

La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic

Rafael Cornudella
Universitat Autònoma de Barcelona
rafael.cornudella@uab.es

RESUM

L'article conté diversos estudis sobre obres pictòriques de la primera meitat del segle XVI conservades al Museu Episcopal de Vic. En primer lloc, s'atribueix a Jean Bourdichon un pergami il·luminat amb una *Mare de Déu*, que va ser adquirit l'any 1920 per al Museu, on va ser catalogat com a anònim. La resta del treball està dedicat a peces realitzades a Catalunya, com el retaule de la Trinitat de la Seu de Manresa, del català Gabriel Guàrdia, o una petita *Nativitat* que aquí s'atribueix a Pere (Perris) de Fontaines. Els dos epígrafs següents estan dedicats a la producció del taller vigatà de Joan Gascó i els seus fills. D'origen navarrès, Joan Gascó (o Joan Navarro) va arribar a Catalunya vers els primers anys del segle XVI i va instal·lar el seu taller a Vic, treballant per a una clientela local, sobretot a la Plana de Vic, però també per a alguns pobles del Vallès Oriental. En aquestes seccions examino en primer lloc la fortuna historiogràfica dels Gascó, i proposo tot seguit un nou enfocament crític i una nova articulació del catàleg de llur obra, especialment la de Joan Gascó («Gascó I»), d'un «Gascó II» que s'identifica amb Perot, el fill primogènit, i d'un «Gascó III» que s'hauria d'identificar amb un altre dels fills de Joan (Sebastià o Francesc). L'últim epígraf explica la projecció a la Plana de Vic, a mitjan segle, d'un estil més classicista, d'un cert «romanisme», principalment cultivat per pintors radicats a Barcelona.

Paraules clau:

pintura del segle XVI, Catalunya, Gabriel Guàrdia, Pere de Fontaines, Pere Mates, Joan Gascó, Perot Gascó, Jaume Forner, Pere Serafi, pintura francesa, segles XV-XVI, Jean Bourdichon

ABSTRACT

The painting of the first half of the xvth Century in the Museu Episcopal de Vic

This article contains several studies about paintings of the first half of the Sixteenth Century in the Museu Episcopal de Vic (near Barcelona). Firstly, it is attributed to the french painter Jean Bourdichon a little illuminated parchment with an image of the *Virgin*, that was acquired by the museum in 1920 and catalogated as anonymous. The remaining sections are devoted to pieces produced in Catalonia, as the retablo of the Trinity for a chapel of the «Seu» of Manresa, by the catalan painter Gabriel Guàrdia, or a little *Nativity* that I attribute here to Pere (Perris) de Fontaines, a painter originary of Béthune (in Artois, then a «flemish» burgundian territory). The next two epigraphs are devoted to the production of the workshop of Joan Gascó and his sons. Of navarrese origins, Joan Gascó (or Joan Navarro) arrived in Catalonia around the first years of the Sixteenth Century and installed his workshop in the city of Vic, working for a local clientele mainly in the Plana de Vic, but also for many villages in the Vallès Oriental. In these sections I examine the historiographical fortunes of Gascons, and propose a new critical approach to, and a new articulation of, the catalogue of their oeuvre, mainly that of Joan Gascó («Gascó I»), of a «Gascó II» identified as Perot Gascó, and of a «Gascó III» that must be identified as another son of Joan (Sebastià or Francesc). The last epigraph explains the propagation in the Plana de Vic of a more classicist mid-century style, a certain «romanism», mainly cultivated by painters working in Barcelona.

Key words:

Sixteenth Century painting, Catalonia, Gabriel Guàrdia, Pere de Fontaines, Pere Mates, Joan Gascó, Perot Gascó, Jaume Forner, Pere Serafi, French painting, Fifteenth-Sixteenth Centuries, Jean Bourdichon

* He d'agrair en primer lloc a Josep M. Trullén i Judit Verdaguer les immenses facilitats que m'han donat per estudiar les peces del Museu de Vic, i també l'atenció que m'ha prestat el restaurador Jordi Abancó. Per comentar i resoldre alguns aspectes puntuals, m'he adreçat a Joaquim Garriga, a Joan Bosch i a Anna Orriols, entre altres. Les opinions més arriscades que es contenen en l'article, però, són responsabilitat únicament meua, i per tant també ho són els desencerts que hi pugui haver. Agraïxo també l'atenció d'Àngels Planell i de l'amic Carles Aymerich, del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat. La meua germana, Mireia Cornudella, m'ha ajudat com altres vegades en la correcció de l'ortografia i de l'estil. El treball en el seu conjunt, en fi, no l'hauria escrit mai de no haver intervingut l'amistat, el suport i els consells de Mireia Mestre. A ella està dedicat.

1. Vegeu J. M. TRULLÉN i THOMÀS, F. CORREA i A. MILÀ, «Els projectes museogràfic i arquitectònic del Museu Episcopal de Vic», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (2001), p. 171-182; i també M. MESTRE i CAMPÀ, «Mobiliari museogràfic per al nou Museu Episcopal de Vic: les vitrines», *Informatiu Museus*, 53 (2001), Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, p. 1-2.

2. J. GUDIOL i CUNILL, «Mestre Joan Gascó», *Estudis Universitaris Catalans* (1907), p. 281-301 i 358-381, i (1908), p. 13-38.

El dia 18 de maig de 2002 va tornar a obrir les portes el Museu Episcopal de Vic, degà dels museus diocesans de Catalunya, en el seu nou i notable edifici, projectat pels arquitectes Federico Correa i Alfonso Milà. La reobertura, doncs, ens invita a tornar a mirar, sens dubte en condicions molt millors, les esplèndides col·leccions que s'hi exhibeixen i s'hi conserven. No tinc cap dubte que les noves instal·lacions facilitaran i fins i tot estimularan l'activitat científica que s'ha de desenrotllar sempre al voltant d'un museu. Les pàgines que segueixen se circumscriuen a un segment molt delimitat dels fons del Museu Episcopal de Vic, però m'agrada imaginar que contribueixi d'una manera positiva, encara que modesta, a aquesta enorme tasca, sempre necessària, d'actualització del coneixement històric i crític de les seves col·leccions.

És clar que no em considero especialment competent per jutjar en matèria d'arquitectura contemporània, ni tampoc en matèria de museografia, però tot i així, m'atreveixo a apuntar que els mèrits del nou conjunt arquitectònic i museogràfic semblen prou rellevants perquè el puguem celebrar obertament com un nou model de referència al nostre país, dins d'aquest sector de la cultura tan sovint afectat per la improvisació i la precipitació (en la presa de decisions), pel defecte de coneixement i sensibilitat històrics i, en fi, pels purs entrebancs i contrarietats d'origen polític. No és difícil percebre fins a quin punt el flamant contenidor ha sabut encarnar, en el millor sentit, les virtuts de la «resposta contextual», aprofitant d'una manera clarivident les virtualitats i les suggestions d'un espai i d'un paisatge urbà ja incomparables per la densitat de la seva estratificació històrica. Les extraordinàries obertures estratègiques sobre el paisatge urbà i monu-

mental circumdant ens proporcionen, per exemple, alguns dels moments més intensament comovedors i exemplars d'aquest singular diàleg, en virtut del qual l'edifici ha estat capaç d'integrar-se sense violència a la història d'una ciutat antiga i alhora ha sabut reintegrar la història dins d'una proposta nítidament moderna. A l'interior del museu, la varietat dels elements ambientals que s'encadenen en el recorregut a través de les sales respon, admirablement, a la diversa naturalesa de les col·leccions que s'hi contenen, des del lapidari, passant per l'escultura i la pintura medievals, fins als espais reservats a l'orfebreria, la forja, la pell, la indumentària litúrgica, el vidre i la ceràmica.

El caràcter previsiblement i fonamentalment «tancat» de les col·leccions del museu ha fet possible, sens dubte, aquesta exquisida subordinació de l'arquitectura als objectes, tant si es tracta d'objectes singulars —i de vegades de gran envergadura—, com de col·leccions considerades globalment. L'edifici té, en aquest sentit, el mèrit de proposar-nos una arquitectura genuïnament museogràfica que, assumint els riscos, ha defugit l'abstracció de la resposta purament genèrica. Ja que, en efecte, el projecte arquitectònic ha estat pensat i repensat, en cadascuna de les seves fases, en funció d'unes col·leccions determinades i d'una clara definició del projecte museològic, que, per la seva part, sembla presidit també per un doble compromís: d'una banda, la fidelitat a la pròpia història del museu, al seu esperit fundacional i fins i tot a la personalitat de mossèn Josep Gudiol i Cunill, i, d'altra banda, la ineludible exigència d'*aggiornamento*, amb solucions remarcables, com ara la incorporació de les sales d'estudi, que facilitaran la tasca de l'investigador i restaran obertes alhora a un públic més general. La

sistemàtica atenció que s'ha prestat al mobiliari museogràfic i als requeriments de la conservació ambiental i preventiva de les col·leccions completa, sens dubte, el catàleg de virtuts del felicitment renovat Museu Episcopal de Vic¹.

És gairebé un lloc comú recordar que el Museu Episcopal de Vic posseeix la «segona gran col·lecció d'art medieval del país», entenent, per descomptat, que la «primera» és la del Museu Nacional d'Art de Catalunya. I el tòpic és just, sobretot si a continuació subratllem igualment la importància de les seves col·leccions en l'àmbit de l'objecte litúrgic i de les anomenades «arts aplicades», no només d'època medieval, sinó també moderna. El meu objectiu, tanmateix, és el d'afegir nous elements crítics per a la valoració i la definició d'un segment dels fons, com és el de la pintura del primer cinc-cents, que pot semblar en conjunt menys lluit i menys atractiu, però que està també íntimament vinculat a la història i al caràcter del museu. Mossèn Josep Gudiol, que es pot qualificar legítimament com un dels pioners de la història de l'art català, va prestar també una atenció especial a aquesta etapa de l'art postmedieval i, com és prou sabut, és l'autor de l'estudi seminal sobre el pintor Joan Gascó, publicat entre els anys 1907 i 1908 als *Estudis Universitaris Catalans*². Amb satisfacció comprensible, no s'estava de subratllar que el seu treball contenia «la més nombrosa aplega de documents sobre un artista antic de nostra terra que fins ara s'hage donat al públic». L'entusiasme de l'historiador pioner explica, també, la interpretació generosa que Gudiol feia llavors de Joan Gascó, «digne de figurar en bon lloch entre'l grupo de nostres antics pintors» i «digne saguer dels mellors artistes que havien treballat a Vich». La percepció que la historiografia més recent té dels mèrits de Joan Gascó és potser una mica menys generosa, però l'activitat del seu taller, prolongada després per Perot Gascó i els seus germans, continua ocupant un lloc conspicu dins de la imatge global que ens fem de la pintura catalana de la primera meitat del cinc-cents —entenent aquí per «pintura catalana», simplement, el conjunt de la producció dels pintors residents al Principat, amb independència dels orígens d'aquests, i sense que aquesta fórmula es pugui prendre com a sinònim d'«escola catalana», un concepte que, aplicat a aquesta època, tindria una entitat més aviat virtual.

La pintura sobre taula del Cinc-cents s'exposa a les sales XII i XIII del nou museu, exceptuant el *Crist de la Pietat* de Gabriel Gàrdia (MEV 10.743), dels primers anys del segle, que amb bon criteri s'ha situat al final del recorregut de la sala XI. Aquells que estan ja familiaritzats amb les col·leccions del museu saben prou bé que la producció del taller vigatà dels Gascó té un protagonisme absolut en aquest àmbit. Però hi ha també

algunes altres peces que completen el panorama del Cinc-cents —sobretot de la primera meitat del segle— i que plantegen problemes interessants a l'historiador. A la sala XII es poden examinar, a l'inici del recorregut, dues peces d'inicis del segle XVI descrites com a anònimes: una taula amb la *Lamentació sobre el cos de Crist* (MEV 1.760) i una altra amb la *Nativitat* (MEV 1.273). La resta de les taules de la mateixa sala són totes obres documentades del taller de Joan Gascó o bé atribuïdes al mestre sobre bases estilístiques. També s'hi manté l'atribució a Joan Gascó de la famosa *Santa Faç*, consensuada per la historiografia recent i de moment sense contestació. La sala XII no comprèn, tanmateix, tota la producció del taller anterior a la mort de Joan Gascó, que es va produir l'any 1529. La taula del *Calvari* del retaule major de l'església parroquial de Pruit, pintat entre 1521 i 1523 (MEV 72), i la porta d'armari de la tresoreria de la catedral de Vic amb els *Profetes i sibil·les* del 1525 (MEV 12.320) s'exposen a la sala XIII, al costat de les peces que la historiografia més recent sol atribuir a Perot Gascó, com el retaule de Sant Vicenç de l'ermita de Borgonya (MEV 955). Se suggereix, així, una cesura estilística entre el conjunt gasconià de la sala XII i el conjunt gasconià de la sala XIII. Aquesta cesura constitueix, precisament, el principal problema sobre el qual ha de pivotar el meu argument sobre el taller dels Gascó.

A més de les peces clarament relacionables amb aquest taller, a la sala XIII s'exhibeixen també altres obres notables que fins ara s'han atribuït en general a Perot i que, com argumentaré, s'haurien d'excloure sense reserves del catàleg gasconià: em refereixo, evidentment, a les dues taules amb la *Mare de Déu i Sant Joan Evangelista* provinents de Centelles (MEV 8.533 i 8.534), però també a les dues taules —descrites com a «portes d'armari»— amb *Profetes i sibil·les* (MEV 65 i 66). A la mateixa sala XIII s'exposen, a més, les caixes de núvia de l'època —una de les quals amb pintures que se solen atribuir a Perot Gascó (MEV 88)—, les dues taules grosses i matusseres del pintor Joan Gatón (MEV 652 i 777), provinents de Manresa, i la notable escultura de la *Mare de Déu i el Nen* provinent de l'església de la Rodona (MEV 12.316), que reclama encara l'atenció de l'historiador, plantada com un desafiament al bell mig de la sala.

Un pergami il·luminat de Jean Bourdichon

En una de les *Memòries* que redactava com a conservador del Museu Episcopal de Vic, la de l'any 1920, mossèn Josep Gudiol presentà una petita i



Figura 1.
Jean Bourdichon, *Mare de Déu*, pergami il·luminat. Museu Episcopal de Vic (reserva). Fotografia: R. Cornudella.

3. J. GUDIOL i CUNILL, *El Museu Arqueològic-Artístic Episcopal de Vic en 1920. Memòria*, Vic, 1921, p. 8-9.

4. A. M. ALBAREDA, «Manuscrits de la Biblioteca de Montserrat», *Analecta Montserratensia*, I (1917), p. 89-93. Vegeu també C. BARAUT, «Els manuscrits de l'antiga Biblioteca del Monestir de Montserrat (segles XI-XVIII)», *Analecta Montserratensia*, VIII (1954-1955), p. 365 i il·lustracions (s'hi reproduïen quatre pàgines del *Llibre d'Hores d'Hipòlita d'Aragó*), i A. OLIVAR, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*, Montserrat, 1977, núm. 66, p. 14-15.

5. T. D'URSO, «Jean Bourdichon. Libro de Horas de Hipólita

de Aragón, c. 1495-1504», a: M. NATALE (ed.), *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (catàleg de l'exposició), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001, cat. núm. 93, p. 540-543.

6. Per a l'estat de la qüestió i la millor síntesi recent sobre Bourdichon, vegeu N. REYNAUD, «Jean Bourdichon», a: F. AVRIL i N. REYNAUD, *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520* (catàleg de l'exposició), Bibliothèque Nationale de France, París, 1993-1994, p. 293-305, i també N. REYNAUD, «Bourdichon, Jean», a: *The Dictionary of Art*, 1996, p. 569-572, amb bibliografia anterior.

7. É. MÂLE, «Trois oeuvres

nouvelles de Jean Bourdichon, peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}», *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII (1902), p. 185-203, en particular p. 188 i 190. Vegeu també E. MÂLE, «Jean Bourdichon et son atelier», *Gazette des Beaux-Arts*, XXXII (1904), p. 441-457, i E. MÂLE, *Jean Bourdichon. Les Heures d'Anne de Bretagne*, París, 1946.

8. Val a dir que recentment Albert Châtelet ha atribuït a Jean Bourdichon una altra taula, amb la *Sepultura de Crist*, conservada actualment a l'església de Saint-Pierre-Saint Paul de Gonesse, però provinent de l'Hôtel du Petit-Bourbon; vegeu A. CHÂTELET, *Jean Prévoost. Le Maître de Moulins*, París, 2001, p. 153-154.

singular peça (figura 1). Val la pena transcriure la nota que li dedicà l'historiador, entre altres coses perquè no la sabríem descriure millor ni amb la mateixa emoció:

Mereix senyalada menció una petita pintura sobre pergami, verdadera miniatura delicadament tocada, oferint mitja figura de la Verge Santíssima, vestida de hermosos atzur y mongil blanch, en posa devota y tenint les mans juntes en altíssima contemplació. Un encuadrament d'or y porpra tanca la composició, que resalta sobre camper radiat y dorat, y ostenta l'epígraf Virgo Maria. És un goig pels ulls pararse sobre aquesta imatge, en la que hi alena el recort de la pintura flamenca, segellat ab finura de má y gran correcció. Tan hermosa obreta no és pas sortida de un códice mutilat bárbarament, sinó que tot indica fou originariament feta per constituhir un quadret de santa y placent iconografia³.

El petit pergami il·luminat (16 x 11 cm) ingressà efectivament l'any 1920 al museu, en els fitxers del qual consta que va ser comprat a la mateixa ciutat de Vic pel preu de cinquanta pessetes. Fins ara, que jo sàpiga, no s'havia identificat l'autor d'aquesta delicada marededéu, que es descrivia com a anònim flamenc d'inicis del segle XVI. És clar que en estudiar la peça, mossèn Gudiol no devia conèixer —o no devia recordar— el *Llibre d'Hores d'Hipòlita d'Aragó*, conservat a la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat (Ms. 66), que li hauria donat la clau per a la identificació. I això malgrat que, poc abans, l'any 1917, Dom Anselm M. Albareda —en el seu catàleg dels «Manuscrits de la Biblioteca de Montserrat», publicat a l'*Analecta Montserratensia*— havia descrit «el Llibre d'Hores de Montserrat» com el manuscrit «més preuat que posseïm», subratllant que «algunes» de les seves miniatures tenien «una retirada quasi idèntica amb les corresponents del famós Llibre d'Hores d'Agna de Bretanya»⁴. L'últim estudi dedicat a la il·luminació del nostre *Llibre d'Hores d'Hipòlita d'Aragó* es pot trobar al catàleg de l'exposició celebrada l'any 2001 al Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid i al Museu de Belles Arts de València, amb el títol d'*El Renacimiento Mediterráneo*⁵.

Les cèlebres *Grandes Heures d'Anna de Bretanya* (París, Bibl. Nat., Ms. Lat. 9474), única obra documentada del mestre, són el puntal al voltant del qual s'ha pogut construir el catàleg de Jean Bourdichon, que treballà a Tours a cavall dels segles XV i XVI i fou pintor oficial dels reis Lluís XI, Carles VIII, Lluís XII i Francesc I de França⁶. Certament, no estic en condicions —ni és l'objectiu d'aquesta nota— d'afegir cap nou matis a la personalitat artística de Bourdichon, però aprofito l'avinentosa per reproduir aquí el

pergamí il·luminat del Museu Episcopal de Vic. La factura i els colors, sobretot en les carnacions i en la toca blanca de la Mare de Déu, estan parcialment emmascarats per la brutícia que s'hi ha acumulat, però es tracta d'una peça de gran qualitat, que segurament caldrà comptar entre les autògrafes del mestre. L'última paraula la tenen, per descomptat, els especialistes.

Potser no s'ha de descartar que, com sostenia mossèn Gudiol, el petit pergamí s'hagués pintat com a peça solta i no per a cap llibre —concebut, doncs, com «un quadret de santa y placent iconografia»—, però el fet que el revers del full sigui blanc no exclou en absolut la possibilitat que hagués format part efectivament d'un llibre, o hagués estat concebut per ser interpolat en un llibre, segurament unes hores. La solució al dilema no és fàcil —i potser no té tampoc gaire interès—, car Jean Bourdichon encarna perfectament la tendència, pròpia de l'època, de la miniatura a emular la pintura «de cavallet», incorporant algunes de les innovacions formals i iconogràfiques desenrotllades en aquest últim terreny. El senzill marc daurat fingit, que projecta una ombra en *dégradé* sobre el camper morat del fons, respon a una fórmula habitual en les miniatures de Bourdichon. Els caràcters *all'antica* de la inscripció, en la part inferior d'aquest marc rectangular, també es troben en la majoria dels llibres de Bourdichon i el seu taller, incloent les *Grandes Heures d'Anna de Bretanya* o les *Hores d'Hipòlita d'Aragó*. El tipus de la Mare de Déu és, de fet, una creació emblemàtica de Jean Bourdichon i gairebé «une signature du maître», com va escriure Émile Mâle a inicis del segle passat⁷. La del Museu de Vic coincideix especialment —amb variants estrictament de detall— amb la *Mare de Déu* del foli 36r de les *Hores de Carles VIII* (París, Bibl. Nat., Ms. Lat. 1370). Amb altres variants, el mateix tipus de la Mare de Déu apareix innumerables vegades en els llibres de Bourdichon i el seu taller. En les *Grandes Heures d'Anna de Bretanya* es pot assenyalar especialment com a terme de comparació la imatge exhibida pel *Sant Lluc* (foli 19v) i també la Mare de Déu de l'esplèndida *Nativitat* (foli 51v), que, com es recordarà és un dels «nocturns» més populars de la història de l'art. El mateix tipus de la Mare de Déu, en fi, presideix l'única pintura sobre taula fins ara coneguda de Jean Bourdichon, el tríptic del Museo Nazionale di Capodimonte⁸.

Com he dit, el nostre pergamí il·luminat, que es manté de moment a la reserva, és una peça singular i escadussera en el context de les col·leccions del Museu Episcopal de Vic, per la seva qualitat —que contrasta amb la de les altres peces de la mateixa època— i perquè és obra no catalana. Les peces que comentaré a continuació, en canvi, foren totes realitzades a Catalunya —sovint, això sí, per artistes de procedència estrangera— i ens do-

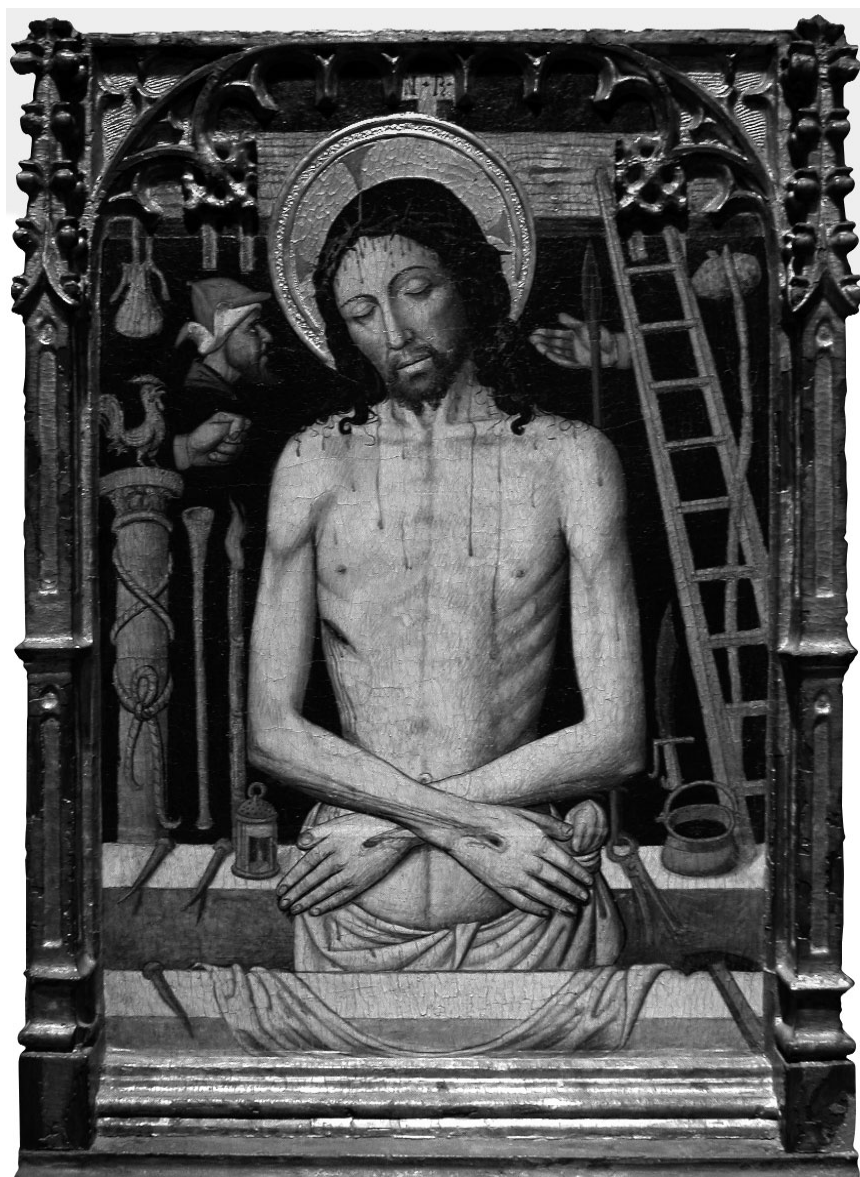


Figura 2.
Gabriel Guàrdia, *Crist de la Pietat, Nativitat*, Museu Episcopal de Vic. Fotografia: Museu Episcopal de Vic-Quim Espونا.

nen una idea del paisatge pictòric de la primera meitat del Cinc-cents a la diòcesi de Vic.

9. Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, VII, Cambridge (Mass.), 1938, p. 338.

Gabriel Guàrdia i el retaule de la Trinitat de la seu de Manresa

Abans d'abandonar la sala XI del Museu Episcopal de Vic, el visitant pot examinar, com he recordat més amunt, el *Crist de la Pietat*, ben atribuït a Gabriel Guàrdia (figura 2). La tradició assenyala la seva procedència manresana i en aquest cas cal reconèixer a Ch. R. Post el mèrit d'haver identificat correctament i amb bons arguments la peça com el compartiment central de la predel·la del retaule de la Trinitat de la seu de Manresa⁹. La identificació,

10. J. GUDIOL, S. ALCOLEA i BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, p. 196.

11. El contracte és transcrit per S. SANPERE i MIQUEL, *Los cuatrocientistas catalanes*, II, Barcelona, 1906, p. IVII-IVIII (doc. XXXVIII); i també per J. SARRET i ARBÓS, «Retaule de la Santíssima Trinitat de la Seu de Manresa», *Butlletí del Centre Excursionista de la Comarca de Bages*, p. 159-161. Sobre Gabriel Guàrdia i el retaule de la Trinitat, vegeu B. ROWLAND, JR., «Gabriel Guàrdia: A Fifteenth Century Painter on Manresa», *The Art Bulletin*, XIV, 3 (1932), p. 243-257; Ch. R. POST, op. cit., VII, p. 333-350; J. M. GASOL, *La Seu de Manresa*, Manresa, 1978, p. 237-239; J. GUDIOL, S. ALCOLEA i BLANCH, op. cit., p. 196; A. ORRIOLS, «Els retaules gòtics de la Seu», a *Manresa i la Seu*, Manresa, 1991, p. 113-115; J. YARZA, *Retaules gòtics de la Seu de Manresa*, Manresa, 1993, i J. MOLINA, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Múrcia, 1999, p. 87-116.

12. En la seva monografia sobre Joan Gascó, mossèn Josep Gudiol traça el següent esquema sobre els precedents anteriors a l'arribada del pintor a Vic, contemplant un període que comprèn l'última dècada del segle xv i els primers anys del segle xvi: «Acabava de transcorre el segle xv. Durant el seu últim desenit a Vich hi havien vingut varis d'aquests artistes pintors que trobem ara ací, ara allà, sempre corrent en busca de feyna del seu ofici. Així el castellà Ferran Camargo s'havia presentat en aquesta terra i havia emprès el fer tres bancals d'altar: el del retaule major de l'iglesia de Rodona, el de l'iglesia de la Pietat i el del hospital de sant Barthomeu. Poch després en Barthomeu Bermejo havia deixat sa Santa Faç [i. e., la que ara se sol atribuir a Joan Gascó] y ab ella havia llegat a la posteritat una de ses obres més característiques y hermoses; els Pere Alemany y Rafel Vergós en 1432 [sic: error tipogràfic, per 1492] havien pintat el reste del retaule de la Rodona, completant així lo començat pel Camargo; en Francesch Mestre y el Pere Alemany un any després havien pintat el retaule de l'Almona del pa beneyt en la citada iglesia Rodona; Mestre Pere Vello, altre castellà, l'any 1494 completava el retaule de la Pietat; en Berenguer Gurea, potser aragonès, ab en Joan del Pont l'any 1498 va decorar el retaule de la confraria dels Eloys de la Mercè; l'Antoni Homell, geroní, trobo que l'any 1499 feya el retaule de La Gleva; en Gabriel Guàrdia, manresà, al començar el segle xvi havia permanescut a Vich; en Joan Saurí feya petites obres de pintor y daurador en la Catedral Vigatana els anys 1502 y 1503. Tots aquests artistes havien passat, deixavan son escot a Vich y havien sortit sempre buscant ocasions per guanyar-se el pa. Però, com que la feyna no cessava, va venir de llunyes terres un altre ar-

d'altra banda, és recollida en el repertori de la *Pintura gòtica catalana* de Josep Gudiol Ricart i Santiago Alcolea i Blanch¹⁰. La filiació estilística inequívocament huguetiana del *Crist de la Pietat* justifica plenament la decisió dels responsables de la museografia de situar-lo al final del recorregut de la sala XI. Quan, després de contemplar-lo, el visitant passa a la sala XII, hi troba un panorama ben diferent. Cap de les peces que s'hi exhibeixen —totes dels dos primers decennis del segle xvi— presenta ja aquest vincle íntim amb la tradició huguetiana o, més genèricament, amb la cultura artística autòctona del segle xv. La importació de nous paradigmes artístics i la immigració mateixa d'artistes estrangers —tant vinguts de l'Europa septentrional com dels territoris de l'oest de la península Ibèrica— ha canviat visiblement la situació i el paisatge. Amb el *Crist de la Pietat* no hem creuat encara aquest llindar simbòlic. Però Gabriel Guàrdia, a la seva manera, sembla haver-lo creuat abans d'acabar el retaule de la Trinitat. Per substantiar aquesta idea caldrà, doncs, que tornem a estudiar el conjunt del retaule. Gabriel Guàrdia era «natural de la dita ciutat de Manresa», però en el moment de contractar-lo, el 14 de setembre de 1501, consta que era «habitant en la ciutat de Vich»¹¹. És l'única al·lusió que tenim sobre aquest sojorn i no sabem si el pintor va treballar en algun encàrrec per a la ciutat de Vic o la seva comarca, malgrat que podem presumir-ho. La presència del *Crist de la Pietat* al Museu Episcopal de Vic també ens permet evocar, doncs, un episodi segurament breu que va precedir, a curta distància de temps, el llarg capítol protagonitzat per Joan Gascó i els seus fills¹².

A hores d'ara, Gabriel Guàrdia continua essent un pintor escassament documentat, i és molt poc el que sabem sobre la seva trajectòria. Ara bé, als dos únics documents citats habitualment¹³, se'n poden afegir dos més que ja foren localitzats per Josep M. Madurell, però havien quedat aparentment inèdits. El primer anticipa en alguns anys la presència del pintor a Barcelona. Efectivament, el 26 de març de 1479, el pintor Gabriel Guàrdia, ciutadà de Barcelona («Gabriel Guàrdie, pictor, civis Barchinone»), va prometre que contractaria matrimoni amb Constança, filla de Lluís Rexach, receptor del dret de la bolla i ciutadà de la dita ciutat («custos juris bulle et civis dicte civitatis»), tan bon punt fos proveït del càrrec de «coadjutor o adjunt» en l'ofici del seu futur sogre, com aquest li havia promès¹⁴. Com va acabar l'afar? Caldrien noves recerques documentals per aclarir-ho. Més endavant, el 7 de febrer de 1482, Gabriel Guàrdia acceptava com a aprenent de pintor un tal Juan Ares Noves, fill d'un gallec, però una anotació marginal ens informa que el contracte va ser rescindit al cap de pocs dies¹⁵. D'aquest mateix any seria, segons deducció de

Duran i Sanpere, un altre contracte, sense datar, en virtut del qual Gabriel Guàrdia, identificat ara com a escultor i pintor («esmaginaire e pintor»), es comprometia a esculpir i pintar diverses figures per a un «sepulcre de Jesucrist» i per a un «sepulcre de Nostra Dona», tots dos en una mateixa capella de la col·legiata de Santa Anna de Barcelona. S'estipula, a més, que Guàrdia no començaria a treballar en aquest encàrrec «fins no haja acabada una Salutació que té entre mans»¹⁶. Com és sabut, el contracte s'ha relacionat amb les figures d'un sant enterrament provinent de la capella dita «del Perdó» de l'església de Santa Anna, ara conservades al Museu Diocesà de Barcelona. Però el conjunt, que ens ha arribat incomplet, és també desigual, tant pel que fa a l'estil com a la qualitat i als materials, i l'atribució d'una part de les escultures a Guàrdia només es pot acceptar amb serioses cauteles¹⁷.

Malauradament, cap d'aquests documents barcelonins mencionen l'origen manresà de Gabriel Guàrdia, i no sabem res més d'ell fins molts anys després. Sigui com sigui, els historiadors admeten sense gaires vacil·lacions que el Gabriel Guàrdia de Barcelona és idèntic al pintor homònim, «natural de la dita ciutat de Manresa, are habitant en la ciutat de Vich», que el 14 de setembre de 1501 contractà a Manresa la confecció i la pintura d'un retaule amb els marmessors testamentaris d'un oncle seu, Bernat Massadella, canonge de la seu de Manresa¹⁸. Aquesta, com és sabut, no era catedral, però estava organitzada com una canònica agustiniana de dotze membres. Massadella havia tingut un paper notable en relació amb les obres d'acabament de la fàbrica gòtica de la seu a finals del segle xv, i havia obtingut el patrocini d'una de les dues últimes capelles edificades¹⁹. És per a aquesta capella —«la sua capella e dels seus»—, dedicada a la Santíssima Trinitat, que Bernat Massadella «manà fer» el retaule, amb la mateixa advocació.

Els dos marmessors, també canonges de la seu, degueren reflectir amb més o menys fidelitat els desigs del testador quan van especificar en les clàusules contractuals la composició del retaule i el cicle iconogràfic que hi havia de plasmar el pintor. El retaule havia de tenir «quatre pesas, so és bancal e pesa del mig e dos costats», i efectivament el conjunt constava en l'estat original de quatre taules. Quant a la iconografia, el contracte establí que «en la taula migana haya esser pintada la Sancta Trinitat so es Déu lo Pare ab una cadira copiosa e bella, e ben daurada, tenint lo Crucifix en les mans, e lo Sant Sperit precehint dels dos, e en la punta de la dita taula del mig sia pintada la Coronació de la Verge Maria». Pel que fa a les taules dels costats, especifica que «seran pintades en cascuna de aquelles duas historias de la Sancta Trinitat per acompanyar la taula del mig,



Figura 3. Gabriel Guàrdia, *Retaule de la Trinitat*, seu de Manresa. Abans de l'última restauració. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.



Figura 4. Gabriel Guàrdia, *Retaule de la Trinitat*, seu de Manresa. Estat actual del retaule.

les quals seran en la part dreta la Creació del món e lo Baptisme», i en la part esquerra «la Appearció dels tres àngels feta a Abram e la Transfiguració».

El programa definitiu desenvolupat en el retaule presenta, però, bastants canvis respecte a les previsions inicials (figures 3 i 4). La Coronació de la Mare de Déu, en primer lloc, se substituï per una versió de la «Mare de Déu de l'Esperança», flanquejada per l'àngel Gabriel —potser, com escrivia Post, «a kind of cryptic signature» del propi pintor, a qui, essent nebot del donant, s'hauria concedit aquesta gràcia²⁰—, i per santa Agnès, patrona de la ciutat de Manresa. Quant als carrers laterals, en lloc de la «Creació del món» i la «Transfiguració», Guàrdia va pintar els episodis de la *Creació d'Eva* i de *Moisès davant l'esbarzer que crema*, situats respectivament als compartiments superior esquerre i superior dret del retaule. Com ha demostrat complidament Joan Molina, amb aquestes opcions els marmessors testamentaris de Bernat Massadella

tista y aquest se quedà a Vich sens fer lo que tants altres havien anat fent fins aleshores. Era aquest en Joan Gascó [...]; vegeu J. GUDIOL i CUNILL, «Mestre Joan Gascó», op. cit. (1908), p. 282. Per a un estat de la qüestió recent sobre aquest mateix període que precedeix l'arribada de Joan Gascó, vegeu M. MIRAMBELL i ABANCO, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Vic, 2002, p. 25-38. A les notícies aplegades per Mirambell se'n podrien afegir algunes altres, com les que fan referència al retaule del santuari o capella de la Mare de Déu de la Gleva. El retaule va ser confeccionat, en l'obra de fusteria i talla, pel castellà Fernando de Solórzano, fuster, entretallador, «mestre de retaules» i «imaginaire», que va residir com a mínim alguns anys a Vic, entre la penúltima i l'última dècada del segle xv, i va enllistir altres encàrrecs a la mateixa ciutat. Més endavant, el 13 de gener de 1497, els pintors Berenguer Gurrea i Berenguer Mesoneda van contractar la pintura del bancal del mateix retaule, pel preu de vint-i-una lliures barcelonines. Vegeu A. PLADEVALL i FONT, *Santa Maria*

de la Gleva, patrona de Vic. Història, art i tradició d'un vell santuari maria, Vic, 1988, p. 52-53. L'any 1499, com ja documenta Sanpere i Miquel i com recull Mirambell, fou el pintor Antoni Homell qui contractà la pintura de quatre «istòries» repartides en les dues taules o carrers laterals del retaule de la Gleva. La seva identificació en aquest contracte com a «pintor de la ciutat de Girona» ha fet pensar que Antoni Homell era «gironí», però cal tenir present que era fill d'un pintor de Barcelona, «Bernat Armell» o «Almell». Sobre aquests pintors, vegeu J. M. MADURELL, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de reta-blos*, Barcelona, 1944, *ad indicem*.

13. J. GUDIOL, S. ALCOLEA i BLANCH, op. cit., p. 196.

14. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), 203/23, Bartomeu REQUESENS, *Manuale instrumentorum vicesimum quartum numeratum sive computatum*, 1478, setembre, 21-1479, novembre, 29: 26 de març de 1479.

15. Arxiu Històric de Protocols

de Barcelona (AHPB), 241/7, Galceran BALAGUER, *Octavum manuale*, 1481, setembre, 6-1482, maig, 6: 7 de febrer de 1482.

16. A. DURAN i SANPERE, *Barcelona i la seva història, III. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 314-3318 (l'article va ser publicat per primer cop l'any 1960).

17. Vegeu J. M. BRACONS, «Gabriel Guàrdia i altres. Figures d'un grup del Sant Sepulcre», a: *Millemum* (catàleg de l'exposició), 1989, p. 384, amb bibliografia anterior.

18. Com ja he assenyalat, el contracte és transcrit per S. SANPERE i MIQUEL, op. cit., II, p. LVIII-LVIII (doc. XXXVIII); i també per J. SARRET i ARBÓS, «Retaule de la Santíssima Trinitat de la Seu de Manresa», op. cit., p. 159-161.

19. Vegeu J. M. GASOL, *La Seu de Manresa*, op. cit., i J. PLANAS, «Arquitectura de la Seu de Manresa: estat de la qüestió», a *Manresa i la Seu*, 1991, p. 99-112.

20. Ch. R. POST, op. cit., VII, p. 336.

21. J. MOLINA, *Arte, devoción y poder...*, op. cit., p. 87-116. L'estudi de Molina té un precedent important a J. YARZA, *Retaules gòtics de la Seu de Manresa*, op. cit., p. 91-110.

22. J. GUDIOL, S. ALCOLEA i BLANCH, op. cit., p. 196.

23. B. ROWLAND, op. cit., p. 246-247.

24. J. GUDIOL RICART, J. AINAUD DE LASARTE, *Huguet*, Barcelona, 1948, p. 75.

25. Cfr. B. ROWLAND, p. 247. Sobre el retaule de la *Transfiguració* de la seu de Tortosa, vegeu J. GUDIOL, S. ALCOLEA i BLANCH, op. cit., p. 174, cat. 490, amb bibliografia anterior.

26. Cfr. B. ROWLAND, p. 248, 253. Sobre el retaule de *Santa Justa i santa Rufina*, vegeu J. GUDIOL, S. ALCOLEA i BLANCH, op. cit., p. 180, cat. 495.

no van fer sinó enriquir, amb «nous valors semàntics» de caràcter mariològic, el programa trinitari previst originàriament pel promotor del retaule²¹. La *Creació d'Eva*, a més de la seva lectura trinitària, a través de la «complementarietat entre les figures d'Eva i Maria», es posa en paral·lel, coherentment, amb l'episodi de *Moisés i l'esbarzer que crema*, que ofería igualment una doble lectura, puix que se li dona el significat d'una teofania trinitària, però també al·ludeix, tipològicament, a la Immaculada Concepció de Maria. La mateixa *Mare de Déu de l'Esperança*, la Mare de Déu gràvida, s'adaptava virtualment al programa trinitari del retaule, d'acord amb les creences heterodoxes, però molt esteses, que desentrotllaven la idea de Maria com a «càmera» o «habitàcul» de la Trinitat, com subratlla amb perspicàcia el mateix historiador. Quant al bancal, el contracte estipulava que tindria «V spays o sinch casas», deixant a criteri dels marmessors les «himayas o istorias» que s'hi pintarien. Al compartiment central, ara separat del conjunt i conservat al Museu Episcopal de Vic, s'hi figurà com ja sabem el *Crist de la Pietat*, és a dir, la variant de la *Imago Pietatis* que en altres contractes de l'època trobem descrita amb fórmules com ara la «Pietat amb els impropis» o la «Pietat amb les armes de Jesucrist». Els compartiments laterals duen actualment unes inscripcions que els identifiquen, d'esquerra a dreta, com sant Andreu, sant Fructuós, sant Agustí i sant Maurici, però aquestes inscripcions semblen apòcrifes, i caldrà que en torni a parlar més endavant, en tractar de la història material del conjunt.

Gabriel Guàrdia es revela un artista de talent modest però digne, si hem de jutjar per aquest retaule manresà, que és la seva única obra documentada i segura. Els historiadors han subratllat els seus llaços evidents amb les maneres i les convencions pròpies del taller de Jaume Huguet en la seva fase més tardana, mantingudes després de la mort del *caposcuola* pels seus deixebles directes i imitadors. Si el nostre pintor és idèntic al que actuava a Barcelona com a mínim vint-i-dos anys abans de l'encàrrec manresà, està clar que havia tingut temps per assimilar aquestes tendències. La *koiné* huguetiana, estandarditzada i formulística en aquesta etapa dominada pels Vergós i socis, és efectivament patent i —almenys des del meu punt de vista— fins i tot predominant en el retaule de la Trinitat de la seu de Manresa, malgrat que alguns historiadors insisteixen, amb graus diferents d'èmfasi, en l'autonomia de Guàrdia respecte a l'ascendent d'Huguet i, subsidiàriament, dels huguetians. En el llibre de Gudiol i Alcolea, on es dona per bona l'atribució a Guàrdia de la taula barcelonina de *Sant Ania, Sant Crispí i Sant Crispinià* (Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat), s'hi troba, per exemple, l'interessant sug-

geriment segons el qual «en els caps —d'aquests personatges— ja s'aprecia l'afloració d'un naturalisme renaixentista que potser es podria deure a la influència de l'art d'Ayne Bru»²². Però el suggeriment, em sembla a mi, es torna molt més interessant si, en lloc de referir-lo a la problemàtica taula de *Sant Ania, Sant Crispí i Sant Crispinià*, el referim al retaule manresà de Guàrdia. En la discussió s'hauria d'introduir, en tot cas, un aspecte que no s'ha tingut prou en compte. Com admeten tots els historiadors, el conjunt de les peces del retaule de la Trinitat s'ha d'atribuir íntegrament a una única personalitat artística, identificada pel contracte com a Gabriel Guàrdia, però em sembla que es poden advertir alguns elements d'evolució estilística a l'interior del retaule, fins i tot admetent que el pintor l'enllestís en pocs anys (de totes maneres, pels motius que fos, el contracte li concedia un termini inusualment llarg, de quatre anys). Aquesta transformació estilística, com és d'esperar, no és complexa, i en principi sembla reduïble al contrast entre dos moments fàcilment definibles. La lectura estilística del conjunt manresà i la valoració mateixa de la personalitat artística de Guàrdia s'encarilen des del moment que deixem d'amalgamar, com fins ara s'ha fet generalment, els trets d'aquests dos moments estilístics diferents.

Corresponen a la fase més conservadora i huguetiana del retaule la major part dels compartiments —«spays o casas»—, això és, els de la taula o carrer central —la «pesa del mig»—, la taula o carrer de la dreta i el bancal. El compartiment central, que representa la *Trinitat* sota la forma coneguda com el «Tron de Gràcia», amb la inclusió d'un retrat segurament verídica de Bernat Massadella, té un caràcter emfàticament icònic. La composició és hieràtica i frontal. La petita figura de perfil del donant forma, també, un pla pràcticament paral·lel al pla pictòric, de manera que no contradiu sinó que reforça l'efecte d'estratificació frontal de la composició. Tal com demanava el contracte, Déu Pare està assegut en «una cadira copiosa e bella e ben daurada», i el pintor aplica també els pans d'or en els espais marginals que deixa la banda abstracta de núvols ondulants. El compartiment cim, on veiem la *Mare de Déu de l'Esperança flanquejada per l'àngel Gabriel i santa Agnès*, amb el seu aspecte decididament huguetià, recorda, com subratllava Benjamin Rowland, la Mare de Déu amb quatre santes del retaule de Sant Miquel de la Confraria de Tenders i Revenedors de Barcelona (Museu Nacional d'Art de Catalunya)²³. La tipologia de les figures deriva fonamentalment d'Huguet, i fins i tot la manera característica de plegar les draperies traïx la familiaritat de Guàrdia amb les convencions dels huguetians, per bé que el manresà tendeix a endolcir el modelat —de vegades

prescindint del negre, com en la capa de l'àngel— i també aconseguix suavitzar, sense eliminar-la, la rigidesa mecànica d'aquests plecs convexos en forma de «ramificacions monstruoses d'elements cònics i tubulars»²⁴, que fan l'efecte de peces soldades a una superfície plana i que resulten tan desagradables en els productes més estandarditzats de l'escola. En passar a la taula de la dreta, i començant per la «història» de *Moisès i l'esbarzer que crema*, cal recordar —encara que sigui per enèsima vegada— que aquesta reproduceix amb una fidelitat sorprenent la composició amb el mateix tema plasmada, potser força anys abans, en el retaule de la *Transfiguració* de la catedral de Tortosa, atribuït a Huguet i el seu taller²⁵. Però la derivació, repetim-ho, no és només iconogràfica: es tracta d'una clara filiació estilística i figurativa, en un sentit substantiu i comprensiu. La capa d'Abraham torna a mostrar exactament el mateix sistema de plegar la roba que ja hem notat: la rigidesa del motiu corresponent del retaule tortosí ha donat pas a una variant més suau i més lliure, sense que el manresà s'emancipi, tanmateix, de la fórmula huguetiana. També el paisatge adquireix, en la versió de Guàrdia, un aspecte més modern en la mesura que s'hi mitiguen els convencionalismes més arcaïtzants del model tortosí, i en virtut d'una redacció desimbolta, amb alguns passatges remarcables de resolució «impressionista». La gramàtica figurativa i els tipus humans continuen estant, amb tot, bàsicament vinculats als models huguetians, i el mateix cal dir del *Baptisme*, per bé que en aquest cas no puguem detectar una derivació literal com l'anterior.

La filiació huguetiana és palesa, per fi, en el bancal del retaule, que es relaciona estretament amb una pauta ben representada per la peça anàloga del retaule de *Santa Justa i santa Rufina* (provinent de Lliçà d'Amunt, al Museu Diocesà de Barcelona), producte característic de l'àmbit dels Vergós²⁶. El *Sant bisbe* que, en el retaule de Manresa, és situat a l'esquerra del compartiment central, i aquest darrer, amb el *Crist de la Pietat* (Museu Episcopal de Vic), presenten, respectivament, una semblança colpidora amb el *Sant bisbe* i el *Crist de la Pietat* del retaule de *Santa Justa i santa Rufina*, en idèntica posició al bancal. Aquest intens parentiu va desconcertar Benjamin Rowland i l'induí a atribuir erròniament la peça del Museu de Vic al «taller de Pau Vergós». Però es tracta d'una peça segura de Guàrdia, que està perfectament «en família» amb els quatre sants del bancal manresà (i particularment amb el sant cavaller, si considerem les fesomies). Tant les dades materials, almenys les que he pogut verificar, com els indicis testimonials, avalen decididament aquesta atribució.

Les novetats emergeixen, en canvi, en els dos compartiments o «històries» de la taula de l'es-

querra del retaule manresà, que representen la *Creació d'Eva* i *Abraham i els tres àngels*. El canvi es fa patent, en primer lloc, en la tipologia de les figures, que ara responen a un cànon nou i més articulat, tant pel que fa a l'estructura anatòmica com a la llibertat i la varietat del moviment i la desimboltura del gest. Això exigeix escorços més atrevits, no sempre ben resolts per Guàrdia, i potser cal subratllar també que l'únic nimbe en escorç del retaule apareix precisament en l'escena de *Moisès i els tres àngels*. El contrast estilístic resulta manifest, per exemple, si comparem l'àngel tan «primitiu» de la *Mare de Déu de l'Esperança* o la posició convencional dels àngels del *Baptisme* amb l'articulació més robusta i rica dels àngels que acompanyen Déu Pare en la *Creació d'Eva* i dels tres àngels que s'apareixen a Abraham. El cos nu del Crist del *Baptisme* està molt pròxim a la tipologia huguetiana; el nu de l'Adam en la *Creació d'Eva* ja evoca, en canvi, el llenguatge realista, noble i imponent del *Martiri de Sant Cugat* d'Aine Bru. La transformació estilística es nota, per fi, en la manera igualment nova de plegar les draperies: en les dues «històries» de la taula esquerra Guàrdia ha eliminat definitivament les formes tubulars i arborescents de l'estàndard huguetià i aconseguix resultats molt més satisfactoris amb un sistema que està, també, més a prop d'Aine Bru que dels huguetians. La contigüitat d'aquests dos compartiments de l'esquerra amb els del carrer central, que presenten —d'acord amb la seva intenció iconogràfica— les composicions més rígides del retaule, fa que els primers apareguin, per contrast, com una conquesta inesperadament moderna, malgrat que Guàrdia continua essent, està clar, un artista de talla modesta. Es podrà especular certament sobre els factors que precipitaren aquesta sobtada emancipació de Guàrdia respecte al cànon huguetià. En l'estat actual dels nostres coneixements, només podem postular com a estímul cabdal la presència a Girona i després a Barcelona d'Aine Bru, que en aquests mateixos anys treballava en la pintura del retaule major del monestir de Sant Cugat. En canvi, no sé veure cap connexió significativa amb altres possibles factors de pes, com ara la presència prolongada de Bartolomé Bermejo a Barcelona, o la més enigmàtica de l'anomenat «Mestre de Castelsardo».

Abans d'acomiar-nos del retaule de la Trinitat, cal que fem encara una reflexió punyent sobre la seva història material recent i sobre el seu estat actual. Seguint la informació que ens proporciona Josep M. Gasol, recordarem que el retaule va ser retirat l'any 1862 de la seva capella, la qual canvià de dedicació en passar sota el patrocini de la Confraria del Sant Nom de Jesús, la qual hi col·locà —en paraules del mateix autor— «una gran baluerna de fals estil gòtic», inaugura-

27. J. M. GASOL, *La Seu de Manresa*, op. cit., p. 237-239.

28. B. ROWLAND, op. cit., p. 248.

29. Ch. R. POST, op. cit., VII, p. 336.

30. J. M. GASOL, op. cit., p. 239.

31. J. MOLINA, op. cit., p. 115.

32. R. CORNUDELLA, «Aine Bru. Santo guerrero (¿San Cándido?), 1502-1507», a: M. NATALE (ed.), *El Renacimiento mediterráneo...*, op. cit., p. 574-578.

33. Ch. R. POST, op. cit., VII; i J. GUDIOL, S. ALCOLEA i BLANCH, op. cit., p. 196.

da l'any 1868²⁷. El conjunt de Gabriel Guàrdia es va desmembrar i, com mostren les fotografies antigues, va perdre bona part dels seus elements de talla. En algun moment es trocejà la taula del bancal i els seus quatre sants, en un arranjament barroer, es reutilitzaren com a predel·la del retaule del Sant Esperit, de Pere Serra, a la mateixa seu de Manresa. És en aquesta ubicació que els va veure Benjamin Rowland i en va identificar correctament la procedència. El compartiment central, per la seva banda, va passar a formar part de les col·leccions del bisbat de Vic —es tractaria potser d'un regal al bisbe Morgades, com afirma una tradició oral— i actualment s'exhibeix al Museu Episcopal, com ja sabem. No cal dir que el *Crist de la Pietat* encaixa perfectament, per les seves mides, en l'espai central del bancal del retaule de la Trinitat. En el seu estat original la taula del bancal estava formada per dues posts i encara podem comprovar que el seu gruix, així com la cota d'unió, coincideixen en el fragment de Vic i en els de Manresa. L'estat actual del retaule de la Trinitat, que va retornar a la seva capella, és fruit d'una recomposició i una restauració decididament lamentables, dutes a terme entre els anys 1980 i 1981. És fàcil adonar-se, en contemplar el bancal, que aquesta recomposició va comportar, entre altres coses, la confecció d'elements de talla nous, que ni tan sols s'adapten al perfil que tenien els originals. Només el fragment de Vic conserva els elements de talla autèntics —i la silueta d'aquests coincideix, efectivament, amb la silueta original que queda parcialment al descobert en els fragments de Manresa.

Més desafortunada és encara la restauració pictòrica que han sofert les taules de Manresa. Després d'una neteja probablement abusiva —que hauria comportat la desaparició, no només de la pàtina, sinó també de les veladures i les ombres, per exemple a les carnacions—, els compartiments del bancal, especialment, foren repintats d'una manera barroera, que desfigurà completament el treball original de Gabriel Guàrdia. Benjamin Rowland, que com he dit negà erròniament el fragment de Vic a Guàrdia, considerava que aquest era «technically [...] much coarser than any portion of the Manresa retable»²⁸. La intervenció «restauradora», en tot cas, ha invertit dramàticament aquest veredict. L'acarament dels compartiments del bancal amb les fotografies antigues resulta clamorós. El plumejat de Guàrdia ha estat completament desvirtuat o ha estat substituït per ombres llises, sense modulació. El sant bisbe de la dreta, que duu guants, ha rebut unes inexplicables ungles... damunt dels guants, i el sant cavaller ha perdut el bigoti. La relació dels despropòsits seria llarga i dolorosa. A hores d'ara, doncs, el *Crist de la Pietat* del Museu Episcopal de Vic és l'únic fragment del retaule que ens permet valorar en condi-

cions la factura pictòrica de Gabriel Guàrdia, malgrat que també ell ha rebut algunes repintades poc ortodoxes, la més ostensible en la zona de la unió de les dues posts, que s'ha reintegrat amb el resultat de deformar les mans i els dits afectats.

Com anticipava més amunt, tampoc no podem passar per alt el problema plantejat per les inscripcions que identifiquen els sants de la predel·la. Abans de l'última intervenció, sembla que només el primer compartiment per l'esquerra mostrava una inscripció, parcialment esborrada, amb el nom de «sant Andreu», tal com constata per exemple Post²⁹. La inscripció segurament no era de l'època de Guàrdia, però el cas és que després de la intervenció també els altres tres compartiments han rebut inscripcions similars, les traces de les quals són incapaç de reconèixer en cap de les fotografies antigues. Es pot constatar, en tot cas, que aquestes coincideixen precisament amb la identificació dels sants que ja proposava mossèn Gasol abans de la restauració: «Maurici, Fruitós (patrons de la ciutat), Agustí (patró del capítol de canonges de la seu) i Andreu (que ho era del canonge Andreu Seguí, marmessor de Bernat Massadella)»³⁰. Amb tot, aquesta seqüència iconogràfica és perfectament versemblant. La presència de sant Agustí, per exemple, no només està justificada pel fet que la seu estava organitzada com una canònica agustiniana: la mateixa Trinitat era un «tema capital» en el pensament del sant, com recorda J. Molina³¹. Però cap dels dos sants bisbes del bancal duu —pel que jo sé— atributs inequívocs que en provin la identitat, tret de les inscripcions sospitoses. I el mateix ocorre amb el sant cavaller, malgrat que la seva identitat amb Maurici, patró de la ciutat de Manresa, és més que convincent. De fet, al cap de la legió tebana li solen mancar aquests atributs inequívocs quan es representa com a figura aïllada —la seva caracterització com un personatge negre o «moro», per exemple, sembla més freqüent de l'àrea germànica, i aquí no la notem. El cas resulta similar al del superb *miles christianus* pintat per Aine Bru en una de les portes del retaule de Sant Cugat del Vallès (Museu Nacional d'Art de Catalunya), que segurament s'ha d'identificar amb sant Cándid, el company de Maurici a la legió tebana³².

El retaule de la Trinitat és l'única obra que a hores d'ara es pot atribuir amb seguretat a Gabriel Guàrdia. Amb el seu proverbial tarannà desinhibit, Post va construir un catàleg poc raonable al voltant d'aquesta única obra documentada. De les seves propostes, l'única que ha fet fortuna és la referida a la taula que representa *Sant Anià, sant Crispí i sant Crispinià*, del Museu d'Història de la Ciutat (Barcelona), però probablement caldrà revisar també aquesta atribució³³. Dels nostres arxius ha emergit una quantitat imponent de noms de pintors que encara no podem relacionar amb

obres conservades i que poden competir, legítimament, per a l'autoria de peces de qualitat notable, encara anònimes o d'atribució contestada, com aquesta que acabo de citar. En el cas de Guàrdia, malgrat que disposem d'un sol retaule segur, tenim la fortuna que aquest incorpora l'evidència d'un canvi estilístic, d'una actitud encara oberta a nous estímuls. Aquests estímuls, en tot cas, havien de ser prou poderosos per desviar el modest pintor manresà del sender còmode i frescat pel qual transitaven, en aquest moment, els epígons de Jaume Huguet. El poc que hem salvat del patrimoni pictòric català d'aquesta època, sumat al volum conspicu i encara no exhaurit de dades documentals exhumades als nostres arxius, ens permet imaginar una situació i un panorama, al voltant del 1500, molt més ric i interessant que el que s'ha suposat tantes vegades. L'esgotament de la gran herència huguetiana és un dels factors clau que componen aquesta imatge global, però això coincideix amb la presència positiva de dos pintors forasters, com a mínim, de primera magnitud. Darrerament hem sabut que la biografia i l'activitat a Barcelona de Bartolomé Bermejo van ultrapassar el llindar del 1500³⁴, enllaçant, consegüentment, amb la irrupció pel nord d'Aine Bru, aquest gran pintor originari del Brabant, de trajectòria encara enigmàtica. Al voltant del 1500, de fet, el Principat s'havia convertit en una cruïlla de les aventures i els estímuls més diversos i imprevisibles, travessada per camins i rutes que l'unien i el comunicaven amb els altres territoris de la Corona d'Aragó —des de València fins a Sardenya, i àdhuc Nàpols—, però també amb els territoris de la Corona de Castella, amb França i amb els Països Baixos borgonyons. La major part dels pintors que van recórrer aquestes rutes i van recalar en algun moment a Catalunya ara són només noms «sense obra», però la nòmina ens dóna una idea de les possibilitats d'intercanvi i de fertilització culturals que s'obriren en aquesta època de crisi.

Una Nativitat restituïda a Pere de Fontaines

Girona, ciutat més poblada que Vic, també va donar feina a més pintors en aquests anys del tombant de segle. Com és sabut, és precisament a Girona, l'any 1500, que trobem documentada per primera vegada la presència i l'activitat d'Aine Bru. L'estada gironina, en tot cas, no degué durar gaire temps, i després d'enllestir el seu treball per al retaule de la Mare de Déu del Roser de l'església conventual dels dominicans de Girona (no conservat), el pintor es degué traslladar ja a Barcelona. Però Girona continuà essent un focus notable d'activitat retau-

lística i pictòrica després d'haver marxat Aine Bru. També Pere (Perris, Pierre) de Fontaines³⁵ és documentat per primer cop a Catalunya l'any 1500, en què consta com a membre de la confraria de Santa Bàrbara i Santa Victòria a l'església del burg del Mercadal, a Girona —on va coincidir, doncs, amb Aine Bru—³⁶. Si aquest últim era originari del Brabant —i per tant «flamenc», com diríem ara, o «alemany», com consta regularment en la documentació catalana d'aleshores—, Pere de Fontaines era un francòfon nascut a Béthune, a l'Artois, que llavors es podia identificar com un territori «flamenc»: en el testament que dictà a Girona el 2 de maig de 1507 «Petrus de Fontibus» es declarava efectivament «pictor, oriundus ville de Beytuna, diocesis de Ras [i.e., Arras], en Flandes»³⁷. En altres ocasions se l'identifica igualment com a «natural de Flandes» —i àdhuc com a «alemany», malgrat que es tracta, com he subratllat, d'un francòfon—³⁸. En termes de «cultura artística», consegüentment, Pere de Fontaines provenia de la perifèria flamenca: d'una ciutat, Béthune, que no sembla haver estat un focus rellevant d'activitat pictòrica, però que era a prop de centres més importants de l'Artois i del comtat de Flandes —Arras i Tournai, Bruges i Gant—, de la Picardia —Amiens i Abbeville— i encara d'altres dominis borgonyons, com l'Hainaut o el Brabant. No sabem si Pere de Fontaines es va formar a Béthune o si va acudir a alguna d'aquestes ciutats amb algun profit per a la seva capacitació professional. L'únic que podem dir, de moment, és que la seva personalitat artística, realment modesta si es mesura amb patrons «flamencs», denota tanmateix una formació genèricament flamenca i en absolut catalana.

Actualment tenim ja força informació sobre l'activitat i les relacions professionals de Pere de Fontaines a Catalunya, on va romandre fins a la seva mort, l'any 1518. En el seu testament de 1507, per exemple, apareix relacionat amb l'argenter gironí Antoni Coll, amb «l'hereu de Johan Deertica, quondam, fuster de Girona» —és a dir, l'hereu del difunt fuster i escultor Joan Venetrica (o Dartrica, De Ertrica, etc.)—, amb el pintor mallorquí Miquel Frou, «qui stava ab mi, qui és are crec en Malorque», amb «Miquelot Soborbi, pintor qui crec stà a Barchinona», amb «mestre Ayna Bru, pintor de Barchinona» —aquest tenia a casa seva una pedra de pòrfir per moldre colors que era del testador— o amb «en Pere de Johan Gascó, pintor qui stà ab mestre Aynay Bru». Fontaines declara tenir «quatre o cinc mostres», segurament dibuixos, que pertanyien a aquest «Pere de Johan Gascó». Recentment Miquel Mirambell ha recordat que Pere o «Perot» Gascó, el fill de Joan Gascó, tindria com a màxim uns cinc anys en aquest moment —si fem cas de l'edat que consta en els seus capítols matrimonials del

34. M. C. DOMÍNGUEZ RODÉS i S. CAÑELLAS i MARTÍNEZ, «La Casa Llotja de Mar de Barcelona: revisió del seu procés constructiu a través de la documentació (segles XIV-XV)», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, 19 (2001), p. 67-83, en particular p. 79 s.

35. Per a la biografia de Pere de Fontaines, vegeu especialment J. CLARA, «El testament gironí d'Aine Bru i Pere de Fontaines», *Revista de Girona*, XXIX, 102 (1983), p. 13-18; P. FREIXAS, «Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVII (1984), p. 165-188, i J. GARRIGA, «Pere de Fontaines. Notícies 1500-1518 (?)», a: J. BOSCH i J. GARRIGA (eds.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (catàleg de l'exposició), Museu d'Art, Girona, 1998, p. 189-191. Aquest darrer presenta l'estat de la qüestió més complet, incloent noves referències documentals i la bibliografia anterior.

36. P. FREIXAS, op. cit., p. 167.

37. J. CLARA, op. cit.

38. P. FREIXAS, op. cit., p. 169-170, 178. Potser cal recordar que en el testament del 1507, l'únic llibre que declara posseir Pere de Fontaines és en francès: «un llibre de stampa apellat Vitas patrum en lenga francesa»; vegeu J. CLARA, op. cit., p. 18. El fet que un francòfon s'identifiqui ocasionalment com a «alemany» no ens ha de sorprendre si aquest prové d'un territori assimilable per raons de sobirania política a aquesta entitat de confins imprecisos i variables que és «Alemanya», sempre susceptible de ser equiparada a l'Imperi, inclosos els seus satèl·lits. En el cas dels flamencs i en general dels neerlandesos —com Aine Bru, per exemple—, és normal que en els documents catalans se'ls identifiqui genèricament com a «alemanys». A Barcelona, per exemple, els trobem també entre els membres de la confraria de Santa Bàrbara «dels Alemanys», que tenia la seva capella al convent dominicà de Santa Caterina.

1527—, i consegüentment hauríem de pensar en algun dels deixebles o ajudants del mestre navarrès, amb el mateix nom de pila³⁹. L'any 1507 cal citar encara la relació amb el pintor francès Miquel Rosset, que el 30 d'abril, en el seu propi testament, havia nomenant marmessor el nostre Pere de Fontaines⁴⁰. A Barcelona, on va residir i treballar durant un període d'aproximadament cinc anys, entre 1511 i 1515, Fontaines degué establir nous vincles i noves solidaritats: participà, per exemple, en la doble visura del retaule major de l'església parroquial del Pi, pintat per Joan de Borgonya, i va ser l'únic expert que no va fer cap retret a les pintures⁴¹. Per fi, el document de recepció del llegat testamentari de Pere de Fontaines fa aparèixer tres pintors que segurament havien estat col·laboradors seus i que foren tots tres beneficiaris del seu darrer testament: Martí Desbray (o «Desbrahy») rebia, entre altres coses, tots els seus dibuixos («omnes papiros de mostres de mà»); Pere Mates rebia una tercera part de les seves estampes («papiorum de monstres de stampa») i una pedra de pòrfir de moldre colors, i Pere Torra una altra tercera part d'estampes, a més de trenta-set lliures de sou que li devia Fontaines⁴². Alguns dels noms que he recordat són de pintors pràcticament desconeguts —artistes sense obra i amb un rastre documental de vegades fugaç—, però Aine Bru, Pere de Fontaines mateix, Joan Gascó, Joan de Borgonya i Pere Mates es compten entre els protagonistes de la història escrita i, sobretot, de la història *possible* de la pintura catalana d'aquest període.

La trajectòria catalana de Fontaines es va desenrotllar bàsicament a Girona, amb l'esmentat parentesi barceloní entre 1511 i 1515. Són diversos els seus treballs documentats, dels quals res no ens ha pervingut: entre d'altres, el retaule de la capella de santa Elisabet i les portes de l'orgue menor, tant el primer com les segones a la catedral de Girona; el retaule major de l'església del convent de Sant Domènec, també a Girona; el retaule major de l'església parroquial de Cervià de Ter; les portes de l'orgue de l'església conventual dominicana de Santa Caterina, a Barcelona; una cortina amb el Judici Final per a la catedral de Barcelona, i una petita part del retaule major de la parròquia de Sant Andreu de Roses⁴³. Ara com ara, l'únic treball conservat i documentat del pintor de Béthune és el que va fer per a l'imponent retaule major de la col·legiata de Sant Feliu de Girona, contractat en una data no precisada de l'any 1515⁴⁴. En morir, el 1518, havia tingut temps d'enllestir els compartiments pictòrics del bancal —malgrat que semblen parcialment inacabats— i una part considerable del daurat i la policromia dels elements de talla, decoratius i escultòrics, del retaule. Les taules del bancal, conservades i exhibides al Museu d'Art de Girona, són l'únic conjunt autènticament

que ens permet identificar la personalitat artística de Pere de Fontaines i atribuir-li, si escau, altres peces no documentades. Una fotografia antiga del retaule ens permet verificar la col·locació de les taules al retaule. D'esquerra a dreta, la seqüència començava amb l'*Anunciació* i continuava amb *Sant Miquel lluitant amb el drac apocalíptic*, la *Nativitat*, dos parells de *Profetes* —distribuïts en dues taules—, l'*Epifania*, *Sant Jordi lluitant amb el drac* i, acabant en l'extrem dret, l'*Assumpció de la Mare de Déu*⁴⁵.

Diego Angulo deixà ja assentat el punt de vista predominant en la historiografia catalana i espanyola sobre Pere de Fontaines en definir-lo, per comparació amb Joan de Borgonya, com un artista arcaïtzant i inferior, que en el bancal de Sant Feliu exhibeix un estil «essencialment gòtic», mostrant només un «interès secundari pel Renaixement», manifestat sobretot en les arquitectures⁴⁶. A més, Angulo detectava l'ús reiterat d'estampes de Schongauer per part de Pere de Fontaines. L'*Epifania*, per exemple, copia amb prou fidelitat el famós gravat del mestre alemany (Bartsch, núm. 6), eliminant-ne però les figures secundàries i canviant-ne la figura i l'actitud d'un dels reis. En el cas de la *Nativitat*, Fontaines pren la figura de la Mare de Déu d'un altre gravat de Schongauer (Bartsch, núm. 5), mentre el motiu arquitectònic —com s'ha assenyalat després— s'inspira d'una manera més lliure, però recognoscible, en un gravat d'Israel van Meckenem amb el mateix tema (Bartsch, núm. 35)⁴⁷. L'explotació de les estampes també es podia concretar, doncs, en la combinació de dues fonts o més, però Fontaines tendeix sempre a fer una lectura reductiva i simplificada dels seus models —i això malgrat que els estava traduint a un format força més gran—. Pel que sabem, l'explotació d'estampes alemanyes i flamenques de finals del segle xv —de Schongauer, d'Israel van Meckenem i virtualment d'altres— és un fenomen que a Catalunya es generalitzà tardanament, per contrast amb la difusió molt més precoç i generalitzada que tingueren a Aragó o als territoris de la Corona de Castella. ¿Hem de pensar tal vegada que l'hegemonia d'Huguet i dels seus deixebles i satèl·lits, amb el repertori i el *modus operandi* que els era propi, va bloquejar i va diferir aquesta recepció de l'estampa nòrdica per part dels obradors autòctons? Els indicis coneguts suggereixen, en qualsevol cas, que els artistes estrangers i novvinguts degueren tenir un paper decisiu en l'arrelament al Principat d'aquesta pràctica que consistia en el recurs normal a l'estampa. És cert que el bancal del retaule de Sant Feliu ens situa en una cronologia força avançada —la segona meitat de la segona dècada del segle xvi—, però evidentment res no ens impedeix imaginar un Pere de Fontaines treballant a partir d'aquesta mena d'estampes a l'entorn del

1500, quan apareix a Catalunya. El seu paper, en aquest sentit, cobra un nou interès des que sabem —com ha descobert recentment Joan Bosch— que Fontaines també va recórrer a una estampa «primitiva» italiana, atribuïda per la historiografia més recent al florentí Francesco Rosselli, per resoldre la composició i les figures de l'*Assumpció de la Mare de Déu* —lliurant el cingol a sant Tomàs, aquest tema tan italià— al mateix bancal de Sant Feliu⁴⁸.

Malgrat el talent discretíssim de Fontaines, també la seva contribució representava una certa «modernitat» en el context català i s'ha d'emmarcar, certament, dins d'aquest corrent tardà i polifacètic de derivació diversament flamenca i nòrdica que, al voltant del tombant de segle i en els primers anys del Cinc-cents, es va difondre al Principat per obra de pintors com ara el «Mestre de Canapost» o com ara Aine Bru —aquest darrer amb una personalitat sense parangó amb les restants—. La tradició i la sensibilitat paisatgístiques de l'*ars nova* flamenca, per exemple, van reconquerir nous espais en els retaules encarregats a aquests pintors, en la mesura que llurs clients s'avingueren a prescindir dels campers daurats i de la profusió de picats, gofrats i estofats característics de la tradició huguetiana. Però si Fontaines arribà a Catalunya amb un bagatge bàsicament flamenc, també acabà incorporant models i motius de procedència italiana —els que hem identificat pertanyen al primer Renaixement i no encara a l'Alt Renaixement—, amb uns ritmes que no podem conèixer, perquè només disposem del conjunt tardà del bancal de Sant Feliu. En l'arquitectura de la *Nativitat*, inspirada en Israhel van Meckenem i per tant de clara concepció flamenca, ens sorprèn per exemple la tímida intrusió d'una pilastra amb motiu a *candelieri* i de diverses motllures de filiació italiana⁴⁹. En el cas de l'*Assumpció*, Fontaines fa una lectura «flamenquitzant», però també modernitzada del seu model florentí: redueix per exemple el nombre d'àngels a dos, de mida més

gran; canvia el tipus primitiu i convencional dels núvols per una massa més naturalista, i elimina la primitiva aurèola radial que emmarcava la Mare de Déu. Per altra part, s'atreveix a engrandir notablement la mida del sepulcre —sense allunyar-lo a penes del primer terme de la composició i alterant la seva relació proporcional amb les figures de sant Tomàs i la Mare de Déu—, amb el resultat que la geometria i la projecció perspectiva de la caixa cobren una inesperada agressivitat visual —una agressivitat remarcable a Catalunya, però arcaica a la Itàlia de la *terza maniera*—. També és clar que, en la construcció espacial dels seus ambients arquitectònics, el nostre pintor —com ha subratllat Joaquim Garriga— parteix de receptes artesanes i manifesta una comprensió purament «mecànica» dels procediments de la perspectiva lineal, i en absolut una consciència teòrica a la manera italiana. Però en les taules del bancal de Sant Feliu s'hi nota com a mínim —i en paraules del mateix historiador— un ressò d'aquell gust «pels volums i per l'espai» que a principis del segle XVI es plasmà també en les grandioses sarges de l'orgue de la catedral de Perpinyà o en el retaule de la Mare de Déu de la Magrana, a la mateixa catedral, en aquests dos casos amb una predilecció més decidida per «l'ambientació copiosament arquitectònica» d'ascendència italiana⁵⁰.

Naturalment, també l'infatigable Post ens llegà la seva particular interpretació del «competent style» de Pere de Fontaines, «an eclectic product of the general condition of Flemish painting in the dawning Renaissance rather than dependent upon any single master of the Low Countries, except possibly to a certain degree Quentin Matsys», malgrat que «some of the racial types are perhaps partially Hispanized»⁵¹. És obvi que una noció com la de la presumpta «hispanització dels tipus» està desprovista de qualsevol significació precisa en el nostre context, el de la Catalunya dels primers decenniis del segle XVI. Però Post no només s'esforçà a definir l'estil de Fontaines i el

39. M. MIRAMBELL, *La pintura del segle XVI a Vic...*, op. cit., p. 47, nota 47.

40. J. CLARA, op. cit., p. 14, nota 4.

41. J. M. MADURELL, *Pedro Nuyes y Enrique Fernandes...*, op. cit., p. 73-76, notes 129 i 137; J. GARRIGA, «Pere de Fontaines...», op. cit., p. 189.

42. J. GARRIGA, «Pere de Fontaines...», op. cit., p. 189-190, nota 5.

43. *Ibidem*, p. 189-190.

44. *Ibidem*.

45. Vegeu J. MOLINA, «Pere de Fontaines. Retaule de Sant Feliu. Epifania», a: *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 52-54. Sobre el conjunt del retaule i la intervenció de Joan de Borgonya, després de la mort de Fontaines, vegeu també J. GARRIGA, «Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu. Sant Feliu davant Rufí», a: *Ibidem*, p. 55-61.

46. D. ANGULO IÑIGUEZ, «El pintor gerundense Porta», *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), p. 341-359, particularment p. 359. Joan Ainaud sintetitzava, uns quants anys després, el que havia avançat Angulo en caracteritzar Pere de Fontaines

com un «artista discret» que en les taules del bancal de Sant Feliu «vestia amb elements renaixentistes els esquemes de les composicions gòtiques que manllevava sobretot del gravador alemany Martin Schongauer»; vegeu J. AINAUD DE LASARTE, «La pintura dels segles XVI i XVII», a: *L'Art Català*, II, Barcelona, 1958, p. 77.

47. R. BUENDÍA, «Perris de Fontaines. Naixement», a: *The-saurus/estudis. L'Art als bisbats de Catalunya 100-1800*, Barcelona, 1986, p. 237-238.

48. Vegeu M. ZUCKER (ed.), *The Illustrated Bartsch*. 25. *Formerly*

volume 13 (Part 2). Early Italian Masters, Nova York, 1980, p. 95, núm. 20; i M. ZUCKER, *The Illustrated Bartsch*. 24. *Commentary. Part 2 (Le Peintre graveur 13 [Part 1])*, *Early Italian Masters*, Nova York, 1994, p. 22-23 (Francesco Rosselli .014). Cfr. J. GARRIGA, «Pere de Fontaines...», op. cit., p. 190 i 191, nota 34.

49. Com nota A. ÁVILA, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993, p. 91.

50. J. GARRIGA, *L'època del Renaixement*, s. XVI (Història de l'Art Català, vol. IV),

Barcelona, 1986, p. 61-62. Sobre el comportament espacial en les taules de Pere de Fontaines, vegeu també les anàlisis de J. GARRIGA, *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI. Criteris d'anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1990 (edició en microfotxes: 1992), p. 903-909. Sobre la pintura d'aquesta època al Rosselló, continua essent fonamental M. DURLIAT, *Les arts anciens du Roussillon*, Perpinyà, 1954, p. 98-170.

51. Ch. R. Post, op. cit., XII, p. 69-77.

52. *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich*, Vic, 1893, núm. 1273, p. 130-131. M. MIRAMBELL, *La pintura del segle XVI a Vic...*, op. cit., cat. núm. 42, p. 119, dóna com a «desconeguda» la procedència de la mateixa peça, sense més comentaris.

seu «pedigrí», sinó també, com solia fer sempre, va intentar ampliar el *corpus* del mestre amb noves atribucions. De tota manera, en aquest cas va ser més prudent que en altres i només va donar-li dues peces, i encara amb expressió de tota mena de cauteles, traduïdes als respectius peus d'il·lustració amb sengles interrogants. L'atribució al nostre pintor de la *Visitació* del Museu de Stuttgart està totalment fora de lloc i amb raó ha estat descartada categòricament pels historiadors que s'hi han referit després. En canvi, estic convençut que mereix una atenció renovada l'altra peça atribuïda per Post a Pere de Fontaines.

Es tracta d'una petita taula amb la *Nativitat* conservada al Museu Episcopal de Vic (MEV 1.273), on ingressà abans de l'any 1893 (figura 5).

Els autors del primer catàleg de les col·leccions del museu, publicat en aquesta data, van descriure la peça com una «primorosa y correcta pintura al parecer flamenca» del segle XVI i van identificar l'escut pintat per partida doble a la part inferior de la taula com el del monestir de Sant Joan de les Abadesses⁵². Post va acceptar aquesta identificació de l'heràldica i afegí que la taula provenia del monestir mencionat, no sabem si basant-se exclusivament en la presumpta evidència heràldica o si ho féu també sobre la base d'altres dades o testimonis. És possible que la peça provinguí, com moltes altres del museu, de Sant Joan de les Abadesses, però he de reconèixer que no he estat capaç de verificar-ho. Ara bé, l'escut tradicional del monestir és el de l'àliga de sant Joan, mentre que la taula en qüestió presenta un escut partit en pal, a l'esquerra quartejat de gules i or, i a la dreta sable i un griu d'or. De tota manera, caldrà deixar per als heraldistes la identificació definitiva de les armes, que s'han de relacionar evidentment amb la figura del donant pintat a l'esquerra, en el marge estret d'espai que quedava entre sant Josep i el marc de la taula. Té l'aspecte d'un clergue tonsurat i és ben possible que es tracti, com suggeria l'historiador nord-americà, d'un canonge agustinà de Sant Joan de les Abadesses; però també podríem pensar en altres canòniques agustinianes (anteriorment hem tingut ocasió de parlar de la canònica de la seu de Manresa). Em sembla evident que ni els escuts ni el donant no eren previstos en la composició original: el primer, com he dit, a penes té espai allí on està col·locat, i els escuts se superposen d'una manera poc feliç a la vegetació i els carreus motllurats escampats en la part inferior de la composició. La diferència qualitativa també ens permet suposar que l'afegit podria ser més o menys posterior i que respondria a una altra mà, sens dubte menys capaç.

Com subratllava Post, la nostra *Nativitat* és una peça «decidedly Flemish in character», per bé que la seva qualitat és modesta en relació amb els estàndards tècnics i els valors artístics de la pintura flamenca d'inicis del segle XVI. La iconografia respon a paràmetres que eren molt difosos en la pintura flamenca i que s'inspiraven en gran part, però no pas exclusivament, en la visió proporcionada per les *Revelationes celestes* de santa Brígida de Suècia. La figura delicada i infantil de la Verge, que ha donat a llum sobtadament i sense dolor, està agenollada amb les mans juntes adorant l'Infant nu i resplendent, ajaçat damunt d'un plec del seu vestit. Flanquejant l'Infant per l'altre costat, a l'esquerra, es presenta sant Josep, que no ha assistit al part i que acaba d'arribar al lloc, com indica el seu moviment. Duu xanques subjectades als peus, capa vermella a la pelegrina i un bastó a la mà dreta, mentre que amb l'esquerra sosté un fanal amb la candela, la flama de la qual és eclipsada



Figura 5.
Pere de Fontaines, *Nativitat*, Museu Episcopal de Vic. Fotografia: Museu Episcopal de Vic-Quim Espونا.

per la llum sobrenatural que irradia l'Infant. Un parell d'àngels en adoració sobrevolen l'escena. A la dreta, més al fons, el bou i la mula apareixen emmarcats dins d'un estable obert, a través del qual es veu un fons de paisatge. L'estable està adossat al palau en runes, que ocupa la major part del fons i constitueix un *morceau d'architecture* de notable complexitat. Representa, està clar, el palau del rei David, i indica que Crist ha vingut per restablir el reialme caigut de David. Dos pastors sorgeixen des de l'interior del palau per adorar l'Infant.

Com en el cas de les taules de Sant Feliu, el pintor de la *Nativitat* de Vic procedeix d'una manera empírica i per agregació en la construcció de l'espai, i se serveix de l'arquitectura bàsicament com a teló de fons⁵³ —en la «profunditat» del qual insereix, això sí, els dos pastors, seguint una pauta ben difosa en la pintura flamenca—. Els seus problemes inevitables i ostensibles amb els escorços —vegi's el cap de l'àngel que duu la túnica rosada—, amb els recursos de la perspectiva lineal, amb la representació, en definitiva, de l'espai tri-dimensional, queden compensats, almenys en part, per una passable noció del ritme compositiu i per la consecució d'un ordre tectònic *sui generis*. L'estratificació frontal dels principals plans i l'èmfasi ponderat en les línies i eixos verticals i horitzontals garanteixen una mínima cohesió a una composició que, per altra banda, s'enriqueix amb la cal·ligrafia menuda i vibrant que anima les figures, la vegetació, el paisatge. El gust innegable del pintor per l'efecte pintoresc es concreta també en la descripció detallada dels murs enrunats, de les seves clivelles, de les juntures dels carreus, amb els caires oscats ací i allà. La figura de sant Josep, amb el seu moviment de caminant una mica precipitat i inestable, es resol com un arabesc, com un feix de traços sinuosos en forma d'essa, i els plecs angulosos de les draperies, característics de la manera flamenca, se suavitzen i cobren una certa morbidesa en la Verge o els àngels. La redacció és només discreta i passadora, però el pintor sap treure bon partit, per exemple, d'aquest «desire for *sfumatezza*» que Post detectava en els àngels, de la suggestió atmosfèrica en el llunyedar paisatgístic —emmarcat com una vinyeta per la vegetació, pel sostre de fusta i palla i pel mur posterior, mig derruït, de l'estable—, o del clarobscur que es desenrotlla a l'interior del palau en runes. Tant el canemàs compositiu i la *mise en scène* com la textura pictòrica coadjuven en l'expressió del contingut emocional que es dona a l'acte de l'adoració de l'Infant —i això malgrat que ni la Verge ni sant Josep no aconsegueixen dirigir la seva mirada realment cap al nounat si no és de reüll, com a conseqüència, sens dubte involuntària, de la seva respectiva col·locació en l'espai—. En tot cas, el clima poètic —«the mood of dreamy mysticism»,

en paraules de Post— que el pintor ha sabut infondre a l'escena fa que la petita tauleta devocional, tot i la seva humilitat, es presenti tanmateix com una peça singular i remarcable en la seva estratègica ubicació dins de l'actual recorregut del Museu Episcopal de Vic.

Les analogies que Post adduïa entre la *Nativitat* de Vic i les taules gironines de Pere de Fontaines són en conjunt acceptables, i no deixen de sorprendre les reserves de l'historiador quan, en altres casos, es mostrava tan temerari en els seus judicis d'atribució. L'anàlisi ha de tenir en compte, evidentment, la diferència de formats entre la petita *Nativitat* de Vic i les taules força més grans del bancal de Sant Feliu, i encara el fet que aquestes —com he recordat més amunt— sem-

53. Cfr. J. GARRIGA, *Qüestions de perspectiva...*, op. cit., p. 903-909.



Figura 6.
Albrecht Dürer, *Adoració dels Mags* (de la «Vida de la Verge»), xilografia.



Figura 7.
Pere Mates, taules d'un retaule (desaparegudes). Santuari de la Mare de Déu del Mont. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

blen parcialment inacabades. L'aspecte inacabat és particularment evident en la taula gironina de l'*Epifania*, per exemple en la indumentària poc rebedora del rei agenollat o de la Mare de Déu. D'altra banda, és normal que una petita taula devocional presenti un grau de *finitezza* diferent del de les taules d'un retaule, i no serà debades recordar que la tècnica i l'acabat flamencs eren de fet inviables en el cas dels retaules catalans de l'època, sovint de grans dimensions —com el de Sant Feliu—, i objecte de contractes o preufets ajustats, que imposaven al pintor una inevitable eco-

nomia d'execució. També Aine Bru, com se sospita en mirar la seva taula de la *Degollació de sant Cugat*, es degué adaptar a aquestes condicions, però sens dubte fou capaç de convertir en virtut la necessitat. En el cas dels pintors menys dotats, les economies de temps i àdhuc de pigments podien tenir una incidència més greu sobre el resultat final. Amb aquestes precaucions, doncs, estic convençut que es poden acumular prou analogies per atribuir la tauleta de Vic al pintor del bancal de Sant Feliu.

El tipus del sant Josep presenta, com assenyala Post, una atenedible afinitat en les *Nativitats* de Vic i de Girona. Fins i tot el pastor més avançat dins del palau enrunat de la *Nativitat* de Vic té una fesomia i un port semblants als del sant Josep de la *Nativitat* de Girona. Els nimbes diferenciats de sant Josep i de la Verge són més complexos i d'execució més pulcra en la *Nativitat* de Vic, però —com subratllava Post— es poden comparar amb els corresponents de la *Nativitat* de Girona. La poc i mal articulada mà dreta del sant Josep de la taula de Vic, que agafa el bastó, té un terme de comparació en la mà dreta de l'únic rei que, en l'*Epifania* gironina, no està copiat del gravat de Schongauer: l'aspecte d'aquesta última mà, tanmateix, és descarnat i encara més inarticulat, amb uns dits que no són més que arcs de corba. El tipus infantil de la Mare de Déu, amb les galtes plenes i rodones, té més d'un paral·lel en les taules de Girona, els més rellevants en la Mare de Déu de l'*Assumpció* i en el cap efeminat del *Sant Miquel*. L'estil de les draperies és virtualment el mateix en la taula del museu de Vic i en les de Girona. És instructiu, en aquest sentit, comparar una vegada més la Verge de la *Nativitat* de Vic i la de l'*Assumpció* de Girona: l'estil de les draperies d'aquesta última taula s'acosta al de la taula de Vic en la mateixa proporció que s'allunya del seu model florentí, ja mencionat. Tant o més decisives són les analogies en la manera de representar els murs vells i enrunats. La descripció atenta de les filades dels carreus, amb les seves juntures ben delineades i els caires oscats es troba tant en la *Nativitat* de Vic com en la de Girona. La paret mig derruïda que tanca per la part posterior l'estable de la *Nativitat* de Vic és la mateixa mena de paret que queda al descobert en haver-se després una part de l'emblanquinada en la *Nativitat* de Girona. En fi, el llunyedar paisatgístic emmarcat per l'estable en la *Nativitat* de Vic és —pel tractament que s'hi dona a la perspectiva aèria, per exemple— perfectament equiparable als motius de paisatge de l'*Anunciació*, de la *Nativitat*, de l'*Epifania* i de l'*Assumpció* del bancal gironí.

Com és prou sabut, la interpretació de la *Nativitat* com una escena poètica i tendra d'adoració de l'Infant tenia un model extraordinàriament influent en el tipus representat pel *Tríptic de Pierre Blandelin* de Roger van der Weyden, des-

prés reelaborat en infinites versions, algunes de les quals són igualment influents, com les de Memling a Bruges. No soc capaç d'assenyalar un model més precís que hagués servit al nostre pintor per resoldre el grup de la Mare de Déu, l'Infant i sant Josep, que semblen reflectir, en tot cas, la difusió «perifèrica» dels modes congruents a finals del segle XV a Bruges, a Gant o a Brussel·les. En canvi, el conjunt arquitectònic —incloent tant el palau en runes com l'estable adossat— està inequívocament basat en una composició de Dürer, *l'Adoració dels Mags* (Bartsch, núm. 87) (figura 6), pertanyent a la sèrie de la «Vida de la Verge». Respecte al model durerià, l'adaptació de Fontaines resulta invertida, i els canvis revelen, sens dubte, la seva radical inferioritat pel que fa a la comprensió dels recursos de la perspectiva lineal. Fontaines no aprofita cap de les figures de la composició dureriana, ni tan sols els dos pastors del fons, que en la nostra *Nativitat* tenen un aspecte més afí als tipus de Schongener o d'Israel van Meckenem. Lògicament, el pintor degué adquirir l'estampa de Dürer —o una còpia d'aquesta— després de la seva arribada a Catalunya. La petita *Nativitat* del Museu Episcopal de Vic, en qualsevol cas, ens proporciona un nou exemple d'aquesta explotació normal dels «papers de mostres de stampa» que se citen en el protocol de la recepció del llegat testamentari de Pere de Fontaines.

Com he recordat més amunt, un dels beneficiaris d'aquestes darreres voluntats va ser el pintor Pere Mates, la producció del qual constitueix un capítol notable en la història de la pintura gironina del Cinc-cents. És veritat que els dibuixos («omnes papiros de mostres de mà») els va heretar un altre pintor, Martí Desbray, però si hem de comptar Pere Mates entre els col·laboradors de Pere de Fontaines, també hem de suposar que va tenir accés als models explotats o inventats —si es pot aquí parlar d'«invenció»— pel mestre, i en qualsevol cas sabem que en va rebre una tercera part de les estampes («papiorum de monstres de stampa»). Un any i mig més tard, el 17 de gener de 1520, Pere Mates encara reconeixia als marmessors de Pere de Fontaines un deute pels béns mobles, colors i eines de l'ofici que havia adquirit de l'herència del difunt («bonorum mobilium, colorum et eynarum diversarum specierum pro me a vobis et inventorum bonorum dicte hereditatis emptorum»), i també pel lloguer de la casa on havia residit el difunt («et etiam [...] pro mercede logeris hospicii in quo ipse defunctus habitabat, per vos ad certum tempus mihi facti»). A més, Mates prometia als mateixos marmessors que s'encarregaria d'acabar una feina que Fontaines havia deixat a mig fer, la del retaule de Sant Andreu de Roses⁵⁴. Aquesta vinculació professional amb Pere de Fontaines podria explicar el fet

—no assenyalat fins ara, si no m'equivoco— que en un retaule de Pere Mates reaparegui la mateixa composició que hem vist en la *Nativitat* del Museu Episcopal de Vic, especialment pel que fa a les figures de la Mare de Déu, l'Infant, sant Josep i els dos àngels adoradors, i no tant al fons arquitectònic. Es tracta d'un retaule procedent de l'abandonat monestir de Sant Llorenç del Mont, set taules del qual —a les quals corresponien onze compartiments figuratius— es van conservar «disseminades per la nau» del santuari de la Mare de Déu del Mont fins que van desaparèixer per causa dels fets de l'any 1936⁵⁵. La *Nativitat* estava pintada en una taula que també contenia, en el registre superior, l'escena de l'*Anunciació*. Quan el conjunt va ser descobert i estudiat per Joan Sutrà, aquesta taula estava emmarcada juntament amb una altra que contenia les escenes de l'*Epifania* i l'*Assumpció*, tal com mostra una fotografia vella i no gaire bona de l'Arxiu Mas (figura 7).

Post, que va examinar les taules abans de la seva desaparició, destacava precisament la *Nativitat* com el millor fragment d'un retaule de factura desigual, en el qual sospitava una àmplia participació del taller⁵⁶. Respecte a la del Museu de Vic, la versió de Pere Mates mostra nombroses variants i, en la mesura que la podem jutjar per la fotografia, una qualitat i uns valors no inferiors. La col·locació respectiva de la Verge, sant Josep i l'Infant, per exemple, és més encertada en Mates: sant Josep, almenys, participa d'una manera més natural en l'acte d'adoració del Salvador. És evident que, o bé una versió deriva de l'altra, o bé totes dues deriven d'una font comuna. De tota manera, en aquest últim supòsit s'hauria d'admetre igualment com a hipòtesi la probable «mediació» de Pere de Fontaines. En les obres conservades de l'eclèctic Pere Mates s'hi ha pogut constatar fins ara préstecs inequívocament provinents d'Aine Bru, de Joan de Borgonya i de Pere Fernandez (Pseudo-Bramantino?), tots tres amb activitat documentada a Girona, a més dels préstecs manllevats a les estampes d'importació⁵⁷. L'episodi que ara comentem és certament menys concloent en aquest sentit, però seria estrany que Mates no s'hagués beneficiat també de l'exemple —i de l'herència— de Pere de Fontaines, amb el qual mantingué llaços estrets de col·laboració professional i probablement d'amistat.

A més de la *Nativitat* que aquí proposo restituir a Pere de Fontaines, podem examinar en entrar a l'àmbit de la sala XII del Museu Episcopal de Vic una altra taula, amb la *Lamentació sobre el cos de Crist* (MEV 1.760), de procedència desconeguda i d'autor anònim. S'ha proposat alguna vegada que podria ser obra d'algun seguidor de Pere Mates⁵⁸, però no hi sé veure analogies significatives amb aquest ni, de fet, amb cap altre pintor conegut d'àrea catalana.

54. Vegeu J. CLARA, «Dades inédites sobre el pintor renaixentista Pere Mates», *Revista de Girona*, XXVIII, 101 (1982), p. 317-325, i J. GARRIGA, «Pere Mates, c. 1490/1495-1558 (?)», a: *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 205-207, amb la bibliografia anterior sobre Pere Mates.

55. Vegeu especialment J. SUTRÀ VIÑAS, «TVMAS, pintor renaixentista. Contribució a l'estudi de la pintura del Renaixement català», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XLVII (1937), p. 173-181, 221-226, 245-252 i 277-288 (sobre les taules del santuari de la Mare de Déu del Mont, p. 177-181); Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 130-131, i J. GARRIGA, «Pere Mates, c. 1490/1495-1558 (?)», a: *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 205 i 207, nota 33.

56. Vegeu Ch. R. POST, ibídem, p. 131: «The quality of the craft [en les taules del santuari de la Mare de Déu del Mont] was not as high as in the Montagut altarpiece, suggesting that the Monogramist [i. e. Pere Mates] refused to exert himself so much in an order for a little rural sanctuary or that he left largely to helpers the execution of his designs. [...] Possibly there was more from his own brush in the Nativity than elsewhere in the retable, for he would scarcely have left to an assistant the charming little accents of birds perched on the wall and the fluttering in the sky.»

57. Per a una valoració recent i seriosa de la producció de Pere Mates, vegeu sobretot J. GARRIGA, «La geometria espacial de Pere Mates», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII (1994), p. 527-562.

58. S. ALCOLEA BLANCH, «Les col·leccions de pintura del Museu Episcopal de Vic. El final del Gòtic i els inicis del Renaixement», *Revista Vic. Publicació anyal de divulgació vigatana* (29 de juny de 1987), p. 55-64, i en particular p. 64. Cfr. també M. MIRAMBELL, op. cit., p. 119, cat. núm. 42, on s'identifica com a peça anònima del «segon quart del segle XVI».

59. Vegeu més amunt, nota 12. A Manresa s'hi instal·là també a inicis del segle un pintor del Regne de Castella, Joan García; vegeu M. MIRAMBELL, op. cit., p. 50, amb bibliografia anterior.

60. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 365.

61. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1908, p. 17.

Podria tractar-se d'un pintor foraster, provinent d'algun altre territori peninsular, que hagués treballat a Catalunya al voltant del 1500. Els arxius catalans ens proporcionen una nòmina considerable de pintors «sense obra» procedents d'altres territoris de la Corona d'Aragó, però també dels territoris de la Corona de Castella, que s'instal·laren a Catalunya per períodes més o menys prolongats. Alguns d'aquests sabem que van treballar per a clients de Vic i la seva diòcesi, d'on raonablement ha de provenir aquesta *Lamentació sobre el cos de Crist*⁵⁹. No estic, però, en condicions d'oferir una definició estilística més cenyida d'aquesta taula, que ens dona un nou exemple de la varietat de llenguatges i d'itineraris culturals que conflueixen a la Catalunya del llinar del segle XVI, i que els responsables del Museu fan bé de mostrar al públic.

El taller dels Gascó: la historiografia i el problema

Com he suggerit en iniciar l'article que llegiu, el catàleg de la producció del taller vigatà dels Gascó constitueix a hores d'ara una qüestió encara oberta. Però abans d'entrar en el ball de les atribucions, cal que comencem per identificar, amb la màxima concisió, quins són els problemes bàsics que hem d'afrontar —i que no hem de perdre de vista— a l'hora de construir i de definir aquest catàleg. Una ràpida revisió de la historiografia gasconiana ens proporcionarà les dades de partida.

Ja mossèn Josep Gudiol, en la seva monografia seminal, va jutjar que calia atribuir al mateix pintor totes les peces conservades que es podien relacionar amb treballs contractats per Joan Gascó. Les diferències estilístiques que separen el retaule de Sant Joan de Fàbregues, pintat potser al voltant del 1502, de les darreres peces documentades, com la taula sobreviscuda del retaule de Sant Bartomeu de l'Hospital de Pelegrins de Vic, relacionable amb un contracte de desembre del 1525, s'haurien d'explicar, doncs, en virtut de l'evolució estilística d'una mateixa personalitat artística. Una evolució que hauria partit d'uns estils bàsicament gòtics, de filiació «germànica», i que progressivament s'hauria anat «italianitzant» i apropant al Renaixement. De manera que, per exemple, «la fastuositat y riquesa primitives, els tons calents y las figures çapades» van donar lloc després «a més suavitat y placidesa y elegancia»; «les composicions y poses germàniques» es van anar «fonent y italianisant», i «el toch sech de miniaturista y del qui pinta al ou» va tendir «a una pastositat més conforme a lo que demana la pintura al oli y feyen els mestres del Renaixement».

Però, segons Gudiol, l'evolució es podia observar, de manera especial, «en tot lo que sia ornamentació», en la mesura que aquesta anava incorporant els nous motius del Renaixement⁶⁰.

En tot cas, les peces documentades li proporcionaren a Gudiol una base més que suficient per atribuir a Joan Gascó altres peces no documentades, la major part de les quals eren ja al Museu Episcopal de Vic des de feia alguns anys, i fins i tot suggerir-ne la cronologia, més precoç o més tardana. Així, una taula com la de *Santa Anna, la Mare de Déu i l'Infant* (MEV 48) es podia ubicar justament «en els seus primers temps», mentre que el retaule de Sant Vicenç provinent de l'ermita de Borgonyà (MEV 955) es podia aproximar, en canvi, al retaule de Pruit i al mencionat retaule de Sant Bartomeu. Mossèn Gudiol no sembla vacil·lar a l'hora d'atribuir a Joan Gascó aquest retaule evidentment tardà de Sant Vicenç. Però el seu article es clou, tanmateix, amb un paràgraf en què expressa una cautela que fàcilment podia haver projectat la seva ombra inquietant sobre aquesta darrera atribució. I és que, arribat a aquest punt, Gudiol s'adonava del risc que corria si continuava estirant les deduccions en la mateixa direcció:

Potser fora possible atribuir altres pintures del començament del segle XVI al pintor Joan Gascó, però no m'atreveixo a fer-ho després que per documents y per obres d'atribució indubitable he pogut convèncerm de que'l fill gran del artista objecte d'aquestes planes fou el seguidor y continuador de la seva obra pictòrica. Així hi ha un punt de contacte entre lo que'ns han deixat abdós artistes y d'atribució en atribució fora fàcil desviar-se y arribar més enllà de lo que aconsella la veritat. Y mentres estich esperant que arribi l'ocasió de parlar den Perot Gascó y dels seus mèrits, dono per acabada aquesta meua contribució al estudi del Art català⁶¹.

Dissortadament, mossèn Gudiol mai no va arribar a publicar aquesta segona monografia dedicada a Perot. I tampoc no va donar, de fet, una resposta definitiva ni sistemàtica al problema plantejat en aquest paràgraf final del seu primer treball, malgrat que després va reprendre en diverses ocasions el tema dels Gascó, afegint noves peces i nous documents al catàleg de Joan i també al de Perot.

La monografia de mossèn Gudiol aviat va estimular les contribucions puntuals d'altres historiadors. Particularment important havia de ser l'addició al catàleg de Joan Gascó del retaule major de l'església parroquial de Sant Pere de Vilamajor, documentat per Ferran de Sagarra en un article publicat l'any 1911 a la *Pàgina Artística*

de *La Veu de Catalunya*⁶². El contracte, molt interessant pel seu contingut detallat, es va signar el febrer de 1513, i dues èpoques, de desembre de 1514 i de febrer de 1516, donaven testimoni de la realització de l'encàrrec per part del mestre. A partir d'aquest moment es podia comptar amb un conjunt conservat i documentat que corresponia aproximadament al període central de l'activitat del taller sota la direcció de Joan Gascó. Malgrat que es tracta d'un dels retaules destruïts l'any 1936, el de Sant Pere de Vilamajor està molt ben documentat per les fotografies de l'Arxiu Mas, i ens continua proporcionant, per tant, un terme de referència clau per valorar i interpretar l'evolució estilística del mestre. El desembre del mateix any 1911, mossèn Gudiol va respondre a la descoberta de Ferran de Sagarra amb un nou article a la *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, en el qual, a més de valorar el retaule major de Sant Pere de Vilamajor, donava a conèixer un nou conjunt de taules que es conservaven a la mateixa parròquia i clarament s'havien d'atribuir a Joan Gascó⁶³. Es tracta, com es recordarà, de la taula que representa *Sant Marçal i sant Sebastià* i de les dues taules amb *Santa Magdalena* i *Santa Apol·lònia*, ara conservades al Museu Diocesà de Barcelona.

A banda d'això, mossèn Gudiol ja no abordà la qüestió dels Gascó sinó de manera ocasional i adhuc apressada, especialment a les seves *Memòries* anuals sobre el Museu Episcopal de Vic, del qual era conservador. En la de l'any 1908, per exemple, havia presentat una Sagrada Família de Perot Gascó (MEV 4.031), sense raonar-ne tanmateix l'atribució, ni amb referències documentals ni amb arguments d'altra naturalesa. Només aclaria que es tractava «d'una obra d'un artista que treballà entre 1522 y 1546»⁶⁴. Aquesta delimitació plausible dels extrems cronològics de l'activitat del fill primogènit de Joan Gascó, que s'hauria iniciat a l'entorn de 1522 —bastants anys abans, doncs, de la mort del pare—, té plena justificació en la documentació coneguda. Però Gudiol a penes va explorar les virtualitats d'una precisió que era oportuna i fonamental. I així les vacil·lacions i la indefinició a propòsit de la producció respectiva de Joan i de Perot són paleses encara en la seva última contribució al tema: efectivament, la *Memòria* de l'any 1929, en consignar l'adquisició de les dues grans taules de la *Mare de Déu* i de *Sant Joan Evangelista* (MEV 8.533 i 8.534) —procedents de la capella del sant Crist de l'església parroquial de Santa Coloma de Centelles—, suggeria que eren «obra dels últims temps d'En Joan Gascó i de les primeries del seu fill Perot», adduint que l'altar al qual pertangueren fou «beneït pel bisbe de Vich en 1528»⁶⁵. La confusa atribució d'aquestes taules problemàtiques s'imposava, un cop més, sense veritables ar-

guments. De fet, l'única peça conservada que Gudiol va poder relacionar amb un contracte signat per Perot Gascó fou, com és sabut, un fragment del retaule de la Mare de Déu dels Dolors de l'església parroquial de Sant Cristòfol de Tavertet, enllestit l'any 1538⁶⁶. Es tracta d'una taula mutilada per la part inferior, de qualitat francament decebedora, en què hi ha pintades l'*Epifania* i la *Resurrecció de Crist* (MEV 7.295). A hores d'ara malauradament continua essent l'única peça documentada d'aquesta etapa del taller i, tal com se sol abordar la qüestió, és clar que constitueix més aviat un enutjós obstacle que no pas una solució al problema «Perot Gascó».

Després de la Guerra Civil, tant Diego Angulo com Josep Gudiol Ricart van aportar noves i lluides atribucions al catàleg dels Gascó. L'any 1944, en publicar el seu article sobre els gravats de Dürer i els pintors catalans del segle XVI, Angulo aprofità l'avinentesa per cridar l'atenció —en una nota a peu de pàgina— «sobre la conveniència de buscar la paternidad de la *Santa Faz*, de Vich, atribuïda a Bermejo, dentro del estilo de ese taller [dels Gascó], en fecha probablemente relativamente avanzada»⁶⁷. La proposta, expressada d'aquesta manera més aviat imprecisa, va ser recollida i concretada aviat per Gudiol Ricart, i així la famosa *Santa Faç* va quedar definitivament incorporada al catàleg de Joan Gascó. Poc després, en una guia artística de la província de Barcelona, el mateix Gudiol suggeria —amb una fórmula en principi cautelosa— que els quatre magnífics *Profetes* del retaule vergosià de Granollers (Museu Nacional d'Art de Catalunya) podien ser «de los primeros años del siglo XVI» i «acaso la obra maestra del pintor Juan Gascó»⁶⁸. És així, gairebé per la porta falsa, com ocorre tan sovint en la història de l'art, que van ingressar al catàleg del mestre navarrès les seves peces més atractives i emblemàtiques. Malgrat les protestes de Post⁶⁹, que s'entestà a mantenir les antigues atribucions a Bermejo i a Pau Vergós, tant la *Santa Faç* com els *Profetes* s'han acabat acceptant sense discussió com a peces segures de Joan Gascó. Molt menys afortunada fou una altra proposta de Gudiol Ricart, que pretenia descobrir la col·laboració no documentada però «evident» de Joan Gascó en el retaule major de la col·legiata de Tudela, a Navarra, que sabem contractat per Pedro Díaz de Oviedo i Diego Àguila l'any 1487⁷⁰.

En qualsevol cas, va ser una altra vegada Angulo qui, en els anys cinquanta, va fer l'aportació més sensata i aclaridora a l'estudi dels Gascó, per bé que l'expressà d'una manera igualment apressada i en el context molt general de la seva síntesi sobre la *Pintura del Renacimiento*, el volum XII de la col·lecció «Ars Hispaniae» (1955)⁷¹. Segons l'historiador, el taller presentaria dues etapes estilístiques diferenciades, «correspondientes

62. F. de SAGARRA, «Un nou retaule de Joan Gascó», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 95 (12 d'octubre de 1911).

63. J. GUDIOL, «Noves obres del pintor Joan Gascó», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, 103 (7 de desembre de 1911).

64. J. GUDIOL i CUNILL, *El Museu Arqueològic-Artístic Episcopal de Vic. Memòria* (1908), Vic, 1909, p. 8-10.

65. J. GUDIOL i CUNILL, *El Museu Arqueològic-Artístic Episcopal de Vic. Memòria* (1929), Vic, 1930, p. 9.

66. J. GUDIOL i CUNILL, *El Museu Arqueològic-Artístic Episcopal de Vic. Memòria* (1922), Vic, 1923, p. 9-10.

67. D. ANGULO, «Durero y los pintores catalanes del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), p. 327-330, en particular p. 329, nota 3.

68. J. GUDIOL i RICART, *Barcelona* (Guías Artísticas de España), Barcelona, 1946, p. 181.

69. Ch. R. POST, XII, 1958, p. 26, nota 23.

70. J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica* (Ars Hispaniae, IX), Madrid, 1955, p. 384.

71. D. ANGULO INÍGUEZ, *Pintura del Renacimiento* (Ars Hispaniae, XII), Madrid, 1955, p. 69-70.

72. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El Museo de Pontevedra*, Santiago de Compostela, 1950, p. 14.

73. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 11-68 («Juan Gascó») i 231-260 («Pedro Gascó»).

74. *Ibidem*, p. 15.

a otras tantas personalidades». Ara bé, el segon estil culminaria poc després del 1520, i consegüentment alguns anys abans de la mort de Joan Gascó. Potser caldrà reflexionar seriosament sobre la solució que Angulo plantejava al problema:

El que ambos estilos puedan ser debidos a diversos momentos en la evolución de un mismo artista, parece hipótesis no muy defendible aunque otra cosa haga pensar la documentación conservada. Nada tendría de extraño que tras esa diferencia de estilo existan las manos de dos miembros de la familia, a los que podríamos llamar Gascó I y Gascó II. Gascó II que es el que ofrece mayor interés para la historia del Renacimiento, es un pintor de Vidas de Santos y Vírgenes, muy influido por la tradición catalana del siglo XV, que llega a formar un taller bastante fecundo y que, dentro de su falta de genio, crea composiciones agradables y correctas, aunque sin nervio. A él o a sus colaboradores se deben, en el Museo de Vich, varias Vírgenes con el Niño, en las que los motivos casi rafaelescos se mezclan con recuerdos de estampas de Durero.

La producció del taller dels Gascó s'hauria de dividir i repartir, doncs, entre aquestes dues etapes. L'atribució a la segona etapa de la *Santa Faç* del Museu Episcopal de Vic és sens dubte una opció poc engrescadora, però les altres propostes d'Angulo semblen perfectament coherents amb la línia divisòria que traçava entre les dues etapes del taller: així, tant les portes de l'armari nou de la Tresoreria de la Sagristia de la catedral de Vic, amb els *Profetes i sibil·les* (MEV 12.320), com la taula sobreviscuda del retaule de Sant Bartomeu de l'Hospital de Vic (ara col·lecció Colomer Munmany), que són peces datades entre 1525 i 1526, s'haurien de vincular a Gascó II, juntament amb peces i conjunts no documentats, com ara el retaule de sant Vicenç, procedent de l'ermita de Borgonyà (MEV 955), o les taules del retaule major de Sant Esteve d'en Bas (actualment en conservem només dues, una al MNAC i l'altra al Museu d'Art de Girona). Però Angulo encara va fer un altre suggeriment fonamental en relació amb la segona etapa del taller gasconà, apuntant la possibilitat d'identificar la personalitat d'algun dels col·laboradors de Gascó II. Un d'aquests seria «el autor del retablo de la vida de Jesús, Abraham y Tobías y de San Esteban de Bas [sic]». Per bé que la redacció és un xic confusa, és clar que Angulo estava atribuint a aquest «col·laborador de Gascó II» els fragments d'un retaule que es van conservar a la rectoria de la parròquia de Sant Esteve d'en Bas fins que van desaparèixer durant la Guerra Civil. Cal lamentar, sens dubte, que Angulo no hagués desenvolupat i sistematitzat els

seus punts de vista clarividents, només esbossats en poques línies. Potser és per aquest motiu que no han obtingut, en termes generals, la resposta positiva que al meu entendre mereixien i continuen mereixent.

En els anys cinquanta, el catàleg gasconà va incorporar encara nous ítems. Sánchez Cantón, per exemple, atribuï a Joan Gascó dues taules d'un retaule dedicat a la Mare de Déu, amb dues *històries* cadascuna, que es conserven al Museu de Pontevedra com a dipòsit del Museu del Prado⁷². Com després insistiré, es tracta de dues peces inequívocament gasconianes, que Angulo —si s'admet l'especulació— hauria atribuït segurament a Gascó II. L'any 1958 va aparèixer finalment el volum XII de la *History of Spanish Painting* de Post, que inclou dos llargs capítols consagrats respectivament a Joan i a Perot Gascó⁷³. Com sempre, tenen el mèrit d'oferir un estat de la qüestió escrupolós i d'afegir un *corpus* notable d'informació, però també nombrosos defectes, entre els quals el d'inflar el catàleg, especialment el de Perot, amb noves i insensates atribucions de peces que no són en absolut gasconianes. L'historiador nord-americà va identificar amb precisió el principal problema amb què ens enfrontem a l'hora de definir la personalitat de Joan Gascó: «The chief problem in wich Gascó involves us —escrigué— is the pronounced change in his manner that took place at least as early as 1521, the date of his retable for the town of Pruit, from which the Vich Museum possesses the only extant relic, a Crucifixion». Però tot seguit descartava la possibilitat que el nou estil posterior a 1521 es pogués vincular a Perot Gascó: «We cannot resort to the explanation that he [Joan Gascó] turned over the execution of these later works to his son Pedro, who, to be sure, passed entirely into the fashions of the Renaissance but whose paintings exhibit types of persons unlike those of Juan»⁷⁴. D'altra banda, el retaule major de Sant Pere de Vilamajor, contractat com sabem l'any 1513, ja manifestava segons Post la incipient evolució de Joan Gascó en la direcció que culminaria a l'entorn del 1521 en el retaule de Pruit. D'acord amb aquest punt de vista, calia atribuir *lògicament* a l'última fase del fundador del taller tant la taula de Pruit amb el *Calvari* (MEV 72), com les portes dels *Profetes i sibil·les* (MEV 25), la taula de *Sant Bartomeu* (col·lecció Colomer Munmany), el retaule de Sant Vicenç de Borgonyà (MEV 955), les dues taules del Museu de Pontevedra o les taules sobreviscudes del retaule major de Sant Esteve d'en Bas. Així, el «Gascó II» d'Angulo —exceptuant, com veurem, només les seves *Sagrades Famílies*— quedava altra vegada inclòs dins del catàleg de Joan Gascó, enllaçant amb el criteri que havia esbossat per primera vegada mossèn Gudiol en la seva monografia.

Per altra part, Post tenia la ferma convicció que Perot Gascó s'havia d'identificar amb el pintor de l'adotzenat fragment del retaule de la Mare de Déu dels Dolors de l'església parroquial de Tavertet. Recollint la informació publicada per mossèn Gudiol, l'historiador nord-americà considerava «establerta» l'autoria del fragment pel contracte de l'any 1538, signat efectivament per Perot —sense mencionar la possibilitat que el fragment en qüestió pogués ser obra d'algun dels col·laboradors de Perot⁷⁵—. A partir d'aquesta convicció, doncs, Post atribuïa lògicament a Perot la taula central d'un retaule amb *Sant Vicenç i sant Segimon*, del Museu Episcopal de Vic (MEV 1.841) i també el «segon grup» de taules de Sant Esteve d'en Bas —les que es conservaren a la rectoria fins a la Guerra Civil, suara esmentades (les mateixes que Angulo atribuïa a un col·laborador de Gascó II). Un segon puntal per a la definició de la personalitat artística de Perot Gascó el trobà Post en la *Sagrada Família* del Museu Episcopal de Vic (MEV 4.031), que mossèn Gudiol havia atribuït «categòricament» a aquest pintor en la ja mencionada *Memòria* de l'any 1908⁷⁶. D'acord amb aquest punt ferm, doncs, Post podia vincular a Perot un grup de sagrades famílies que, efectivament, ofereix una notable unitat estilística, malgrat que la seva relació amb el fragment de Tavertet és, com a mínim, problemàtica i desigual.

És d'aquesta manera, en qualsevol cas, que l'historiador nord-americà va acabar imposant a Joan i a Perot dues personalitats artístiques que, al meu entendre, resulten igualment esquizofrèniques: en termes generals, el seu catàleg de Joan inclou, a més de la producció de la primera etapa del taller tal com la delimitava Angulo, també la producció del «Gascó II» d'Angulo, excoient-ne però, les *Sagrades Famílies* de l'etapa «Gascó II», que s'inclouen en el catàleg de Perot juntament amb el fragment de Tavertet i les peces del «col·laborador de Gascó II» suggerit per Angulo. Fins aquí, tanmateix, he parlat només dels criteris de Post referits a les peces que considero inequívocament gasconianes: això és, degudes a alguna de les múltiples mans que van treballar en el taller vigatà. Però com he assenyalat, l'historiador va farcir tant el catàleg de Joan com —sobretot— el de Perot amb altres peces que tenen poca o nul·la relació amb els paràmetres del taller, de manera que les respectives personalitats esquizofrèniques acaben presentant un quadre clínic sensiblement més greu. D'altra banda, Post explicava els estils de Joan i de Perot a partir d'una bigarrada constel·lació de filiacions estilístiques i, com solia fer, imaginava viatges: un viatge a Itàlia, «entretenint-se a Umbria i possiblement a Siena», seria «la teoria més fàcil» per justificar el canvi d'estil de Joan a inicis de la tercera dècada del segle⁷⁷, mentre que

Perot podria haver adquirit el seu «manierisme» a Catalunya i a Aragó, però de fet s'aproparia més al «manierisme castellà del mateix període» i encara «podria reflectir una iniciació en el manierisme dins dels confins de la mateixa Itàlia»⁷⁸. Aquesta mena d'especulacions han provocat, com era d'esperar, els recels i la perplexitat més que fonamentats dels historiadors seriosos que després s'hi han referit⁷⁹.

Després dels estudis de Post, el taller dels Gascó no va tornar a ser objecte d'aproximacions monogràfiques i sistemàtiques fins a dates molt més recents. Evidentment, Joaquim Garriga va abordar també aquest tema —amb les lògiques limitacions d'espai— en el context de *L'època del Renaixement*, s. XVI, el seu volum de la «Història de l'Art Català» (1986)⁸⁰, que ens continua proporcionant l'ambiciosa i ponderada visió de conjunt en la qual podem emmarcar els diferents episodis que he abordat en les pàgines que llegiu. Més ençà, el mateix autor feia una contribució definitiva i fonamental en un camp fins llavors pràcticament inèdit per a la història de la pintura catalana: el de l'organització i la formalització espacials de la imatge, aplicat també monogràficament al cas de Joan i de Perot Gascó⁸¹. Les anàlisis de Garriga en aquest terreny ens permeten contrastar «l'espacialitat rudimentària i arcaïtzant de Joan Gascó» —tal com es constata, per exemple, en el retaule de Sant Pere de Vilamajor— amb la formalització espacial més avançada de les taules del retaule major de Sant Esteve d'en Bas, en les quals veiem una vinculació més coherent i proporcionada de les figures amb l'espai i «una construcció de l'escenari unitària, mitjançant procediments artesanitzats però ja d'innegable ascendència perspectiva». En relació amb el retaule de Sant Pere de Vilamajor, el de Sant Esteve d'en Bas —que Garriga atribueix decididament a Perot Gascó— manifesta, en definitiva, «una completa transformació del concepte de la imatge representada i de la tridimensionalitat virtual del quadre»⁸². La contribució de Garriga es completa, per fi, amb una estimable revisió del grup gasconià de taules d'oratori amb els temes de la Mare de Déu i l'Infant o de la Sagrada Família amb sant Joanet —algunes de les quals tornen a ser exposades al Museu Episcopal de Vic⁸³.

La darrera aportació als estudis gasconians és encara més recent. Es tracta, per descomptat, del llibre de Miquel Mirambell sobre *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó* (2002), en origen tesi doctoral, llegida a la Universitat de Barcelona l'any 1996. Com suggereix el títol, el taller dels Gascó constitueix el focus principal del llibre, però s'hi ofereix a la vegada una panoràmica més àmplia sobre la pintura cinccentista a la diòcesi de Vic. L'autor presenta un estat de la qüestió sobre el tema en discussió i té, sens dub-

75. Ibídem, p. 232-233.

76. Ibídem, p. 233. Val la pena citar aquest paràgraf de Post: «[...] Gudiol categorically lists as a creation of Pedro a Holy Family, with the young St. John, in the Vich Museum; and, since I take it that he had sound authority to substantiate the attribution and since at all events its style entirely accords with that of the Tavertet fragment, I will use also the Holy Family as a foundation for rearing the edifice of the artist's personality». Obviament, no comparteixo la segona de les premisses, això és, que el fragment de Tavertet sigui de la mateixa mà que la *Sagrada Família* en qüestió, com insistiré més endavant.

77. Ibídem, p. 15.

78. Ibídem, p. 233-235.

79. Com ha escrit justament J. Garriga: «No cal insistir ara en els recels que suscita l'amplitud i disparitat del catàleg, tan sobre-dimensionat, que Post adjudicà [a Perot], per al qual trobà o s'imaginà una multitud heterogènia de filiacions i d'influències artístiques —algunes de sensiblement fantasioses.»; vegeu J. GARRIGA, «Sobre Perot Gascó (segle XVI)», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, I, 1 (1993), p. 117-143 (la citació prové de la pàgina 118).

80. J. GARRIGA, *L'època del Renaixement*, s. XVI, op. cit., p. 63-64 («Joan Gascó a Vic») i 150-151 («Els germans Gascó a Vic»).

81. J. GARRIGA, *Qüestions de perspectiva...*, op. cit., p. 909-923; i ídem, «Sobre Perot Gascó (segle XVI)», op. cit.

82. J. GARRIGA, «Sobre Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 130.

83. Ibídem, p. 134-143.

84. M. MIRAMBELL, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, op. cit., p. 286.

te, el mèrit d'ampliar molt notablement el *corpus* documental sobre el taller de Joan i de Perot Gascó, a partir d'una exploració pacient dels fons de l'Arxiu Episcopal de Vic. Amb aquesta aportació, que completa el *corpus* ja molt important publicat per mossèn Gudiol, disposem de noves dades per valorar la vida professional i familiar dels Gascó, les seves relacions amb altres artistes i, naturalment, l'activitat del seu taller, que efectivament —i sempre atenint-nos al material documental exhumat— sembla dibuixar una corba ascendent durant els tres primers decennis del segle, en temps de Joan, i una corba descendent a partir dels anys trenta i quaranta, quan Perot era el cap del taller i aquest, com subratlla justament Mirambell, «es deixà perdre encàrrecs d'importància a la comarca d'Osona a mans de pintors com Joan Ronyó i Pere Serafí»⁸⁴.

El llibre ofereix, a més, un catàleg que comprèn com a part substancial la producció dels Gascó, però també, d'acord amb el plantejament que ja he subratllat, la producció d'altres pintors que treballaren a —o per a— la diòcesi de Vic, i encara el conjunt de les «obres cinc-centistes anònimes conservades al Museu Episcopal de Vic». A l'hora de definir el catàleg de la producció gasconiana, l'autor assumeix la solució diguem-ne «tradicional» de repartir el conjunt en dos únics grups, que s'identifiquen respectivament amb Joan i Perot. Seguint la pauta generalitzada en la historiografia gasconiana —a excepció d'Angulo—, opta també per incloure dins del primer grup tota la producció contractada per Joan Gascó abans de morir. Conseqüentment, apareixen dins del catàleg de Joan tant la taula del *Calvari* del retaule de Pruit com la porta dels *Profetes i sibil·les* provinient de la tresoreria de la seu o la taula provinient del retaule de Sant Bartomeu de l'Hospital de Pelegrins de Vic. És cert que en el cas de la porta dels *Profetes i sibil·les*, per exemple, ens deixa constància de l'opinió discrepant d'Angulo, i que, a propòsit de la taula del retaule de Sant Bartomeu, ens recorda l'opinió enraonada de Joaquim Garriga, que apuntava una possible col·laboració de Joan i Perot. Però l'entrada de catàleg corresponent al retaule de Pruit, contractat l'abril del 1521, no conté en canvi cap cautela en aquest sentit i s'hi dóna per bona sense més l'atribució a Joan del corresponent *Calvari*. En tots aquests casos, doncs, funciona finalment l'equació convencional segons la qual el responsable de la contractació s'identifica amb l'«autor» de l'obra. Els retaules de Sant Vicenç de Borgonyà o les taules del retaule major de Sant Esteve d'en Bas, per altra banda, s'inclouen dins de l'epígraf d'obres «no documentades» de Perot Gascó, amb la qual cosa es confirma —en aquest cas sí— el criteri d'Angulo. Amb raó l'autor elimina del *corpus*

gasconià —tant de Joan com de Perot— moltes de les peces que hi inclogué Post, però inesperadament n'exclou també les taules del Museu de Pontevedra, que considera executades «a Castella al primer terç del segle XVI». Malgrat l'esforç, el catàleg de Perot sobretot continua presentant un aspecte heterogeni, amb peces tan discordants entre si com el retaule de Sant Vicenç de Borgonyà (MEV 955), les «portes d'armari» amb *Profetes i sibil·les* (MEV 65 i 66) o les taules de *Sant Joan* i la *Mare de Déu* de Centelles (MEV 8.533 i 8.534). Es pot ben bé dir que el *cànon* historiogràfic vigent —al qual s'afegeix Mirambell— ha consagrat l'adscripció gasconiana d'aquests dos darrers conjunts.

El taller dels Gascó: una revisió del catàleg

Estic convençut, doncs, que el catàleg total de la producció dels Gascó mereix una revisió més valenta i també una articulació crítica una mica més sofisticada. El lector que hagi tingut la paciència de llegir les pàgines anteriors ja haurà endevinat en quina direcció es busca aquí la solució, o les solucions, que ens han de permetre definir un catàleg més coherent de la producció gasconiana. No es trobarà en les pàgines que segueixen nova documentació ni tampoc peces inèdites que enriqueixin el catàleg dels Gascó, però sí una lectura lleugerament nova del material ja conegut: o no tan nova, perquè coincideix significativament, *mutatis mutandis*, amb les solucions que Angulo esbossà l'any 1955 i que a penes han estat desenrotllades després. Cal advertir, de bon començament, que no hauríem de buscar respostes precipitades en els documents. Cal que explorem, més aviat, les diverses possibilitats que aquests deixen obertes. Les respostes —o les hipòtesis— més versemblants que ara busquem no es troben exclusivament en les «evidències» documentals, ni tampoc exclusivament en l'apreciació de les «evidències» estilístiques, tècniques i materials de les peces conservades: cal que les cerquem, sempre que això sigui possible, en l'articulació conjunta i la coherència de les dues sèries de dades.

Un contracte no és un certificat d'autoria, ho sabem prou bé, encara que de vegades tendim a oblidar-ho. De manera que les feines contractades per Joan i després per Perot no han de respondre per força uniformement a les respectives personalitats artístiques i a les respectives mans. El *corpus* de les obres d'adscripció gasconiana, deixades a banda les peces dubtoses i un cop eliminades les peces mal atribuïdes al taller, continua presentant un aspecte desigual que revela, no

només la batuta de dues personalitats «fortes», sinó també la col·laboració subalterna o ocasional d'altres mans. Ja mossèn Gudiol va considerar la qüestió dels possibles assistents o col·laboradors de Joan Gascó. No falten noms de pintors obscurs que, d'una manera o altra, es relacionaren amb el mestre a Vic. Un Pere Joan Verneda, pintor, apareix l'any 1503 com a fidejussor de Joan Gascó, en contractar aquest la confecció i la pintura del retaule major de l'església parroquial de Santa Maria de Vilanova de Sau⁸⁵. Bastants anys més tard, el 1516, un altre pintor, «Vidal Spital», fou testimoni en la firma del contracte pel qual Joan Gascó s'obligava a pintar el de l'església parroquial de Santa Maria de Folgueroles⁸⁶. Un altre pintor, Sebastià Sanxo o «Xanxo», que l'any 1514 havia contractat l'aprenentatge a Barcelona amb el pintor Jeroni Gonsales⁸⁷, al cap d'uns quants anys reapareix a Vic: el 27 de gener de 1523 és un dels testimonis en el contracte del retaule de Sant Sebastià, del monestir de la Mare de Déu de la Mercè de Vic, signat per Joan Gascó; i dos dies més tard el mateix Sanxo signà capítols matrimonials amb una vigatana, la qual cosa permet pensar en una estada més o menys prolongada a la capital osonenca⁸⁸. No es pot excloure que algun d'aquests pintors col·laborés amb Joan Gascó, àdhuc que s'incorporés temporalment al taller com a ajudant o «oficial». Però els indicis són de més pes, com subratllava Gudiol, en el cas de Pere «Garcie» o de Deri Alemany, dos noms tan obscurs com els anteriors. El primer —pintor de la vila d'Añón, a la diòcesi de Tarassona, no gaire lluny, potser cal recordar-ho, del Regne de Navarra— l'11 de març de 1527 confessà que devia tres lliures a Joan Gascó per una bestreta que aquest li havia fet⁸⁹. El segon és encara més clar que treballà a sou del mestre navarrès: el 26 de setembre de 1528, consta que el mercader Rafael Graell havia entregat a Deri Alemany la quantitat de dotze lliures que en concepte de soldada («pro solidata») li devia Joan Gascó, el qual, per satisfer el deute contret amb el mercader, li transferí una part de la quantitat que li faltava cobrar per la pintura d'una taula del retaule del monestir de la Mare de Déu del Carme de Vic⁹⁰.

Ara bé: «Qui de cap manera pot dubtar-se de qu'estigué en companyia d'en Joan Gascó —com subratllava mossèn Gudiol— és son fill gran Pere y immediat successor en el taller de Vich»⁹¹. Si l'any 1527, en signar les seves capitulacions matrimonials amb «na Elisabet», filla d'un mestre de cases, Perot Gascó era «menor de vint-y-sich anys, major emperò de vint-y-dos anys», la seva data de naixença s'hauria de situar, efectivament, entre 1502 i 1505⁹². No és en absolut impossible, doncs, que en els primers anys de la tercera dècada del segle comencés ja a assumir tasques relle-

vants en el si de l'obrador familiar. Mossèn Gudiol, com sabem, situava l'inici de l'activitat de Perot l'any 1522, potser sobre la base d'alguna referència documental que, en tot cas, no podem precisar. Però en una escriptura notarial atorgada el 19 de febrer de 1523 a la parròquia de Lliçà d'Amunt, llegim que foren testimonis «magister Iohannes Guasco et Iohannes Guasco [sic], pintores, civitatis Vicensis». Com assenyala amb raó Miquel Mirambell, la repetició del mateix nom deu ser resultat d'un *lapsus* de l'escrivent, i aquest segon «Joan» s'hauria d'identificar amb Perot Gascó, «que acompanyava el seu pare en els seus treballs pel Vallès»⁹³. Però el primogènit Perot no va ser l'únic que aprengué i seguí l'ofici del pare. Més endavant, s'anirien incorporant a les tasques del taller els fills més joves de Joan Gascó. És important remarcar una altra vegada que en el seu testament, signat el 19 de març de 1529, el mestre navarrès repartí totes les «mostres de paper et tot lo arreu del ofici equibus partibus», a parts iguals, entre els seus quatre fills mascles: Pere, Francesc i Sebastià, fills legítims d'ell i de la seva muller, Joana, i un fill natural anomenat també Francesc⁹⁴. No podem precisar les dates de naixement de cap d'aquest tres germans de Perot, però probablement foren anteriors a 1510. Com assenyala mossèn Gudiol, els volums de baptismes de la catedral de Vic —cremats durant la Guerra Civil— es conservaven «molt mancats y truncats» en el període corresponent als últims anys del segle XV i el primer decenni del segle XVI. L'historiador localitzà, en tot cas, el naixement d'altres fills de Joan Gascó: Onofre (1505), Caterina (1510), Geroni (1513), Anna (1514), Andreu (1516), Antiga (1519) i Magdalena (1521). En el moment en què Joan Gascó atorgà les seves últimes voluntats, només devien sobreviure els quatre fills citats i les filles Eulàlia, Anna i Magdalena, les quals, juntament amb l'esposa, són assenyalades com a hereves universals⁹⁵.

Després de la mort de Joan, sembla evident que el taller familiar fou regit per Perot, però aquest comptà sens dubte amb la participació activa dels seus germans. La documentació fa aparèixer, particularment, els germans Sebastià i Francesc. L'any 1537, per exemple, tant la mare, Joana —vídua de Joan Gascó—, com Perot confiaren en Sebastià com a procurador, perquè gestionés els interessos de la família a Navarra⁹⁶. Alguns anys més tard, el 1541, és Francesc qui és nomenat procurador per Perot⁹⁷. Però el testimoni més rellevant que tenim sobre l'activitat i les responsabilitats compartides pels germans és sens dubte el contracte de la pintura del retaule dels Set Goigs de la Mare de Déu de l'església parroquial de Sant Feliu de Torelló, signat a Torelló mateix per «los venerables Pere Gascó, Francisco Gascó y Sebastià Gascó, jermans, pintós de la

85. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 292 i 294. El contracte fa aparèixer diversos fidejussors: «Et ipsa eadem die [11 d'abril de 1503], presentibus dictis testibus, dictus Joannes pro dicta prima solutione dedit in fidejussores Gabrielem Felius paratorem, Jacobum Ullina fabrum, Petrum Joannem Verneda pictorem et Joannem Verneda Sancti Ffelici de Planeses...». A continuació s'hi afegeix que el dit Joan Verneda —«dictus Joannes Verneda»— va fer àpoca pel primer pagament. L'escrivent va duplicar per error el nom de «Pere Joan Verneda» en «Joan Verneda» o bé hi havia efectivament dos personatges amb el mateix cognom, que serien lògicament parents, i tots dos de la confiança de Joan Gascó?

86. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 292 i 380.

87. J. M. MADURELL, *Pere Nuyes i Enrique Fernandes...*, op. cit., p. 224. Vegeu també M. MIRAMBELL, op. cit., p. 49, nota 69.

88. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 292, i 1908, p. 27; M. MIRAMBELL, op. cit., p. 48-49.

89. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 292; M. MIRAMBELL, op. cit., p. 49 i p. 324 (doc. 12).

90. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 292, i 1908, p. 37 (doc. XLIV); M. MIRAMBELL, op. cit., p. 46 i 49.

91. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 292.

92. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 284; M. MIRAMBELL, op. cit., p. 47 i 324-327 (doc. 13).

93. M. MIRAMBELL, op. cit., p. 47 i 321-322 (doc. 10).

94. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 284, i 1908, p. 37-38, document XLV.

95. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 283-284 i 299-300; M. MIRAMBELL, op. cit., p. 17.

96. M. MIRAMBELL, op. cit., p. 64 i 350-356 (docs. 32, 33 i 34).

97. M. MIRAMBELL, op. cit., p. 64 i 370-372 (docs. 50 i 51).

98. M. MIRAMBELL, op. cit., p. 64 i 392-394 (doc. 71).

99. M. MIRAMBELL, «Atribuido a Joan Gascó. Profeta Moisès», a: *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV* (catàleg de l'exposició), Museo del Prado, Madrid, 1997, cat. núm. 35, p. 225-227, i M. MIRAMBELL, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, op. cit., cat. núm. 104, p. 189-192, amb bibliografia anterior.

100. F. de SAGARRA, «Un nou retaule de Joan Gascó», op. cit.

101. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 359-360 i 365, 1908, p. 13; Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 17-19, i M. MIRAMBELL, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, op. cit., cat. núm. 51, p. 135-137.

102. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1908, p. 13; Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 37, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 106, p. 197.

ciutat de Vich». La data que duu el document és la de 15 de juny de 1549, però, com explica Mirambell, hi ha motius més que suficients per considerar-la errònia i concloure que l'escriptura fou firmada el 1539 o el 1540 (recordem, per exemple, que Perot va morir el 1546)⁹⁸. Pel que sembla, cap dels dos germans va succeir Perot després de la seva mort —probablement perquè no el van sobreviure—, però sí que hem de tenir ben present la seva existència a l'hora de valorar i interpretar la producció gasconiana de l'última etapa del taller i, si escau, a l'hora de definir-ne el catàleg. Tenim, doncs, prou indicis per suposar que Sebastià i Francesc Gascó foren els principals «col·laboradors de Gascó II». A continuació provaré de demostrar que es poden definir com a mínim tres grups de peces, corresponents a tres personalitats suficientment diferenciades: el «Gascó I» que s'ha d'identificar indubtablement amb el fundador del taller; el «Gascó II» d'Angulo, que s'hauria d'identificar amb Perot —malgrat que no en tenim encara la prova documental conclouent—, i un «Gascó III», al qual es pot atribuir també més d'una peça i que s'hauria d'identificar seguint la mateixa lògica amb un altre dels fills de Joan —amb molta probabilitat el Sebastià o el Francesc mencionats en els documents de finals dels anys trenta i primers quaranta—. Les altres mans que s'endevinen en el si del taller no arriben a configurar —pel que conec— un grup consistent, però es poden detectar com a col·laboradors subsidiaris en peces del primer grup, per exemple, o com a responsables d'alguna peça singular, especialment en temps de Perot. Partim, en qualsevol cas, d'una premissa fonamental per a la revisió del catàleg, segons la qual un treball contractat —o cobrat— per Joan o per Perot no sempre i necessàriament fou executat pel mestre. Perot, en els últims anys del taller regit per Joan, hi hauria assumit una important responsabilitat, i el mateix hauria ocorregut, més endavant, amb els germans de Perot.

El catàleg del grup «Gascó I» és objecte —com he anat subratllant— d'un ampli consens i no sembla plantejar problemes excessius. Potser no caldria insistir aquí en la paternitat gasconiana dels imponents quatre *Profetes* del retaule major de l'església parroquial de Sant Esteve de Granollers, si no fos per la seva importància. Com es recordarà, el retaule fou contractat en una data no precisada per Pau Vergós, i després de la seva mort, que es produí el 1495, s'ocuparen d'acabar-lo el germà Rafael i el pare, Jaume Vergós II, amb la probable participació d'altres membres del taller⁹⁹. Els *Profetes* del guardapols tenen un aspecte completament aliè a les maneres del grup vergosià i fins i tot es pot matisar la idea relativament estesa segons la qual Joan Gascó hauria assimilat alguna cosa rellevant del llenguatge huguetià dels Vergós.

Sí que podem donar per descomptat, en canvi, un comprensible esforç per fer compatibles els *Profetes* amb el conjunt del retaule, i també la necessitat de satisfer els gustos dels clients, que haurien demanat la sumptuosa profusió de panys d'or i de motius gofrats i picats a què estaven acostumats. En el contracte que l'any 1513 va firmar Joan Gascó per a la pintura del retaule de l'església parroquial de Sant Pere de Vilamajor, hi ha una clàusula referida als corresponents profetes de les polseres, que s'hauran de fer «segons sta pintat en lo retaule de Granolles»¹⁰⁰. A diferència d'altres casos semblants, aquí no s'especifica que el model que havia de seguir l'hagués pintat el mateix mestre. També es podria adduir, evidentment, que si els guardapols de Sant Pere de Vilamajor s'assemblen als de Granollers és perquè així ho exigia el contracte i no necessàriament perquè siguin d'una mateixa mà. Amb tot, les analogies entre els *Profetes* de Granollers i la producció documentada de Joan Gascó són prou rellevants i abundants com per refermar una atribució que, d'altra banda, ha estat acceptada de manera quasi unànime. El *Moisès* de Granollers, per exemple, no només té una fesomia semblant al seu homònim de Sant Pere de Vilamajor: té també un terme de comparació en el Zacaries de l'escena que representa *Sant Joan Baptista partint cap al desert* al retaule (destruit) de Sant Joan del Galí. L'*Abraham* de Granollers té afinitat amb altres personatges del retaule de Sant Joan de Galí, com el *Sant Jaume* de la predel·la. En fi, el *David* de Granollers recorda, com s'ha dit sovint, la *Santa Faç* del Museu de Vic, l'altra «obra mestra» indocumentada del pintor navarrès. Tant en els *Profetes* com en la *Santa Faç* es troben, per descomptat, els petits convencionalismes recurrents en Joan Gascó, com ara les celles en forma d'espina o els traços rectilinis i paral·lels de les pestanyes, entre molts d'altres. Una vegada s'ha acceptat que els *Profetes* de Granollers i els de Sant Pere de Vilamajor són de la mateixa mà, caldrà admetre nogensmenys que els uns i els altres corresponen a dos moments relativament separats en l'evolució d'una mateixa personalitat artística: òbviament són més primitius els primers, mentre que els segons pertanyen a un estil força més tardà del pintor. La cronologia mateixa del retaule de Granollers —recordem que Jaume Vergós II va rebre l'últim pagament l'any 1500— ens permet suposar, efectivament, que els guardapols granollerins foren una de les primeres obres de Joan Gascó a Catalunya, si no la primera. És més que probable, llavors, que el mestre hagués obtingut i enllestit aquesta feina abans d'instal·lar-se a Vic. En aquest cas, podem imaginar que els guardapols foren un bon reclam en la ruta que uneix Barcelona amb la Plana de Vic.

Les tres taules sobreviscudes del retaule de l'església parroquial de Sant Joan de Fàbregues,



Figura 8.
Joan Gascó, *Santa Anna, la Mare de Déu i l'Infant*, c. 1504-1506, Museu Episcopal de Vic.
Fotografia: Museu Episcopal de Vic-Quim Espona.



Figura 9.
Martin Schongauer, *Crist beneint la Mare de Déu*, burí.

exhibides al Museu Episcopal de Vic (MEV 45, 73 i 3.074)¹⁰¹ ens proporcionen un conjunt segur d'inicis del segle, puix que és citat com a model i com a obra de Joan Gascó en el contracte posterior del retaule major de l'església parroquial de Vilanova de Sau, signat pel mestre l'11 d'abril de 1503 —que estableix, doncs, el *terminus ante quem* per al primer. És també aquí on confirmem que el primer estil de Joan Gascó no manifesta cap relació significativa amb la tradició huguetiana custodiada pels Vergós. Sembla raonable suposar que Joan Gascó arribà a Catalunya amb un estil ja format, probablement a Navarra, si bé el poc que resta de la pintura navarresa de finals del xv difícilment ens dóna la clau d'aquest aprenentatge. En qualsevol cas, les tres taules de Sant Joan de Fàbregues —la central amb els dos *Sants Joans*, i les de *Sant Joan Evangelista a l'illa de Patmos* i el *Baptisme de Crist*, que anaven a la part superior

dels carrers laterals— fan pensar abans en una interpretació «castellana» d'estampes flamenques i alemanyes que no pas en els models de la tradició huguetiana.

Els retaules documentats —des del retaule de Sant Joan de Fàbregues (anterior a 1503) fins al de Sant Pere de Vilamajor (1513-1516)— ens proporcionen pautes estilístiques que, amb les cauteles degudes, permeten establir cronologies hipotètiques per a unes altres peces no documentades, però fermament atribuïdes a Joan Gascó. Entre les més primitives —potser dels anys centrals de la primera dècada del cinc-cents— cal comptar, sens dubte, la taula amb *Santa Anna, la Mare de Déu i l'Infant* (MEV 48), procedent de la casa de la Misericòrdia de Vic¹⁰² (figura 8). Hi podem afegir ara que la composició està basada en un gravat de Schongauer, que representa *Crist beneint la Mare de Déu* (Bartsch, núm. 71) (figura 9): la

Mare de Déu (a l'esquerra) i el Crist (a la dreta) del gravat es converteixen en santa Anna (a l'esquerra) i la Mare de Déu (a la dreta) en la taula del mestre navarrès. La santa Anna de Gascó, per exemple, conserva el plegat de les draperies de la Mare de Déu de Schongauer, però en canvien els braços i les mans: la Mare de Déu de Schongauer té les mans juntes, la santa Anna de Gascó sosté amb les seves mans el llibre que està observant l'Infant. El banc en el qual estan assegudes santa Anna i la Mare de Déu a la taula vigatana adapta igualment el banc del gravat, i Gascó pren literalment el motiu dels tres àngels adoradors que treuen el bust darrere de la motllura corbada de l'espallera del banc. En fi, si observem atentament els braços del banc en la taula de Vic, és per concloure que Joan Gascó va tenir present també un altre gravat de Schongauer, el *Crist coronant la Mare de Déu* (Bartsch, núm. 72). De fet, aquests dos gravats, juntament amb tres més del mateix format quadrat —la *Nativitat* (Bartsch, núm. 5) que hem citat abans a propòsit de Pere de Fontaines, el *Baptisme de Crist* (Bartsch, núm. 8) i el cèlebre *Noli me tangere* (Bartsch, núm. 26)—, formen, com és prou sabut, una sèrie aparentment inacabada de Schongauer, dedicada a la Vida de Crist. La taula del Museu Episcopal de Vic té l'interès de proporcionar-nos un dels primers exemples —no assenyalat fins ara, que jo sàpiga— d'aquesta recepció tardana de Schongauer a Catalunya. Molt pròxima en el temps a la peça que acabem de comentar deu ser la *Santa Llúcia* (MEV 1.033) provinent de Sant Joan de les Abadesses, que, com assenyalava mossèn Gudiol, es pot identificar com la taula central d'un retaule dedicat a Santa Llúcia que sabem costejat l'any 1505 pel canonge almoner del monestir, Anastasi Oliver¹⁰³. Al Museu del monestir de Sant Joan de les Abadesses es conserva una predel·la gasconiana —amb les imatges de *Santa Úrsula*, *Santa Caterina*, *Santa Helena* i *Santa Margarida*— que es podria relacionar amb el mateix retaule si no fos perquè, com assenjala amb raó Mirambell, les seves mides semblen massa petites en relació amb les proporcions de la taula principal de Santa Llúcia.

Dos retaules documentats ens donen una idea adequada de la producció estàndard de Joan Gascó a finals de la primera dècada del Cinc-cents. El 3 de febrer de 1507 va contractar la pintura del retaule major de Sant Joan de Riuprimer o del Galí, pel preu de cinquanta lliures, que li foren satisfetes en dos pagaments: el 26 d'agost de 1508 i el 5 de juny de 1509. El retaule que ens mostren les fotografies, destruït durant la Guerra Civil, era una estructura barroca en la qual s'havien reaprofitat fins a deu compartiments de pintura de Joan Gascó, dos dels quals corresponien a la predel·la i els altres, als tres carrers del retau-

le primitiu (només hi faltaven, doncs, «la casa del mig del bancal», les dues portes i les polseres)¹⁰⁴. La pintura del retaule de Sant Julià de Vilamirosa, de dimensions més petites, es va contractar pel preu de trenta tres lliures l'any 1508 i devia estar enllestit abans de l'agost de 1509. Al Museu Episcopal de Vic es conserven actualment el bancal i dos dels «spays» dels carrers laterals —l'*Arcàngel Sant Miquel* i *Sant Jaume*— i a la col·lecció Abadal (Gurb), el compartiment central amb la figura del titular, *Sant Julià*, «ben abillat de bones colors com a cassador ab un aucell en lo puny». Els altres tres «spays» —*Sant Roc*, *Sant Sebastià* i el *Calvari*— eren a la mateixa col·lecció privada fins que desaparegueren en temps de la Guerra Civil, però ens en queden també les fotografies¹⁰⁵. Els preus ajustats expliquen, especialment en el cas del retaule de Sant Joan del Galí, l'execució ràpida —com a mínim d'alguns compartiments— i també la resolució rutinària i fins i tot pedestre de les escenes narratives. Respecte al retaule de Sant Joan de Fàbregues, hi podem advertir —com ja reconeixia Post— una certa caiguda qualitativa, però no una alteració substancial de l'estil. El retaule de Sant Julià conté bàsicament compartiments amb «imatges» o figures individuals —tret del *Calvari*, on el Crucifix és flanquejat naturalment per la Mare de Déu i sant Joan—, de manera que en aquest cas el mestre no havia d'afrontar els problemes de composició que comporta l'articulació d'una «història». D'un altre retaule enllestit entre 1509 i 1510, el de l'altar major de l'església parroquial de Sant Romà de Sau, n'ha quedat només la taula central amb el sant titular (venuda al mercat antiquari l'any 1986)¹⁰⁶. L'únic que cal remarcar d'aquesta peça és la inesperada frontalitat amb què és presentat el sant, amb el matís d'arcaisme que això comporta.

Tres calvaris, que ens han pervingut solts, manifesten una estreta relació amb els calvaris dels retaules de Sant Joan del Galí i de Sant Julià de Vilamirosa. Potser cal esmentar en primer lloc l'interessant *Calvari* del Museu Episcopal de Vic (MEV 529), de procedència problemàtica, que a més de la Mare de Déu i sant Joan inclou també les altres dues Maries. Per comparació amb els altres calvaris coneguts de Joan Gascó, també assoleix un efecte més dramàtic, gràcies al gest eloqüent de desconsol i de plany de la Magdalena, amb els braços alçats —això sí, en «escorç impossible», com subratllava Gudiol¹⁰⁷. El *Calvari* de la col·lecció Orriols (Reus) presenta afinitats encara més estretes amb els de Sant Joan del Galí i de Sant Julià de Vilamirosa, i es pot situar, doncs, en una cronologia pròxima, a l'entorn dels darrers anys de la dècada¹⁰⁸. Al museu de Vic es conserva, en fi, un altre *Calvari* (MEV 30) de procedència desconeguda que va ser attri-

buït a Joan Gascó per primera vegada per Post, que en destacava les analogies amb el de Sant Joan del Galí i el situava, consegüentment, «cap a la mateixa fase primerenca»¹⁰⁹. La taula respon als paràmetres del taller del mestre navarrès, però presenta també diversos trets inusuals, com ara l'aspecte de les draperies, el modelat i la volumetria estranyament compactats, com ara la forma dels nimbes, o com ara el tractament del paisatge, amb un horitzó força més alt que als altres calvaris coneguts. Més amunt he subratllat que la factura dels productes del taller de Joan Gascó és sovint desigual: la col·laboració d'altres mans, més o menys generosa —segons els casos—, pot justificar, en tot cas, aquesta mena de diferències.

El retaule documentat de l'altar major de l'església parroquial de Sant Pere de Vilamajor (Vallès Oriental) ens proporciona una clau fonamental per al coneixement de la personalitat artística de Joan Gascó i la seva evolució. Les clàusules detallades i interessantíssimes del contracte, signat el 2 de febrer de 1513, demostren que els síndics i obrers de la parroquial desitjaven una obra ambiciosa, sumptuosa i llúida, capaç d'emular, per exemple, el retaule de Sant Esteve de Granollers. Per la pintura i el daurat —que incloïa la policromia de «lo sent Pere de bulto»— es comprometeren a pagar al pintor la suma total de cent cinquanta lliures. Després de la primera redacció del contracte, s'hi afegiren encara dos clàusules en virtut de les quals el mestre es comprometia a pintar també «la volta del arch de la sglesia, la qual e lo qual es desobra del retaula» i encara «lo tabernacle de part de dintre» —és a dir, la que s'obria a la sagristia, a la cara posterior del retaule—. Per aquests treballs complementaris i per assegurar que Joan Gascó no perdés res «en les obres que fetes haurà ab tanta excel·leció, perfecció e riquesa en dit retaule», els obrers li donarien a més de les cent cinquanta lliures convingudes, unes altres deu lliures «y lo que'ls parrà més avant si conexeran quen merescia més». El 18 de desembre de 1514 el pintor reconegué haver rebut 79 lliures, 6 sous i 19 di-

ners per la feina en el retaule, i el 4 de febrer de 1516 atorgà l'última època reconeixent que se li havia satisfet un total de 183 lliures per la pintura del retaule i feines complementàries¹¹⁰. En edificar-se, a finals del Cinc-cents, un nou temple parroquial, el retaule fou desmuntat i recompost en un conjunt poc afortunat, però que conservava gairebé totes les peces originals, i continuà presidint l'altar major de la parroquial fins que fou cremat el 1936. En tot cas, el conjunt va mantenir per molt de temps el prestigi ben alt, puix que en la visita pastoral de 1668 hom el descriu com un «retaule de pinzell finíssim», amb la «image bulto de Sant Pere Apòstol, assentat ab cadira y vestit de Pontifical»¹¹¹. El treball de Joan Gascó al retaule de Sant Pere de Vilamajor fou, doncs, més esforçat i més ambiciós que, per exemple, el del retaule de Sant Joan del Galí. Però el contrast entre aquests dos conjunts no és només qualitatiu: el retaule de Sant Pere revela, també, un moment d'inflexió estilística en la producció del mestre. En coherència amb l'esquema evolutiu que havia traçat, Chandler R. Post definia el retaule com una obra «de transició», que ens ajudaria a salvar la marcada distància entre els dos estils del mestre («to bridge the sharp gap between his two manners»)¹¹². En la perspectiva que aquí defensem —i evitant de passada la paraula *transició*, que és una de les nocions més perverses i inútils de la crítica d'art¹¹³— podem sostenir que representa l'ingrés de Joan Gascó en la seva fase tardana o, si es vol, el seu «segon estil».

Això s'ha interpretat també com el pas del «Gòtic» a un cert «Renaixement». Cal remarcar, en tot cas, que aquest estil més dinàmic i expressiu, de composicions més copioses i ambicioses, amb més moviment i més contrastos, té una de les seves fonts principals en els gravats de Dürer. Per veure de quina manera el mestre explotava i reelaborava les composicions i motius de Dürer, podem prendre com a exemple un dels «spays» del bancal, que representa *Crist amb la Creu a coll* i deriva en gran part de la corresponent xilografia de la «Passió Gran» (Bartsch, núm. 10) (fi-

103. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1908, p. 14; Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 35-37, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 103, p. 186-187, 189.

104. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 282-283, 286 i 300-301 (doc. VII), 360-361 i 365, 1908, p. 13 i 14; Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 19-20, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 60, p. 144-146.

105. J. GUDIOL, «Mestre Joan

Gascó», op. cit., 1907, p. 287, 361-362 i 367-368 (doc. IX); Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 20 i 23, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 62, p. 147-150.

106. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 287, 362 i 368-369 (doc. X); Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 23, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 64, p. 151-152 i 153.

107. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1908, p. 16; Ch. R.

POST, op. cit., XII, p. 37 i 41; S. ALCOLEA BLANCH, «Les collections de pintura del Museu Episcopal de Vic...», op. cit., p. 61, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 197 i 200.

108. M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 111, p. 204-206.

109. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 47 i 50, M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 109.

110. F. de SAGARRA, «Un nou retaule den Joan Gascó», op. cit.

111. Ibídem.

112. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 23.

113. Tinc al cap, òbviament, el divertit i perspicac *excursus* de Michael Baxandall sobre la noció de la «influència», una altra de les «malediccions de la crítica d'art». Vegeu M. BAXANDALL, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, 1989 [ed. original en anglès: 1985], p. 75-76.

114. J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 121.

115. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 289 i 380-381, 1908, p. 16; Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 29; i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 79, p. 166-168.

gures 10 i 11). Les figures de Crist, de la Verònica i —com a mínim— cinc personatges més situats a la meitat esquerra de la composició, provenen directament de Dürer. El mestre navarrès en fa una interpretació relaxada, moderant tant la força expressiva de les fesomies com les cadències lineals i la cal·ligrafia excitada de l'original, però aconsegueix retenir una dosi important de dinamisme, que contrasta amb l'aspecte trivial i pedestre dels compartiments narratius del retaule de Sant Joan del Galí. Això sí, allí on el navarrès modifica i adapta l'original, corre el risc d'exhibir els seus inevitables problemes amb l'anatomia i l'escorç. Remarquem-ne com a exemple el personatge que agafa, amb el braç estirat, una pica que clava al coll de Crist per la part de l'empunyadura: en la versió de Gascó, la proporció i la connexió del braç estirat amb la resta del cos ha deixat de ser raonable, alhora que el cap resulta desproporciona-

dament gros. L'efecte és el d'una figura dislocada. No totes les figures deriven, però, de la xilografia de Dürer. El soldat que estira la corda amb què està lligat Crist, per exemple, ha estat substituït en la pintura de Joan Gascó per un personatge diferent, amb indumentària militar *all'antica*. És possible que alguns d'aquests motius derivin més directament de models italians, també coneguts principalment a través de les estampes. El cas ja comentat de Pere de Fontaines demostra que a finals de la segona dècada del cinc-cents és normal que els nostres pintors explotin un repertori italià «primitiu» de finals del Quatre-cents i, en general, prerafaesc. Cal esperar, doncs, per assistir a la generalització dels models de la *terza maniera* en els tallers catalans.

Si hem de continuar insistint en el «renaixentisme» de l'última fase de Joan Gascó, caldrà admetre la importància fonamental de la «mediació» nòrdica representada per les estampes de Dürer o de derivació dureriana. També provenen del mestre alemany i ingressen en aquest moment en el món de Joan Gascó els tipus humans obesos, de papada generosa i aspecte més o menys grotesc, enjoiats i vestits amb peces i lligadures exòtiques que normalment els identifiquen com a jueus o pagans. A l'escena de la *Crucifixió de sant Pere*, del mateix retaule de Sant Pere de Vilamajor, hi trobem aquesta mena de personatges: n'hi ha dos que procedeixen, per exemple, de la xilografia de la *Meretrin de Babilònia*, pertanyent a la sèrie de l'«Apocalipsi» (Bartsch, núm. 73) —potser a través d'una còpia, puix que la imatge és invertida respecte a l'original durerià—. Altres vegades, les suggestions durerianes poden estar reelaborades amb més llibertat, de manera que resulta més difícil assenyalar l'estampa que hauria manejat el nostre pintor. En tot cas, l'actitud de Joan Gascó davant de Dürer és essencialment diferent de la del seu coetani Joan de Borgonya. En el retaule de Sant Pere de Vilamajor, almenys, no es dona cabuda encara —si no és d'una manera estrictament latent i incipient— a aquella pulsio expressionista que en Joan de Borgonya i alguns dels seus satèl·lits esdevé distintiva i desfermada. Joan Gascó exhibeix encara un temperament objectiu d'arrel primitiva —quant a la resolució de les escenes narratives, quant a la comprensió dels tipus humans, de les expressions i les actituds, inclosa l'elegància— i a penes s'hi percep, en canvi, aquella *Kunstwollen* estilitzadora que, amb discreció i amb resultats desiguals, s'incorporarà més endavant al llenguatge goticorenaixentista dels seus fills. Alliberats de la rigidesa i les fesomies severes dels *Profetes* de Granollers, els *Profetes* de Sant Pere de Vilamajor han perdut també quelcom de la dignitat dels primers, per esdevenir figures més sofisticades i presumptament elegants. Però l'elegància i l'expressivitat no hi deriven obertament en «manierisme» i «expressionisme». Si a l'últim hem



Figura 10.
Joan Gascó, *Crist portant la creu*, retaule de Sant Pere de Vilamajor, 1513-1516 (destruït el 1936). Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

de comptar l'exemple de Joan de Borgonya entre els factors que precipitaren l'evolució de Joan Gascó, caldrà admetre alhora que la resposta d'aquest últim va ser perfectament selectiva i condicionada.

L'arrel primitiva del llenguatge de Joan Gascó és palesa també —com ha demostrat Joaquim Garriga— en les pautes de formalització espacial arcaïtzants que perviuen en el retaule de Sant Pere de Vilamajor o en les peces que tot seguit esmentaré. Les figures pràcticament s'ensenyoreixen del camp figuratiu disponible i el pintor mai no arriba a proposar un ambient arquitectònic que abraïci tota la superfície pictòrica i que funcioni com una «caixa espacial unitària», i, com sosté Garriga, sembla fins i tot improbable que el pintor arribés a conèixer «l'operació amb un únic "punt de fuga" per a tots els plans ortogonals al quadre»¹¹⁴. A banda de la funcionalitat simbòlica o narrativa que en una «història» determinada puguin tenir alguns dels elements d'arquitectura o paisatge, en termes de composició i de concepció figurativa cal subratllar que en Joan Gascó la rellevància dels «fons», incloent els paviments, és únicament residual i decorativa, i consegüentment la seva resolució és sempre successiva —i no prèvia— a la composició de les figures humanes. En un cas com el del *Crist amb la Creu a coll* —suara comentat—, Joan Gascó s'apropia sense problemes del model durerià de la «Passió Gran», incloent el fons d'arquitectura i paisatge, però costaria imaginar el nostre pintor recreant amb entusiasme les recerques perspectivistes del Dürer de la «Vida de la Verge». El seu interès per l'arquitectura és, de fet, escassíssim, i en aquest sentit contrasta amb les tendències que trobàvem per exemple a Perpinyà —en les sarges de l'orgue i en el retaule de la Mare de Déu de la Magrana de la catedral—, però també amb les actituds de Pere de Fontaines o de Joan de Borgonya. Joan Gascó no mostra tampoc indicis del gust per la riquesa material i decorativa de l'arquitectura que, al cap de pocs anys, es troba en el Joan de Borgonya del retaule de Sant Feliu de Girona.

Del retaule de Santa Bàrbara de la capella de Santa Maria de la Pietat, de Vic, en conservem tan sols la taula central amb la imatge de la santa titular, conservada al Museu Episcopal de Vic (MEV 44)¹¹⁵. Tenint en compte que el contracte es va signar el 25 de novembre de 1516, podem precisar que la nostra *Santa Bàrbara* es degué pintar al voltant de 1517-1518 (el contracte establí un termini de dos anys, però també sabem que sovint no es complien els terminis, fos per culpa dels clients o del mestre). És un exemple eloqüent del concepte d'elegància —d'una elegància ben mundana— que Gascó es va formar en aquests anys, i s'hi remarca per descomptat l'arquitectura del setial, amb un motiu de petxina «a la romana», tot i

que és tapat en gran mesura pel drap d'honor amb els motius de brocat. El retaule documentat de Sant Pere de Vilamajor i aquesta *Santa Bàrbara* ens donen, d'altra banda, la clau per situar en la fase madura del mestre altres peces no documentades. La taula del *Sant Jaume* que va pertànyer a la col·lecció Orriols, adquirida fa pocs anys pel bisbat de Vic (MEV 20.781)¹¹⁶, mostra un tipus humà que es troba també al retaule de Sant Pere de Vilamajor —el *Sant Bartomeu* de la porta de la dreta, per exemple, té una fesomia idèntica—, i un setial del mateix tipus, inclosa la petxina, que el de la *Santa Bàrbara*. A més del retaule major, Joan Gascó va pintar un altre conjunt per a l'església parroquial de Sant Pere de Vilamajor, del qual ens han pervingut tres taules, conservades actualment al Museu Diocesà de Barcelona. La taula central era sens dubte la que representa *Sant Marc i sant Marçal* (116 x 78 cm), i les dues taules amb *Santa Magdalena* i *Santa Apol·lònia* (118 x 39,5 cm) ani-

116. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 62; M. MIRAMBELL, «Joan Gascó. Retaule de Sant Joan Baptista. Sant Jaume», a: *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., cat. núm. 9, p. 93-95, i M. MIRAMBELL, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, op. cit., cat. núm. 111, p. 206 i 208. Post, que publica per primera vegada el *Sant Jaume*, junt amb les altres peces de la col·lecció Orriols de Vic, assenyalava que «la seva procedència era desconeguda o al menys no divulgada». Mirambell sembla estar segur (*De Flandes a Itàlia...*, p. 93) que la taula havia format part del bancal del retaule de la capella de Sant Joan de l'església monàstica de la Mare de Déu del Carme de Vic, però en un altre lloc (*La pintura del segle XVI a Vic...*, p. 206) no mostra la mateixa seguretat. Ara bé, el format molt vertical del *Sant Jaume* sembla més adequat en el compartiment central o bé en el carrer lateral d'un retaule, com veiem en el retaule de Sant Julià de Vilamiroso, on apareix també un sant Jaume com a pelegrí.



Figura 11.
Albrecht Dürer, *Crist portant la creu* (de la «Passió Gran»), xilografia, c.1497-1500.

117. J. GUDIOL, «Noves sobre el pintor Joan Gascó», 1911, op. cit.; Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 43 i 47; J. GARRIGA, «Joan Gascó. Santa Apol·lònia, Santa Magdalena», a: *Millenium...*, op. cit., 1989, p. 418, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 105, p. 193-195 i 197.

118. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 50, i M. MIRAMBELL, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, op. cit., cat. núm. 110, p. 201 i 203-204.

119. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 14-15.

120. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 67. Segons l'historiador nord-americà «[...] Juan Gascó seems a more likely candidate for the authorship than his son Pedro, to whom they have sometimes been ascribed». Malauradament, no indica quina o quines són les fonts d'aquesta atribució alternativa, i pel que jo sé Post és el primer que es refereix a la predel·la en qüestió. Vegeu M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 119, p. 218 i 219, que dona el text de Post com a referència bibliogràfica més antiga.

rien separades però en posició simètrica¹¹⁷. Més que polseres, aquestes dues taules laterals semblen haver format un tríptic amb la primera, com es dedueix, no només de la posició especular de les figures i l'orientació de les ortogonals del paviment, sinó també de les mides, puix que les taules laterals tenen la mateixa alçada que la central i la meitat de la seva amplada. Les taules es trobaven disgregades i guardades a la sagristia quan mossèn Gudiol les va descobrir, i no sabem si originàriament van formar part d'un retaule amb més compartiments. De moment resten sense documentar, però la de *Sant Marc i sant Marçal* duu l'escut dels Gual de Vilarrasa, la qual cosa feia pensar a mossèn Gudiol en un mecenatge de Narcís de Gual, domer de Vilamajor a inicis del Cinc-cents. L'estreta connexió estilística amb el retaule major de la mateixa parroquial, d'una banda, i amb la *Santa Bàrbara* del Museu Episcopal de Vic, de l'altra, ens permet suggerir una cronologia similar o lleugerament posterior per a aquestes taules. Es pot recordar que el 4 de febrer de 1516 Joan Gascó reconegué haver cobrat una suma de 183 lliures per la seva feina al retaule major i treballs addicionals, però no sembla que s'hi hagi d'incloure el preu d'aquest altre retaule, que segurament respondria a un encàrrec posterior.

Un altre conjunt estretament relacionat amb el retaule de Sant Pere de Vilamajor, amb la *Santa Bàrbara* del Museu Episcopal de Vic i amb el *Sant Jaume* del mateix museu, és sens dubte el retaule de Sant Pere del Museu Nacional d'Art de Catalunya, provinent de l'església parroquial de Santa Maria de Palautordera —al Vallès Oriental, molt a prop de Sant Pere de Vilamajor—, però no documentat per ara¹¹⁸. És un retaule de petites dimensions, però tot i així té tres carrers de dos compartiments cadascun i una predel·la de cinc compartiments. Dues de les escenes narratives, la *Vocació de sant Pere i sant Andreu* i la *Crucifixió de sant Pere*, són bàsicament una reducció de les escenes corresponents del retaule de Sant Pere de Vilamajor, si bé demostren també que el pintor es pren la molèstia d'introduir-hi nombroses variants de detall. L'espai central amb el sant titular entronitzat comporta un setial del mateix tipus que hem vist a la *Santa Bàrbara* i al *Sant Jaume* del Museu Episcopal de Vic, però hi ha també aspectes que es poden relacionar amb peces més antigues: la presentació frontal i hieràtica del sant recorda la taula central del retaule de Sant Romà de Sau, i els dos àngels adoradors a banda i banda del setial reprenen el mateix motiu que hem vist a la *Santa Anna*, la *Mare de Déu i l'Infant* del museu de Vic (MEV 48). El *Calvari*, en fi, recorda també exemples més antics, com el de Sant Julià de Vilamirosa. Les escenes narratives, en tot cas, ens permeten intuir que el retaule de Palautordera fou més aviat una conseqüència que no pas un

precedent del retaule de Sant Pere de Vilamajor, com ja pensava Chandler R. Post.

La *Santa Bàrbara* del museu de Vic és la peça documentada més tardana de la segona dècada del segle, pintada després del 25 de novembre de 1516 i probablement —però no necessàriament— abans de complir-se el termini de dos anys estipulat al contracte. Per trobar una altra peça documentada del taller de Joan Gascó, cal avançar fins l'any 1521, en què el mestre va contractar (el 6 d'abril) el retaule de l'església parroquial de Sant Andreu de Pruit. D'aquest retaule ens resta només el *Calvari* del Museu Episcopal de Vic (MEV 72), que ofereix un contrast estilístic molt respectable amb totes les obres de Joan Gascó que hem vist fins ara —com ja advertia amb raó Post¹¹⁹. Si s'ha d'omplir aquest buit —en termes de cronologia— o aquesta discontinuïtat —en termes d'estil— amb alguna peça, només són capaça d'assenyalar-ne una que conec únicament a través de fotografies: em refereixo als compartiments d'una predel·la amb *Santa Llúcia*, *Santa Maria Magdalena*, *Santa Quitèria* i *Santa Bàrbara* que pertangueren a la col·lecció de Ròmul Bosch i que continuen en mans particulars¹²⁰. El *rapprochement* més instructiu en aquest cas és amb la predel·la del museu del monestir de Sant Joan de les Abadesses, que abans he esmentat gairebé de passada. Basta comparar la *Santa Magdalena* de la predel·la en col·lecció particular amb la *Santa Helena* de Sant Joan de les Abadesses per obtenir una correspondència gairebé especular. L'acarament demostra, doncs, la reiteració dels models o «mostres» del taller —a la qual ja estem acostumats—, però també la transformació del cànon femení: les cares ovoides de la predel·la més antiga, per exemple, han donat pas a les cares rodones de la predel·la més tardana. El més xocant d'aquesta segona predel·la, tanmateix, és que produeix l'estranya impressió que hi assistim a una transformació estilística «en procés». En conjunt, les santes responen als patrons del grup «Gascó I», incloent els plecs angulosos —de filiació flamenca— de les draperies, però santa Llúcia, per exemple, mostra un tors i un bust inesperadament estilitzats, amb una silueta i uns ritmes curvilinis que de fet semblen incongruents amb el cànon predominant en el conjunt de la predel·la. Santa Quitèria, per la seva banda, duu el cabell lligat en un nus amb flocs arremolinats, un motiu de filiació italiana que retrobarem després en una de les sibil·les de les portes de la tresoreria de la seu vigatana (MEV 12.320) i, de fet, esdevindrà recurrent en la producció del grup «Gascó II». La perplexitat mateixa m'indueix, en fi, a suggerir que la nostra predel·la podria reflectir simultàniament la vigència dels models de Joan Gascó i l'aportació d'una altra mà —d'una altra personalitat artística— que s'hauria d'identificar amb Perot si, com sembla raonable pensar, és la seva personalitat que s'amaga rere el grup «Gascó II»

esbossat per Angulo. Una datació a l'entorn de l'any 1520 o inicis de la tercera dècada coincidiria virtualment amb l'emergència de Perot en el si de l'obra del patern¹²¹.

Amb això arribem ja al *Calvari* del retaule de Pruit (MEV 72)¹²², primera peça documentada en la qual es poden reconèixer plenament els ingredients inequívocs i madurs d'un nou estil que essencialment correspon —en la meua opinió— a la personalitat del «Gascó II» d'Angulo (figura 12). El 6 d'abril de 1521 Joan Gascó, el cap de l'obra del familiar, va signar el contracte pel qual es comprometia a «fer e fabricar» —no només a pintar— el retaule major de l'església parroquial de Sant Andreu de Pruit, al bisbat de Vic. El termini acordat per a l'entrega del retaule acabat era de dos anys, la qual cosa ens porta a l'abril de 1523, però no es pot excloure la possibilitat que el treball s'allargués més enllà d'aquest límit, puix que no coneixem, en aquest cas, cap època o rebut per la feina. Una tasca enllestida al voltant de 1521-1523, en qualsevol cas, podia comptar amb la participació més o menys important de Perot Gascó, el fill promogènit. No es pot, doncs, excloure *a priori* la possibilitat que Perot assumís l'execució completa o gairebé completa d'aquest i d'altres retaules dels anys vint, actuant a la pràctica el pare com a contractista i com a supervisor: com a cap del taller, en definitiva. Del retaule només ens ha pervingut el *Calvari*, que era situat com sempre «a la punta» del carrer central.

La relació de filiació amb els calvaris més antics del taller és evident —especialment el del retaule de Sant Joan del Galí, el del retaule de Vilamirosa, el de la col·lecció Orriols de Reus i el del retaullet de Sant Pere provinent de Santa Maria de Palautordera—, però s'ha de reconèixer alhora que el model familiar ha estat reinterpretat amb un esperit completament nou. El contrast amb el *Calvari* de Santa Maria de Palautordera és particularment significatiu, ja que la diferència temporal entre les dues versions difícilment pot superar els set o vuit anys, i de fet podria ser sensiblement menor. Es podria pensar que el format marcadament vertical de la taula ha induït o ha forçat la verticalització i la contracció de les figures. Però aquesta transformació del cànon es confirma en les altres peces del grup «Gascó II». El cos i la fesomia dolorosa del Crist crucificat estan bàsicament dins la tradició del taller, però el drap de castedat voleteja amb més llibertat que en cap versió anterior i dóna lloc a una filigrana inèdita. Més remarcables són potser els altres tres personatges. La Mare de Déu, en la versió de Pruit, ja no és simplement una dona d'edat madura, sinó que adquireix una fesomia decididament caracteritzada, que recorda la poètica de Joan de Borgonya amb la seva proverbial «repugnància per la bellesa humana»¹²³. El cap i la fesomia del *Sant Joan Baptista* presenten també una

caracterització innecessàriament *outrée*, d'una mena que no sé veure en cap peça anterior de Joan Gascó, i el peculiar concepte de «bellesa» femenina i d'elegància encarnat en la *Magdalena* mostra una raresa igualment distintiva. No es pot negar que aquest nou cànon de bellesa i elegància té els seus precedents immediats en la *Santa Magdalena* i la *Santa Apol·lònia* provinents de Sant Pere de Vilamajor (Museu Diocesà de Barcelona), o en la *Santa Bàrbara* de la capella de la Pietat de Vic (MEV 44), però tenim la sensació que amb la *Santa Magdalena* del *Calvari* de Pruit el pintor ha ultrapassat definitivament l'afany de caracterització objectiva de la bellesa i el luxe mundà per posar l'accent en l'artifici mateix de la representació, d'acord amb una *démarche* expressament manieritzant. En aquesta taula apareix, també per primer cop, l'assaig —encara insegur, però decidit— d'un nou estil de plegar les draperies, més compatible amb els models italians del Renaixement. Les cadències lineals i el valor decoratiu deliberat que cobren les siluetes —d'efecte gairebé *art nouveau* en la *Magdalena* i *Sant Joan*, si s'admet l'anacronisme— no tenen paral·lel en cap de les obres més antigues del taller. Ara bé: tots aquests trets —incloent la caracterització exagerada dels personatges o les seves desproporcions, potser més intencionades del que podríem suposar— traeixen un mateix esperit i un mateix afany de modernització del llenguatge. Si en el cas del Joan Gascó de Sant Pere de Vilamajor expressava els meus dubtes sobre les possibles connexions amb Joan de Borgonya, estic convençut, en canvi, que el *Calvari* de Pruit traeix la importància que degué tenir l'exemple de Joan de Borgonya per a Gascó II, més com a catalitzador que com a model per seguir servilment.

Les analogies del *Calvari* de Pruit amb la resta de les peces que aquí es reuneixen dins del grup «Gascó II» són intenses i gairebé ubiqües. Com es recordarà, Diego Angulo atribuïa explícitament a Gascó II les portes de l'armari de la tresoreria de la catedral de Vic (MEV 12.320), que duen pintats en vuit compartiments bustos de *Profetes i Sibils*, cadascun amb el seu filacteri¹²⁴. Sabem que Joan Gascó va cobrar la feina l'any 1525, de manera que es tractaria d'una obra lleugerament posterior al retaule de Pruit. Els filacteris i els bustos dels profetes i les sibil·les es retallen sobre un fons blau o ocre i estan executats ràpidament en grisalla, amb un plumejat que fa un efecte més dibuixístic que no pas pictòric. Aquesta tècnica sens dubte afavorí i estimulà un nou assaig, més agosarat, de caracterització dels personatges, vorejant la caricatura, en una línia que no només entronca amb les estampes de Dürer que ja manejava Joan Gascó, sinó també —i en aquest cas més decisivament— amb un repertori de procedència directament italiana, derivat en gran part de les cerques de Leonardo en aquest terreny. Una de

121. M. MIRAMBELL, *ibídem*, p. 218, troba dubtosa l'adscripció d'aquests compartiments de predel·la al taller dels Gascó: «De fet, és una obra relativament pròxima als estàndards gasconians, tot i que alguns detalls inequívocs en la resolució dels rostres de les santes (com els ulls i el nas de santa Llúcia i santa Magdalena), així com els plecs dels vestits i, sobretot, els motius picats dels campers (similars, però no idèntics als emprats pels Gascó) ens inclinen a classificar-la com una obra de dubtosa tribuació a aquest taller». Les analogies amb la predel·la de Sant Joan de les Abadesses són tanmateix decisives, i la perplexitat davant les fesomies de santa Llúcia o santa Magdalena es pot explicar precisament per la intervenció de Perot Gascó, que està alterant els models paterns.

122. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 289 i 363, 1908, p. 14 i 23-24 (doc. XXVIII); Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 14-15, 29 i 31; J. GARRIGA, «Joan Gascó. Calvari», a: *Millenium...*, op. cit., p. 420, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 84, p. 171-173.

123. Vegeu D. ANGULO IÑÍGUEZ, «El pintor gerundense Porta», *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), p. 341-359, en particular p. 341-343.

124. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 290, 363-364 i 371-372 (doc. XII-J); Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 31 i 33, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 90, p. 176-178.

125. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1907, p. 288, 362, 365 i 377-378 (doc. XVIII), 1908, p. 14 i 29-30 (doc. XXXIV); Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 33-35, i M. MIRABELL, op. cit., cat. núm. 74, p. 161-164.

126. J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 126-129.

les sibil·les exhibeix el motiu característic del nus amb els flocs de cabells arremolinats que es torna a trobar en altres peces del mateix grup.

A finals del mateix any 1525, el 18 de desembre, Joan Gascó va contractar per vuitanta lliures la pintura de «vuyt ystòries» i altres labors menors de pintura i daurat del retaule dels blanquers i assaonadors de Vic, a la capella de Sant Bartomeu «fora los murs de la Ciutat de Vich». La pintura d'aquest retaule s'havia iniciat força anys abans pel bancal —encarregat al castellà Fernando Camargo l'any

1491— i el mateix Joan Gascó havia contractat la pintura del carrer central i polseres l'any 1513. Amb el nou encàrrec es finalitzaria pel que sembla la pintura i el daurat del retaule, i Joan Gascó va prometre als confreres que la feina estaria llesta «de assí a la festa de sanct Barthomeu primer vinent». En el cas d'haver-se respectat el termini, doncs, el mestre —o el seu taller— hauria enllestit la feina abans de l'agost de 1526. Que se sàpiga, només s'ha conservat una peça d'aquest retaule, l'escena de *Sant Bartomeu destruint l'idol* (116 x 88 cm), actualment a la col·lecció Colomer Munmany¹²⁵. Joaquim Garriga ha subratllat que la taula mostra encara uns procediments de resolució espacial rudimentaris i arcaïtzants, que són coherents amb la pràctica habitual de Joan Gascó, però la tipologia de la figura humana —aquestes figures de proporcions més estilitzades, de «cossos esprimatxats i d'anatomia vincladissa i expeditivament resolta», «sense descomptar malformacions, com un persistent ressò de la manera de Joan de Borgonya»— respon, en canvi, a la personalitat artística de l'autor del retaule de Sant Vicenç de Borgonya i de les taules del retaule major de Sant Esteve d'en Bas —és a dir, el Gascó II que caldria identificar amb Perot¹²⁶—. Aquesta anàlisi, tanmateix, no ens aboca per força a la hipòtesi de la col·laboració, en el sentit més literal, del pare i el fill en la taula del *Sant Bartomeu destruint l'idol*. La formalització espacial arcaïtzant «heretada» del pare pot ésser característica dels primers treballs de Perot, que més endavant hauria desenrotllat una consciència més moderna i hauria incorporat procediments més en aquest terreny, com es constata —gràcies a les anàlisis de Garriga— en les taules de Sant Esteve d'en Bas. A banda de l'arcaisme de les tècniques de formalització espacial, en la taula del retaule de Sant Bartomeu s'hi percep, de tota manera, un determinat esforç d'aclariment espacial en l'arranjament de les figures, que «fan lloc» al buit espacial, no només aprimant-se, sinó també aplegant-se en dos grups serrats i separats per un notable interval. Sense renunciar a pintar una «massa» de personatges, el pintor sembla haver superat, almenys per un moment, l'*horror vacui* que predominava en les escenes narratives més poblades dels retaules gasconians de Sant Pere de Vilamajor i de Santa Maria de Palautordera.

Les peces que acabem d'estudiar són totes treballs documentats de l'última etapa del taller regit per Joan Gascó. A banda d'aquestes, el nostre grup «Gascó II» només conté conjunts i peces no documentats. La crítica estilística i l'anàlisi de les tècniques i conceptes de formalització espacial —ja desenrotllada per Garriga— són les úniques eines que, de moment, podem posar a contribució per provar de cenyir la cronologia d'aquestes altres peces, esperant que nous documents ens permetin confirmar o corregir l'esquema. Tres conjunts notables,

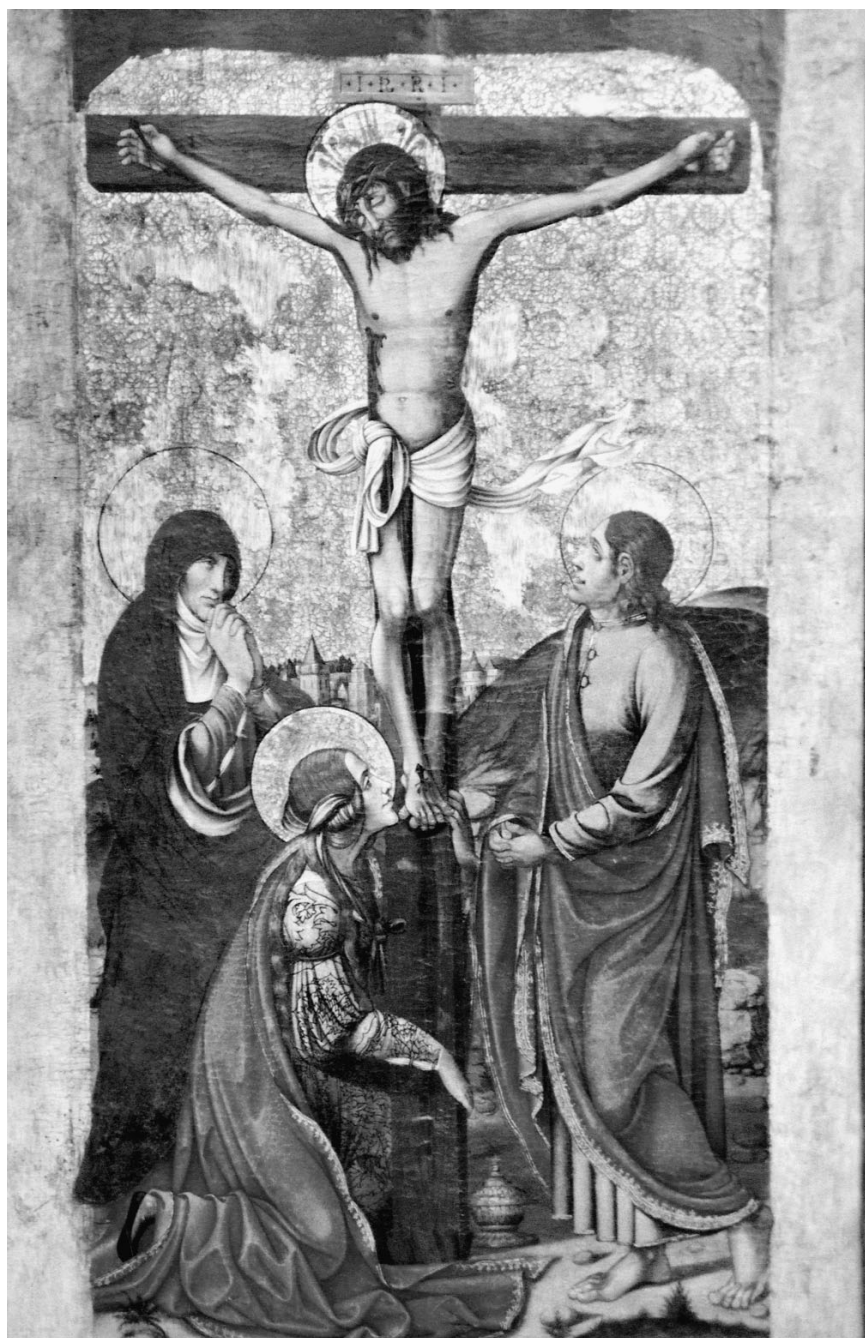


Figura 12.
Perot Gascó, *Calvari*, Museu Episcopal de Vic. Taula del retaule de Sant Andreu de Pruit. Fotografia: Museu Episcopal de Vic-Quim Espona.

en tot cas, donen consistència a la personalitat de Gascó II: les dues taules amb quatre escenes de la vida de la Mare de Déu del Museu de Pontevedra, el retaule de l'ermita de Borgonyà (MEV 955) i les taules del retaule major de l'església parroquial de Sant Esteve d'en Bas. Les dues taules de Pontevedra, dipòsit del Museu del Prado¹²⁷, constitueixen una anella fonamental dins el *corpus* de Gascó II per les estretes analogies que les uneixen, tant amb el *Calvari* de Pruit, com amb les peces més evolucionades del mateix grup, és a dir el retaule de Borgonyà i el major de Sant Esteve d'en Bas. Un *rapprochement* de l'escena de l'*Abraçada a la Porta Daurada* (figura 13) amb el *Calvari* de Pruit basta per demostrar que cal atribuir-los a una mateixa mà. Alguns detalls són definitius: el plec que es forma al nivell del genoll del *Sant Joan* del *Calvari* de Pruit i de la *Santa Anna* de la taula de Pontevedra és idèntic, i de fet aquest detall convencional ens proporciona una fórmula gràfica que és gairebé una signatura del pintor i que es pot descobrir en totes les peces del grup. El braç i la mà drets de la *Magdalena* del *Calvari* de Pruit, per exemple, té el seu eco en el personatge a l'esquerra de la taula de Pontevedra. Seria ociós continuar aquest exercici, perquè l'evidència s'imposa de seguida. Cal assenyalar, en tot cas, que Gascó II va explotar a fons la sèrie xilogràfica de la «Vida de la Verge» de Dürer per resoldre aquestes escenes. En el compartiment que comentem són només les figures de sant Joaquim i santa Anna, però en la *Presentació* són en principi totes les figures que deriven de l'estampa corresponent de Dürer —això sí, amb les fesomies i la indumentària canviades—. D'altra banda, la versió de Pontevedra adapta la composició dureriana a un format diferent, n'accentua la isocefàlia, i, sobretot, elimina la imponent geometria arquitectònica de l'original, convertint el fons en un simple camper daurat, sense la més mínima referència arquitectònica o espacial.

També per a la *Nativitat de la Mare de Déu* (figura 14) el nostre pintor utilitza l'estampa de Dürer, fent-ne una lectura dràsticament reductiva (la figura ajaçada de santa Anna, en qualsevol cas, traeix obertament la seva filiació). D'altra banda, l'acarament d'aquesta escena amb la de la *Mort de sant Vicenç* del retaule de Borgonyà (MEV 955) (figura 15) confirma, de manera inapel·lable, la paternitat gasconiana de la primera. El retaule de Borgonyà¹²⁸, d'altra banda, no només és en conjunt una obra més reeixida; també sembla respondre a una fase més evolucionada de l'estil de Gascó II. La mateixa sensació, però en un grau més elevat, tenim quan comparem el *Calvari* de Pruit amb el *Calvari* del retaule de Borgonyà, que ens proporciona sens dubte un dels moments més feliços, si no el millor, dins del *corpus* de Gascó II. En la versió de Pruit, que correspon a la fase més primitiva de l'estil «Gascó II», hi notàvem

l'afany per caracteritzar els personatges i la voluntat d'estilització; en la versió de Borgonyà el pintor ha incorporat una versió particularment dinàmica, madura i eficient de la *Pathosformel* de filiació clàssica. L'agitació *flamboyant* de la calligrafia cobra aquí una intensitat inèdita i tradueix adequadament el contingut humà de l'escena, la commoció emocional superlativa de la Mare de Déu, la Magdalena i sant Joan davant la mort de Crist. Tenint present que en cap altra ocasió trobem aquest grau de dinamisme i d'expressivitat tràgica en la producció de Gascó II, potser cal sospitar l'adaptació feliç i oportuna d'algun gravat que, de moment, no sé assenyalar. Però el retaule de Borgonyà, i particularment les escenes de *Sant Vicenç i sant Valeri davant Dacià* i *Sant Vicenç a l'eculi*, ens fan pensar novament en l'e-

127. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El Museo de Pontevedra*, op. cit., 1950, p. 14 (amb atribució a Joan Gascó); Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 52 i 55; M. ORIHUELA, «El Prado disperso». Cuadros depositados en las provincias de La Coruña, Lugo, Orense y Pontevedra», *Boletín del Museo del Prado*, IX (1988), p. 146 (identificat com a «anónimo castellano»), i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 113, p. 208-210. Com he recordat abans, Mirambell exclou inexplicablement aquestes taules del catàleg gasconia.

128. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1908, p. 14-16; Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 41-43, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 139, p. 244-246.

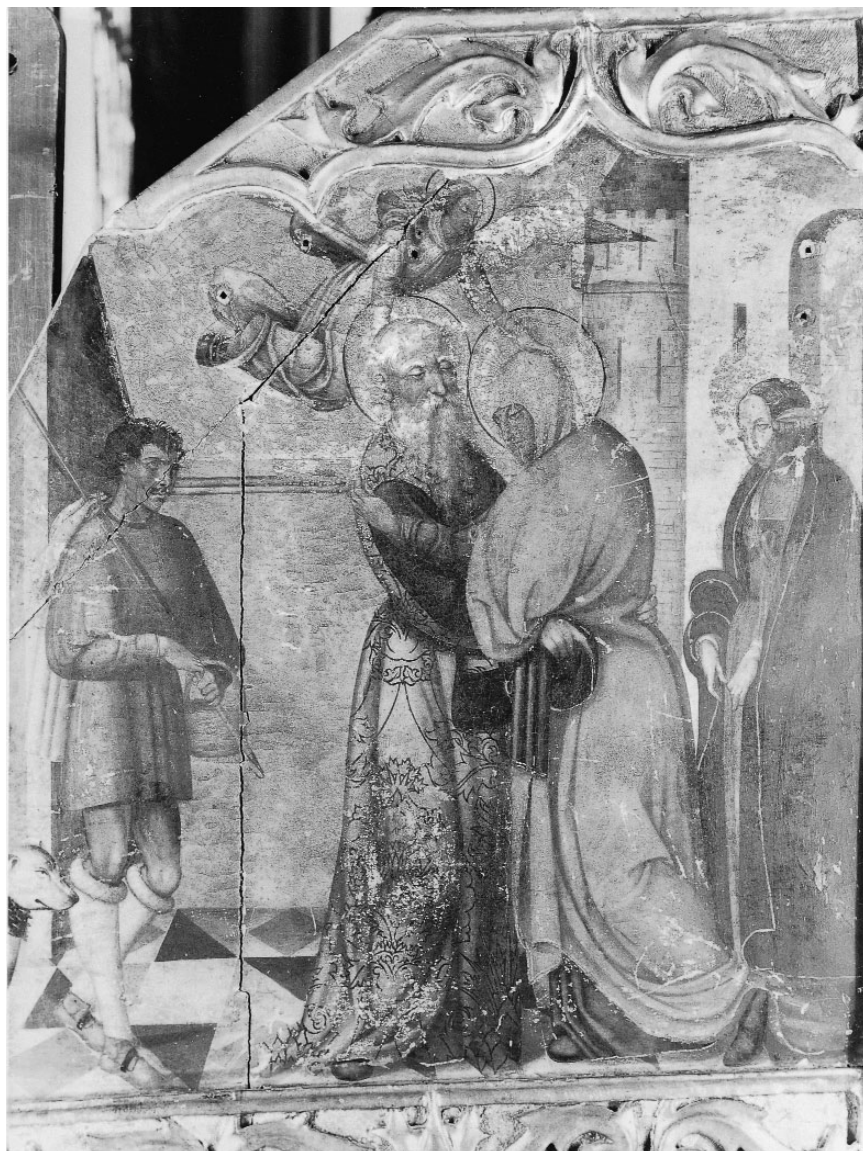


Figura 13.
Perot Gascó, *Abraçada a la Porta Daurada*, Museu de Pontevedra (dipòsit del Museu del Prado). Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.



Figura 14.
Perot Gascó, *Nativitat de la Mare de Déu*, Museu de Pontevedra (dipòsit del Museu del Prado). Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.



Figura 15.
Perot Gascó, *Mort de sant Vicenç*, retaule de Sant Vicenç de Borgonyà, Museu Episcopal de Vic. Fotografia: R. Cornudella.

129. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 54-56 i 58-60; J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 128-134; M. MIRAMBELL, «Pere Gascó. Retaule de Sant Esteve», a: *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., cat. núm. 13, p. 103-105, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 140, p. 246-248.

xemple de Joan de Borgonya, que degué exercir una seducció creixent sobre Perot i, probablement, també sobre els seus germans. La imatge del sant titular, en el centre del retaule, és un bon exemple de la mena d'estilització goticorenaixentista desenrotllada per Gascó II, del seu particular cànon de bellesa, plasmat en un estereotip que repetia amb monotonia gairebé obsessiva.

El «nucli fort» de la producció de Gascó II es completa amb les taules del retaule major de l'església parroquial de Sant Esteve d'en Bas¹²⁹. No m'estendré en el comentari d'aquestes taules —que Garriga ha analitzat magistralment quant a l'organització espacial—, però sí que cal insistir, una vegada més, en el nexse íntim que les uneix amb les obres més antigues del mateix grup, incloent el *Calvari* de Pruit. Les dues taules conservades del retaule de Sant Esteve —al MNAC i al Museu d'Art de Girona— ens permeten verificar, per exemple, que la paleta i la concepció cromàtica decorativa a penes han sofert variació respecte a la taula de Pruit. Els tipus humans també conserven les característiques que hem vist aparèixer inicial-

ment a Pruit. El *Sant Joan del Calvari* de Pruit, per exemple, té un punt de comparació en el personatge agenollat en primer terme a l'escena de la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (MNAC). Més emfàtica encara és l'afinitat de la *Magdalena del Calvari* de Pruit amb la dona asseguda en primer terme, a la dreta, en l'escena de la *Predicació de sant Esteve* (Sant Esteve d'en Bas; desapareguda el 1936) (figures 16 i 17). Àdhuc el tipus de la Mare de Déu de Pruit reapareix en la dona que, en la taula de Sant Esteve, és just darrere de la que acabo d'esmentar. En les dues taules veiem la mateixa elegància *art nouveau* i la mateixa lletgesa característica. Els exemples podrien, un cop més, multiplicar-se, però em semblen suficients aquests dos. Com ja ha estat observat, la *Predicació de sant Esteve* sembla inspirada en un model de Joan de Borgonya, segurament repetit per aquest mestre en diverses ocasions i amb múltiples variants, però representat per a nosaltres per la *Predicació de sant Feliu*, del retaule de la col·legiata gironina de Sant Feliu. Amb o sense la mediació de Joan de Borgonya, aquesta mena de composició remet a gravats

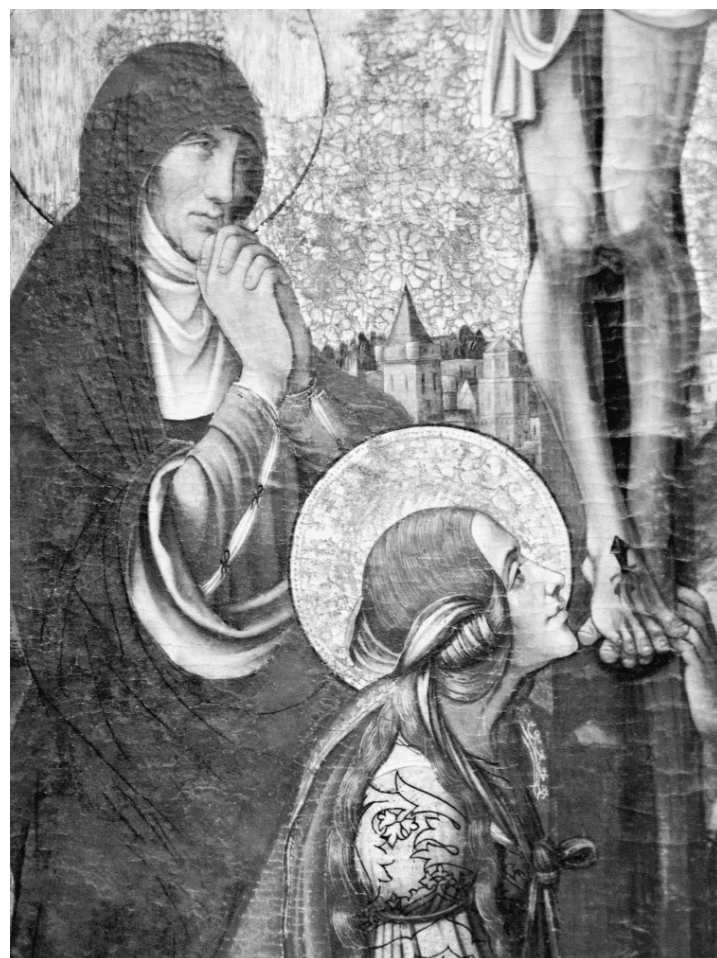


Figura 16.
Perot Gascó, *Calvari*, Museu Episcopal de Vic. Taula del retaule de Sant Andreu de Pruitt, detall (Mare de Déu i Magdalena). Fotografia: Museu Episcopal de Vic-Quim Espona.



Figura 17.
Perot Gascó, *Predicació de sant Esteve*. Taula del retaule de Sant Esteve d'En Bas (desapareguda), detall. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

alemanys amb el tema de la predicació (com la xilografia amb la *Predicació de sant Joan Baptista* de Cranach el Vell, Bartsch, núm. 60, entre altres).

Deixant de moment a part el notable conjunt gasconià de taules d'oratori amb *Marededéus* i *Sagrades Famílies* —del qual parlaré després breument—, podem dir que el catàleg de Gascó II quedaria complet amb tres o quatre fragments d'importància menor, que en qualsevol cas no aporten cap element rellevant a la imatge que ens fem del pintor¹³⁰. La qüestió següent que ens cal abordar és, doncs, la del problemàtic fragment del retaule de la Mare de Déu de l'església parroquial de Sant Cristòfol de Tavertet, conservat al Museu Episcopal de Vic (MEV 7.295)¹³¹ (figura 18). Per la pintura d'aquest retaule, contractada el 12 de gener de 1538, Perot Gascó havia de rebre un total de trenta-una lliures, la qual cosa demostra que es tractava d'un treball de poca envergadura. El fragment conservat, que conté a dalt l'*Epifania* i a baix la *Resurrecció* —aquesta incompleta— té un format petit (77 x 55 cm, tenint en compte que està mutilat en l'alçada), i correspon a la «pessa del costat squerra»

(en la qual s'havia de pintar efectivament «la istòria de la Adoració dels Tres Reys en la casa de dalt, y en la casa de baix la istòria de la Resurrecció de Jesucrist»). El «problema» a què em referia, evidentment, consisteix en que és impossible atribuir aquesta taula desafortunada al nostre Gascó II. Aquests personatges insignificants i inconsistents, d'articulació insegura, tous i encongits com la fruita moixa, de fesomies ulleroses i xuclats de galtes, la majoria camacurts, gairebé deliquescents i resolts amb una factura pictòrica expeditiva, ràpida i líquida, no són evidentment els tipus de Gascó II. Així doncs, si hem de continuar identificant el nostre Gascó II amb Perot Gascó —com em sembla que hem de fer, encara que sigui provisionalment, tot esperant els documents que puguin resoldre la qüestió— l'única sortida possible que ens resta és identificar l'autor del fragment de Tavertet com un dels «col·laboradors de Gascó II», per emprar la fórmula d'Angulo. Com que a aquest col·laborador li podem atribuir altres peces, l'anomenaré «Gascó III», amb el convenciment que aquest nom deu amagar la personalitat d'un dels germans de Perot.

130. El fragment amb l'Arrest d'un sant de la Col·lecció Barnola (Barcelona), reproduït i comentat per Post, respon certament «més als paràmetres de Perot Gascó que als del seu pare», com afirma amb raó Mirambell. Vegeu Ch. R. Post, op. cit., XII, p. 46 i 47, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 105, p. 193-197. D'altra banda, les tres taules amb sant Elies, sant Sever i sant Segimon, que pertangueren a la col·lecció Riumbau de Tona (el 1984 a la Sala Brok de Barcelona), que Mirambell considera dubtoses, s'han de restituir al taller dels Gascó: el sant Segimon, per exemple, és un tipus característic i inequívoc de «Gascó II». Cfr. M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 115, p. 212 i 213.

131. J. GUDIOL, *El Museu Arqueològic-Artístic Episcopal de Vic. Memòria* (1922), 1923, op. cit., p. 9-10; Ch. R. Post, op. cit., XII, p. 231-233, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 127, p. 227-228 i 229.

132. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 242, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 144, p. 253 i 254.

133. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 233.

134. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 246, 248 i 249, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 146, p. 256-260.

135. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 67, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 133, p. 233-234 i 235.

136. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 242, 245 i 246, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 145, p. 253, 255 i 256.

137. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 252, 253 i 255, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 147, p. 260-261.

Chandler R. Post, que prenia el fragment de Tavertet com un dels puntals per construir el catàleg de Perot —mentre mantenia el gruix del grup «Gascó II» dins el catàleg de Joan—, relacionà correctament aquest fragment amb una altra taula del Museu Episcopal de Vic, que representa *Sant Vicenç i sant Segimon* (figura 19), i també amb un conjunt de taules d'un retaule que es conservaven a la rectoria de Sant Esteve d'en Bas fins que desaparegueren durant la Guerra Civil, d'estil clarament diferent del de les taules del retaule major de l'església parroquial. Amb aquest *corpus*, modest però suficient, podem definir perfectament la tercera personalitat del taller dels Gascó. Si haguéssim de trobar-li un nom de convenció més poètic, el podríem batejar, prenent una expressió de Post, com el «mestre de les fesomies macilentes» (*haggard countenances*), perquè aquest tret és com una firma en les seves produccions. La taula amb *Sant Vicenç i sant Segimó* (MEV 1.841) prové d'un altar de l'església del monestir de la Mare de Déu del Carme de Vic, i es tracta clarament de la peça central d'un retaule dedicat a aquests sants¹³². Pot servir també de pedra de toc per emmarcar l'estil del seu autor, ja que les seves afinitats amb Gascó II la situen fermament dins l'àmbit del taller familiar, alhora que revela una altra idiosincràcia, amb característiques que són decididament irreductibles a l'estil de Gascó II, com aquesta tendència a l'«atenuació de les formes» que remarcava Post¹³³, ben patent en la taula del Museu Episcopal de Vic. L'estilització «manieritzant» de les dues figures es pot comparar, per exemple, amb la del *Sant Vicenç* del compartiment central del retaule de Borgonyà, de Gascó II, per veure de quina manera Gascó III desenrotlla i transforma el tipus amb un mateix afany modernitzador. En poder prescindir del camper daurat, el paisatge cobra un valor inèdit en la producció tardana del taller. L'arbre de l'esquerra, que fa de motiu d'emmarcament i es desenrotlla per damunt del cap de sant Vicenç, ocupant gairebé tota l'alçada de la superfície figurativa, és un element nou, que no es troba en les peces conegudes de Joan Gascó o de Gascó II.

Les cinc taules que eren a la rectoria de Sant Esteve d'en Bas¹³⁴ —documentades ara a través de fotografies— mostren exactament els mateixos personatges macilents, les mateixes desproporcions i la mateixa atenuació de les formes que hem vist al fragment de Tavertet i a la taula de *Sant Vicenç i sant Segimon*. El titular del retaule era sens dubte el sant pontífex entronitzat, encara per identificar, de la que havia de ser la taula central. Les altres quatre taules representaven l'*Arcàngel sant Rafael i Tobies*, *Sant Jordi matant el drac*, *Abraham i els tres àngels* i el *Baptisme de Crist*. És, doncs, a aquest conjunt que es referia una mica confusament Angulo quan identificava l'«autor del retablo de la vida de Jesús, Abrahám y Tobías

y de San Esteban de Bas» amb un pintor col·laborador de —o influït per— Gascó II.

Naturalment estem autoritzats a identificar altres mans i altres personalitats en el si del taller liderat per Perot Gascó. Ja sabem que com a mínim treballà juntament amb els germans Sebastià i Francesc, i no podem excloure *a priori* la col·laboració ocasional d'altres pintors menors. Però aquí ens internem, també, en un terreny progressivament relliscós. De la pintura del «retaula de l'altar de la gloriosa Verge Maria» de l'església parroquial de Sant Joan de Riuprimer o del Galí, contractada per Perot Gascó l'any 1544, només en resta la fotografia d'un dels compartiments del carrer esquerre, amb la «istòria de Sancta Magdalena ab los àngels com la alsarien en lo ayre»¹³⁵. Tenia el camper daurat, com s'exigia en el contracte, i potser s'hauria d'atribuir a Gascó III —o a un altre membre del taller dins la mateixa òrbita que Gascó III—.

Planteja problemes similars la caixa de núvia que s'exhibeix a la sala XIII del Museu Episcopal de Vic (MEV 88), amb els seus tres compartiments pictòrics d'inequívoca adscripció gasconiana, que representen *Santa Anna*, *la Mare de Déu i l'Infant*, *Sant Onofre* (o *Pau*) ermità, i dues efígies de bust d'un home —amb turbant i mos-



Figura 18.
Gascó III, *Epifania i Resurrecció de Crist*, Museu Episcopal de Vic.
Fotografia: Museu Episcopal de Vic-Quim Espونا.

tatxo— i una dona¹³⁶. Post els atribuïa al seu Perot Gascó, i certament són molt pròxims a l'estil del nostre Gascó III. Però l'anatomia de les figures, per bé que simplificada i naïf, és més robusta que en Gascó III. La forma plàstica en conjunt és més consistent que en el fragment de Taverdet, el *Sant Vicenç i sant Segimon*, o les taules de la rectoria de Sant Esteve d'en Bas. Sense dogmatisme —com diria Post—, es pot suggerir la seva atribució a una quarta personalitat gasconiana, molt propera però diferent de Gascó III. Les fesomies de santa Anna, de la Mare de Déu i de l'Infant tenen paral·lels remarcables en el *Bateig de Crist* de Sant Esteve d'en Bas, per

exemple, però els personatges de la caixa de núvia mostren sens dubte més bona salut.

Més problemàtic, encara, és el *Sant Esteve entronitzat* del Museu d'Art de Girona¹³⁷, que fou el compartiment central d'un retaule de l'església del Priorat de Sant Joan les Fonts —a la Garrotxa, prop de la Vall d'en Bas i, per tant, dels dos retaules ja comentats de Gascó II i Gascó III—. Malgrat que té trets gasconians —en la línia de Gascó III—, no em sembla en absolut evident que el seu autor s'hagi de situar per força en el taller mateix dels Gascó.

Com he avançat més amunt, fins ara he deixat al marge de la discussió la conspícua sèrie de taules devocionals d'adscripció gasconiana, amb una temàtica que gira al voltant de la Mare de Déu i l'Infant i de la Sagrada Família. Les més primitives són la *Mare de Déu de la llet*, del Museu Episcopal de Vic (MEV 1.919)¹³⁸, i la *Mare de Déu amb l'Infant* de col·lecció particular¹³⁹. El tipus de la Mare de Déu, en la taula del museu de Vic, admet un *rapprochement* significatiu amb els tipus del Joan Gascó més tardà —per exemple, els sants i les santes de la predel·la del retaule de Santa Maria de Palautordera (MNAC), o la *Santa Magdalena* de Sant Pere de Vilamajor (Museu Diocesà de Barcelona)— i el préstec literal del Nen, que prové (invertit) de la famosa *Mare de Déu del Mico* de Dürer, és també compatible amb Joan Gascó, que —com hem vist— ja explotava les estampes durerianes per al retaule major de Sant Pere de Vilamajor. L'estil de les draperies o la factura pictòrica, igualment, corresponen a Joan Gascó i no al grup «Gascó II». La *Mare de Déu amb l'Infant*, de col·lecció particular —publicada per primer cop per Garriga—, té el seu terme de comparació més adequat en el tipus de la *Santa Apol·lònia* de Sant Pere de Vilamajor (Museu Diocesà de Barcelona), i en la meua opinió s'explica millor entre les obres segures de Joan Gascó que no pas entre les de Gascó II.

La resta de la sèrie, en canvi, és coherent amb l'estil de Gascó II, i la major part de les taules —si no totes— podrien ésser degudes a la seva mateixa mà. Són la *Sagrada Família amb sant Joanet*, del Museu Episcopal de Vic (MEV 4.931)¹⁴⁰, la *Sagrada Família amb sant Joanet*, de col·lecció particular¹⁴¹, la *Mare de Déu de la llet amb sant Joanet* del museu de Vic (MEV 12.318)¹⁴², l'altra *Sagrada Família amb sant Joanet*, del mateix museu (MEV 12.319)¹⁴³, una altra *Sagrada Família amb sant Joanet*, de col·lecció particular barcelonina, publicada per primer cop per Garriga amb atribució a Perot¹⁴⁴, i finalment la *Sagrada Família amb sant Joanet*, de la catedral de Barcelona¹⁴⁵. Si bé totes responen en conjunt a la personalitat de Gascó II, i consegüentment a la de Perot, no es pot excloure, tanmateix, que els seus germans o «col·laboradors» participessin en la producció seriada d'a-

138. J. GUDIOL, «Mestre Joan Gascó», op. cit., 1908, p. 13; Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 43 i 239; J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 135 *pàssim*, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 148, p. 262 i 263. Mossèn Gudiol atribuï per primer cop la taula a Joan Gascó. Post mantenia aquesta atribució però hi suposava la participació del fill Perot, tenint en compte que el Nen es repetia en l'altra marededéu de la llet del Museu Episcopal de Vic (MEV 12.318). Ara bé, aquesta identitat del Nen es deu simplement a la repetició del mateix model durerià i, consegüentment, l'argument de Post està mancat de consistència (de fet, Post mostra en general un interès escassíssim per la qüestió de les estampes de Dürer, la qual cosa explica molts dels seus desenfocaments). Més ençà, tant Garriga com —seguint-lo— Mirambell, han atribuït la taula a Perot.

139. J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 136 *pàssim*, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 161, p. 278 i 281. Garriga és el primer que publica la taula, atribuint-la amb reserves a Perot Gascó. Mirambell dubta en canvi de la seva adscripció gasconiana; segons ell, la taula «[...] mostra un tractament del tema divergent a l'adoptat per aquest pintor [Perot] en les seves Sagrades Famílies o Mare de Déus de la Llet i uns trets formals i tècnics (motius picats del camper) força diferents». Sigui de Joan o de Perot, el que no es pot dubtar, en la meua opinió, és que es tracta d'un producte del taller dels Gascó.

140. J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 135 *pàssim*, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 136, p. 238-240.

141. J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 136 *pàssim*, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 142, p. 248, 250 i 252.

142. J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 135 *pàssim*, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 137, p. 240-242.

143. J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 135 *pàssim*, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 141, p. 248 i 249.

144. J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 135 *pàssim*, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 149, p. 262, 263 i 264.

145. J. GARRIGA, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», op. cit., p. 135 *pàssim*, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 138, p. 242-244.



Figura 19.
Gascó III, *Sant Vicenç i sant Segimon*, Museu Episcopal de Vic.
Fotografia: Museu Episcopal de Vic-Quim Espونا.

146. M. MIRAMBELL, op. cit., p. 55.

147. M. MIRAMBELL, op. cit., p. 66-67 i 349-350 (doc. 31).

148. M. MIRAMBELL, op. cit., p. 68-70, 376-378 i 380-381 (docs. 57, 60 i 61).

149. J. M. MADURELL, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...*, p. 201-208.

150. El 7 de gener de 1555, «Catherina, muller de mestre Jaume Forner, pintor, ciutadà de Barcelona», va atorgar el seu testament, que va ser publicat el 29 del mateix mes i any. En el lligall, del notari Antoni Mur, hi ha tres còpies o esborranys del mateix testament, però Madurell pensà erròniament que una d'aquestes era el testament del pintor. La data de publicació que Madurell atribueix al suposat testament de Jaume Forner correspon en realitat a la publicació del testament de la seva esposa. Els únics fills de Jaume Forner i Caterina mencionats al testament d'aquesta segona, són «na Magdalena, donzella, y Barthomeu Forner». Vegeu J. M. MADURELL, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...*, p. 209. També pintor, Bartomeu Forner —«Bartholomeus Forner, pictor, civis Barchinone»— és documentat l'any 1565 a propòsit de la venda d'un violari i d'una procura. Vegeu J. M. MADURELL, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...*, p. 234. La falsa personalitat de «Jaume Forner II» s'ha construït, doncs, a partir d'aquest error de Madurell.

151. M. MIRAMBELL, op. cit., p. 89-90 i 402-403 (doc. 78).

152. J. M. MADURELL, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...*, op. cit., p. 22, nota 46, i J. GARRIGA, «Pietro Paolo de Montalbergo. Retaule de Sant Vicenç de Malla» i «Pietro Paolo de Montalbergo. Notícies 1548-1588(†)», a: *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 125-128 i 210-212. Sobre Montalbergo, vegeu, a més, J. GARRIGA, «Pietro Paolo de Montalbergo, pintor italià, ciutadà de Barcelona», a: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, II, Barcelona, 1999, p. 5-40, i l'article recent de L. VARELA MERINO, «La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Lucena, en Guadalajara», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIV (2001), p. 175-184.

153. M. MIRAMBELL, op. cit., p. 91 i 413-414 (doc. 84).

154. M. MIRAMBELL, op. cit., p. 91-92 i 414-416 (doc. 85).

questes Sagrades Famílies. Una de les versions del Museu Episcopal de Vic (MEV 12.319), per exemple, presenta quelcom d'aquella blanor característica que hem detectat en les peces segures del grup «Gascó III», però l'estat de conservació de la capa pictòrica és precari i cal que siguem cautelosos.

La producció del taller vigatà dels Gascó cobreix un llarg període de poc menys de mig segle i, per bé que radicada en un centre de segon ordre, s'imbrica significativament dins l'evolució general de la pintura catalana de l'època. A partir de la seva presumible formació navarresa, el fundador del taller va ser capaç d'adaptar-se amb èxit a les pautes i les expectatives de la clientela local —centrada a la Plana de Vic i territoris limítrofes, com ara el Vallès Oriental—, i també va ser capaç d'una discreta evolució estilística i una progressiva incorporació de nous models figuratius. Si a inicis del segle encara utilitzava gravats de Schongauer, vers 1513-1516, en pintar el retaule de Sant Pere de Vilamajor ja incorporava decididament els models durerians. Els fills de Joan Gascó heretaren models i clientela del pare, però van fer nogensmenys un esforç de modernització de l'estil. Responent, en bona part, a una seducció exercida presumiblement per Joan de Borgonya —el pintor més prestigiós a Barcelona per aquestes dates—, a inicis dels anys vint es confirma en el taller vigatà un nou procés estilitzador que es fixa en un particular canó de bellesa i una tipologia de personatges caracteritzats, que aviat esdevingueren estereotips. La primera maduresa d'aquest nou llenguatge coincideix amb l'emergència de la personalitat artística d'un «Gascó II» que s'hauria d'identificar, almenys provisionalment, amb Perot Gascó, el fill primogènit. L'esforç d'*aggiornamento* també es tradueix, finalment, en un esforç més coherent de formalització espacial dels ambients, com es constata en les taules del retaule major de Sant Esteve d'en Bas, que caldria comptar entre les obres més madures de Gascó II. La tendència manieritzant de Gascó II constitueix, tanmateix, un fenomen híbrid, i traeix un horitzó mental i una cultura artística de matriu essencialment primitiva. Efectivament, les taules del retaule de Sant Esteve, que podrien datar de la quarta dècada del segle, continuen estant ben lluny de la *terza maniera* italiana —dels seus assoliments naturalistes, del seu canó ideal, de la seva gramàtica compositiva, de les seves normes retòriques— i, consegüentment, també dels corrents manieristes propis de la *Spätrenaissance*. Les peces que he atribuït a Gascó III revelen una personalitat menys forta que la de Gascó II i clarament dependent d'ella. A les seves mans, l'obsessió *modernista* —però, en el fons, primitiva— per l'estilització es tradueix en una deriva gairebé «patològica» de la forma i, literalment, dels tipus humans. Aquesta deriva, en fi, sembla coincidir amb una decadència en el sen-

tit més ampli del taller, que veu erosionat i finalment amenaçat el monopoli que havia aconseguit Joan Gascó en l'àmbit comarcal de la Plana de Vic. La producció «seriada» de taules devocionals amb Sagrades Famílies, que sembla haver-se convertit en una veritable especialitat de l'obrador familiar, asseguraria ingressos suplementaris als «hereus de Joan Gascó» en temps més difícils?

La projecció del «romanisme» de mitjan segle

Com ha subratllat Mirambell, en els anys trenta i quaranta l'obrador gasconí hagué d'afrontar la competència d'altres pintors. Ja l'any 1527, el portuguès Henrique Fernandes havia obtingut un encàrrec del monestir de Santa Maria de l'Estany¹⁴⁶. Més endavant, el 1536, el pintor Joan Ronyó —originari de Santa Coloma de Farners, però llavors «habitant en la ciutat de Vich»—, contractà la pintura de dos carrers i les polseres del retaule de la Capella de Santa Anna de Mont-ral de la parròquia de Sant Andreu de Gurb¹⁴⁷, i l'any 1544, el pintor Pere Serafí, «ciutadà de Barcelona», aconseguí el contracte per a les pintures de l'orgue de la mateixa catedral de Vic¹⁴⁸. A mitjan anys trenta, els obrers de la parròquia de Santa Agnès de Malenyans, a la Vall del Mogent (Vallès Oriental), ja no s'adreçaren al taller vigatà —com havien fet anys abans els de Sant Pere de Vilamajor o els de Santa Maria de Palautordera—, sinó a Jaume Forner, instal·lat a Barcelona des de feia uns quants anys, perquè els pintés el retaule major (les taules del qual es conserven, com es recordarà, al Museu Diocesà de Barcelona)¹⁴⁹. Després de la mort de Perot Gascó, en els anys cinquanta, el mateix Jaume Forner —i mai «Jaume Forner II», personalitat inexistent nascuda d'un *lapsus* notori de Madurell¹⁵⁰— treballava regularment per a la ciutat de Vic i la Plana. La llista és considerable: l'any 1552, Jaume Forner contractà la pintura del retaule de la capella de la Concepció, dels Claustres Nous de la Catedral de Vic¹⁵¹; el 1554 Pietro Paolo de Montalbergo, que havia contractat la pintura del retaule de la parròquia de Sant Vicenç de Malla, subcontractà el daurat i l'aparellament a Jaume Forner¹⁵²; el mateix any Forner tot sol contractà la pintura de dos carrers laterals —amb dues «istòries» cada un—, l'acabament de les polseres i el daurat de «tota la obra de talla» del retaule de Sant Joan de l'església monàstica de la Mare de Déu del Carme de Vic¹⁵³, i l'any següent es comprometé a pintar el retaule major de l'església parroquial de Sant Esteve de Vilacetrú¹⁵⁴. El radi d'acció dels socis Jaume Forner i Pietro Paolo de Montalbergo, d'altra banda, s'estengué també a la vila de

Tagamanent, al peu del Montseny —prop del Congost, la ruta que uneix la Plana de Vic amb el Vallès Oriental—, car sabem que l'any 1557 tots dos pintors van cobrar dues-centes lliures per la pintura del retaule de l'església parroquial¹⁵⁵. És molt propera a l'estil i la factura de Jaume Forner —i potser és obra seva— una taula amb la imatge de *Sant Llop* provinent de l'església parroquial del Figueró —a l'esquerra del Congost, molt a prop de Tagamanent—, que des de l'any 1916 es conserva al Museu Diocesà de Barcelona¹⁵⁶.

Els pintors que acabem d'esmentar ens permeten evocar una conspícua xarxa de solidaritats professionals i, juntament amb això, també uns processos de modernització i uns moments de convergència estilística dels quals el taller dels fills de Joan Gascó sembla haver quedat més aviat al marge. Els valors expressionistes i els manierismes goticorenaients semblen haver sofert un descàndid progressiu i irreversible després de la mort de Joan de Borgonya (1525), que els havia encarnat amb originalitat i de manera exemplar a Catalunya. La trajectòria del portuguès Pere Nunyes¹⁵⁷, que ja era a Barcelona abans del 1513, representa segurament el pont més important entre la cultura pictòrica d'inicis de segle —tan lligada a la naturalització de les successives onades de flamenquisme i a les «mediacions» nòrdiques del Renaixement— i el nou gust «romanista» del segon terç del segle, del qual fou sens dubte un dels primers i principals impulsors. La posició de primacia de Joan de Borgonya havia passat a Pere Nunyes, i no és d'estranyar que la producció d'aquest segon, en bona part enllestida en companyia amb Henrique Fernandes¹⁵⁸, marqués una certa pauta en l'evolució més general de la pintura catalana de l'època. Una mica més endavant, la renovació en sentit «romanista» impulsada per Nunyes i Fernandes trobà un nou intèrpret en el pintor i poeta Pere Serafí «lo Grech»¹⁵⁹, que a mitjan segle es mostrà capaç d'enllestir conjunts igualment modèlics, com ara els retaules majors de les esglésies parroquials de Sant Romà de Lloret (1541-1555) i de Sant Martí d'Arenys (1543-1546). Com he recordat, són nombrosos els vincles de col·laboració professional entre tots aquests pintors. El joc de les combinacions, de les aliances professionals —de naturalesa estable, com la de Nunyes i Fernandes, o bé *ad hoc* per fer front a encàrrecs determinats, com les que tenim documentades de Nunyes amb Serafí, de Serafí amb Forner, de Montalbergo amb Forner, de Serafí amb Montalbergo, etcètera—, ens ofereix un quadre ben significatiu i explica, sens dubte, els moments de consonància estilística, de vegades desconcertants, que agermanen els treballs més tardans i «romanistes» de Nunyes i Fernandes, les obres de Pere Serafí dels anys quaranta i, fins i tot, les del Jaume Forner més tardà.

Les dades documentals suara recordades ens permeten imaginar la notable projecció que aquest «romanisme» del segon terç del segle degué tenir també a l'àrea de Vic, competint avantatjosament amb els productes de l'últim taller dels Gascó. No sabem fins a quin punt Joan Ronyó —que tingué alguna relació amb Pere Serafí¹⁶⁰— representaria aquests nous valors. En tot cas, la seva activitat posterior al Rosselló l'assenyala com un dels pintors catalans més rellevants de mitjan segle¹⁶¹. Però potser caldrà insistir encara en el paper de Jaume Forner¹⁶², puix que, malgrat les seves evidents limitacions, no quedà pas al marge d'aquest procés de convergència a l'entorn d'un «romanisme» que, si bé va ser pauat i matisat per les personalitats més fortes de Pere Nunyes i Pere Serafí, en última instància era induït per la circulació finalment imparable —a través de l'estampa— dels models italians de l'Alt Renaixement italià. Dins d'aquesta perspectiva, la trajectòria de Jaume Forner ens proporciona un altre pont entre la cultura pictòrica dels primers decennis del segle i la de mitjan segle. L'únic conjunt conegut de l'etapa perpinyanenca de Forner, el retaule de la Mare de Déu de Marcèvol, acabat l'any 1527, revela una personalitat artística prou interessant en el context local, qui sap si formada a cavall entre Girona i Perpinyà, i el retaule major de l'església parroquial de Sant Julià d'Argenton —contractat el 1531 conjuntament amb els pintors Antoni Ropit i Nicolau de Credeça— manifesta encara l'adhesió a un llenguatge expressiu que continuava explotant intensament els gravats de Dürer. Però l'inquietud de Forner per actualitzar i renovar el seu llenguatge es detecta ja en el citat retaule de Santa Agnès de Malenyans, contractat l'any 1536, i es confirma plenament en el retaule del santuari de la Mare de Déu del Vinyet —actualment a la capella de l'Hospital de Sant Joan de Sitges—, la pintura del qual es pagà l'any 1544 a un pintor de Barcelona que, com va veure Ainaud, s'ha d'identificar amb Jaume Forner¹⁶³. Com s'ha demostrat, al retaule del Vinyet el pintor fa un ús ja sistemàtic dels models rafaelescos, divulgats a través de les estampes de Marcantonio Raimondi o del «Mestre B en el Dau», entre d'altres¹⁶⁴. Així doncs, la producció que en els anys cinquanta portà a terme Jaume Forner —sol o en companyia amb Pietro Paolo de Montalbergo— per a la Plana de Vic, degué contribuir igualment a la difusió dels estils i models «romanistes» que havien arrelat en els principals obradors de Barcelona —sense que això comportés, tanmateix, l'arraconament immediat i generalitzat dels models durerians, que es continuen emprant en treballs tardans com ara el del retaule de Sant Vicenç de Malla, pintat per l'italià Montalbergo¹⁶⁵.

Aquest moment estilístic del «primer romanisme» català —català però liderat per artistes fo-

155. J. M. MADURELL, «Retauls antics», *Ausa* (1968-1971), p. 321-334, particularment p. 331.

156. P.-J. FIGUEROLA i ROTGER, B. MONTBOBBIO i MARTORELL, *Splendor Vallès. Art Cristià del Vallès (872-1880)* (catàleg de l'exposició), Fundació Caixa de Sabadell, 1991, cat. núm. 17, p. 53 (sense atribució). Vegeu també Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 528-530, on s'avança la possibilitat que es tractés d'una obra de Jaume Forner «o fins i tot del Mestre de Sant Felix» (és a dir, de Joan de Borgonya). La primera hipòtesi, la de Jaume Forner, sens dubte és millor.

157. Sobre Pere Nunyes, vegeu J. M. MADURELL, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...*, op. cit., i J. BOSCH, «Pere Nunyes i Henrique Fernandes. Retaule de Sant Sever» i «Pere Nunyes. Notícies 1513-1556», a: *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 106-110 i 215-218 (respectivament), amb la bibliografia actualitzada.

158. A més de la bibliografia citada a la nota anterior, vegeu també J. BOSCH, «Henrique Fernandes. Notícies 1525-1546(?)», a: *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 180-181.

159. Sobre Pere Serafí, vegeu J. BOSCH, «Pere Serafí, Jaume Forner II i Jaume Fontanet. Retaule de Sant Romà de Lloret», «Pere Serafí i Jaume Fontanet II. Retaule de Sant Martí d'Arenys de Munt» i «Pere Serafí. Notícies 1534-1567(?)», a: *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 111-116, 117-121 i 227-229 (respectivament), amb bibliografia anterior. Vegeu també S. TORRAS TILLÓ, «El retaule de Santa Bàrbara de castellar del Vallès i la qüestió de la formació artística de Pere Serafí», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000), p. 181-189.

160. J. M. MADURELL, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...*, op. cit., p. 27, nota 60.

161. M. DURLIAT, *Les arts anciens du Roussillon*, op. cit., p. 156, 158-159.

162. Sobre Jaume Forner vegeu especialment J. M. MADURELL, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...*, op. cit., *ad indicem*; M. DURLIAT, *Les arts anciens du Roussillon*, op. cit., p. 146, 148, 151, 152 i 153; Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 209-230, i J. GARRIGA, *L'època del Renaixement*, s. XVI, op. cit., p. 78 i 148-150.

163. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 225-228.

164. I. COLL, *L'edifici i el retaule de l'Hospital de Sant Joan de Sitges*, Sitges, 1990, p. 36-61.

165. J. GARRIGA, «Pietro Paolo de Montalbergo. Retaule de Sant Vicenç de Malla», a: *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 125-128.



Figura 20.
Pere Serafi (?), *Profetes i sibil·les*. Polseres d'un retaule (?). Museu Episcopal de Vic. Fotografia: Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles-Carles Aymerich.

rans—, que coincideix a mitjan segle XVI amb la presumible decadència i finalment amb l'extinció del taller dels Gascó, està poc representat en les col·leccions del Museu Episcopal de Vic; poc, però al capdavant dignament representat, puix que cal situar dins d'aquesta òrbita dues belles taules amb *Profetes i sibil·les* (MEV 65 i 66) que, des de Post, s'han atribuït erròniament a Perot Gascó i s'han descrit, també sense cap justificació, com a portes d'un armari per a objectes de culte («a door of a cupboard for sacred objects [...], like the specimen by Juan, with Profets and Sybils»)¹⁶⁶ (figura 20). Pel seu format (204 x 40,5 i 205 x 35 cm, tenint present que estan mutilades en alçada) semblen més aviat les polseres d'un retaule, la qual cosa és perfectament compatible amb la figuració de profetes i sibil·les: a la taula esquerra, *Jeremies* i les sibil·les *Frígia* i *Eritrea*, a la taula dreta, *David* i les sibil·les *Cumana* i *Helespòntida*, tots ben identificats per les inscripcions dels filacteris. Aquestes figures «movidas, elegantes y sumamente simpáticas» —com les descrivia el catàleg del museu de l'any 1893¹⁶⁷— no tenen res en comú amb els tipus humans de Gascó II o Gascó III. La varietat i la coherència del *contrapposto* traïx un grau de comprensió de la sintaxi clàssica inassolible als Gascó, i el modelat vigorós o l'aspecte monumental dels personatges és impossible de trobar en les altres peces gasconianes, com es veia obligat a admetre Post. En fi, tampoc és gens gasconiana la capacitat que exhibeix el pintor d'individualitzar i carregar d'expressivitat les seves figures sense sacrificar-ne l'aparença noble i decorosa, deduïda sobretot del repertori rafaelesc, de manera que els dos pols —el de l'expressivitat i el de l'idealisme— es potencien recíprocament. La procedència de les taules és desconeguda, i no sembla fàcil relacionar-les amb cap dels retaules documentats de mitjan segle a l'àrea de la diòcesi de Vic. La seva qualitat és superior a la dels treballs documentats de Jaume Forner, i llur «romanisme» també és més consistent, per bé que flaqueja en algun moment, com en el cas de la sibil·la Frígia. La cronologia dels nostres *Profetes i sibil·les* podria situar-se al voltant de 1535 i 1550, i potser caldria subratllar la seva estreta afinitat amb el Pere Serafi dels retaules de Lloret i d'Arenys de Munt. Si «lo Grech» en fos l'autor —se'm permetrà acabar l'article amb aquesta petita provocació—, es tractaria d'una obra relativament primerenca, pròxima en certa manera als estils de Nunyes i Fernandes. En tot cas, tant els tipus enèrgics dels dos profetes com el cànon de bellesa encarnat en la sibil·la Eritrea tenen, per exemple, paral·lels no del tot menyspreables en el retaule de Sant Martí d'Arenys —i, potser en menor mesura, en el de Lloret—, i el mateix es pot dir de l'estil del drap, del sistema del modelat, de les preferències cromàtiques, de l'eloqüent i característica gestua-

litat de les mans —de la mateixa forma de les mans, etc.

El recorregut de la sala XIII del Museu Episcopal de Vic es tanca amb dues taules de grans dimensions, que representen la *Mare de Déu* i *Sant Joan* (MEV 8.533 i 8.534), provinents de la capella del Sant Crist de l'església parroquial de Santa Coloma de Centelles, on flanquejaven un crucifix escultòric. Per a mossèn Gudiol, que presentà les dues peces en la *Memòria* del museu de l'any 1929, aquestes donarien «indici d'ésser obres dels últims temps d'En Joan Gascó i de les primeries del seu fill Perot, constant haver pertenescut a un altar que fou beneït per el bisbe de Vich en 1528», i més endavant Chandler R. Post les considerà «manifestly executed by Pedro Gascó». Aquesta darrera atribució és la que s'ha reiterat després,

fins a la monografia de Mirambell¹⁶⁸, que la recull encara com a vàlida. Però no s'ha aportat encara cap indici documental suficient que relacioni amb Perot aquestes dues peces, que, d'altra banda, decididament no tenen cap relació amb cap dels membres del taller dels Gascó. La monumentalitat de les figures, la potència del clarobscur o la modernitat del paisatge són incompatibles amb l'estil «primitiu» dels Gascó, fins i tot amb els productes més tardans d'aquest taller, i de fet la seva cronologia podria situar-se més aviat en la segona meitat del Cinc-cents —i consegüentment fora dels límits que he definit per al meu article—. No cal dir que la *Mare de Déu* i el *Sant Joan* de Centelles tampoc no tenen res a veure amb la personalitat artística que s'amaga rere les taules dels *Profetes i sibil·les* que acabo de comentar.

166. Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 239. Vegeu també M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 143, p. 252, que dona per bona l'atribució de les taules a Perot Gascó.

167. *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich*, op. cit., 1893, cat. núm. 65 i 66, p. 127-128.

168. F. SOLÀ i MORETA, *El Sant Crist de Centelles*, Vic, 1920, p. 7, 8, 10 i 16-18; J. GUDIOL i CUNILL, *El Museu Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich en 1929. Memòria*, Vic, 1930, p. 8-9; Ch. R. POST, op. cit., XII, p. 246 i 247; J. GARRIGA, *L'època del Renaixement, s. XVI*, op. cit., p. 151, i M. MIRAMBELL, op. cit., cat. núm. 135, p. 236-238.