

El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)

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

RESUM

Enfront de les opinions que prefereixen mantenir dissociades les personalitats d'un Mestre de Canapost i un Mestre de la Seu d'Urgell, en aquest article es torna a advocar per la seva identitat, i es proposa el nom alternatiu de Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà. L'atribució al pintor d'un *calvari* conservat a l'església parroquial de Palau del Vidre, dona encara més pes a la hipòtesi que situa la seva activitat a Perpinyà, la capital del nord de Catalunya, en els darrers decennis del segle xv. En l'article es planteja, doncs, una definició del catàleg del mestre i es matisa allò que fins ara s'ha dit sobre la seva connexió amb la pintura flamenca i amb la pintura francesa del segle xv. La identitat del mestre continua essent desconeguda, però en la tercera secció de l'article es discuteix la possibilitat —ja apuntada per F. Quílez— que es tracti de Rafael Tamarro (i no *Zamarro*), pintor i canonge de Sant Joan de Perpinyà. Així mateix, es reflexiona novament sobre els itineraris formatius que portaren alguns pintors hispànics a viatjar cap al nord —als Països Baixos o a la Provença— i sobre la migració d'artistes nòrdics cap a Catalunya. En aquesta segona línia, s'aporten dades inèdites sobre l'estada barcelonina de Nicolás Froment II, fill del cèlebre pintor homònim, i es confirma l'origen picard d'aquests artistes. En un apèndix es presenta, finalment, una reconstrucció hipotètica de la col·locació original de les sarges a les portes de l'orgue (desaparegut) de la catedral de la Seu d'Urgell.

Paraules clau:

Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà, Mestre de Canapost, Mestre de la Seu d'Urgell, Catalunya, pintura, segle xv.

ABSTRACT

The Master of the Llotja de Mar of Perpinyà (alias Master of Canapost; alias Master of Seu d'Urgell)

Contrary to some opinions which prefer to keep the Master of Canapost and the Master of La Seu d'Urgell as separate personalities, this article proposes returning to a single identity, and suggests an alternative name: Master of Llotja of Perpinyà (Perpignan). The attribution of a *Calvary* preserved in the parish church of Palau del Vidre (Rosselló/Roussillon) to the painter, reinforces the theory which places his activity in Perpinyà, capital town of Northern Catalonia, in the last decades of the XVth Century. A definition of the Master's catalogue is discussed, and what has been said about his connection with the Flemish and French painting is being qualified. The Master's identity is still unknown, but in the third section of the article the possibility —already pointed out by F. Quílez— of suggesting Rafael Tamarro (not *Zamarro*), painter and canon in Sant Joan de Perpinyà, is discussed. In the same way, the formative paths which brought some Hispanic painters to travel to the North —the Low Countries or Provence— and the migration of Northern European artists to Catalonia is being considered. In this second outline, new data about the barcelonense stay of Nicolás Froment II, son of the well-known painter with the same name, are provided, and, most important, the origin from Picardy for these painters is confirmed with new documentary evidence. Finally, in an appendix, is presented an hypothetical reconstruction of the original placement of the twelf canvases on the doors of the organ —now missing— of the Cathedral of La Seu d'Urgell.

Key words:

Master of the Llotja de Mar of Perpinyà, Master of Canapost, Master of Seu d'Urgell, Catalonia, painting, xvth Century.

Com sempre, he d'agrar els consells i les precisions que m'han fet alguns dels meus col·legues de la Universitat Autònoma de Barcelona i de la Universitat de Girona, que han suportat en diversa mesura les meves reflexions sobre el tema de l'article i les seves ramificacions. Qui, generosament, m'ha acompanyat en tota la recerca, a més de donar-me consells, ha estat, però, la Mireia Mestre. Gràcies a Joan Rosàs he pogut corregir a temps algunes imprecisions, sobretot de caire iconogràfic, i l'estil de l'article és una mica millor gràcies a Mireia Cornudella.

1. Albert SALSAS, *La Cerdagne Espagnole*, Perpinyà, 1899, p. 24-25.

2. Vegeu, sobre aquesta taula, Rosa ALCOY, «Taller de Joan Antígó y Honorat Borrassà. San Juan Bautista y San Esteban», a: *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV* (catàleg de l'exposició), Museo del Prado, Madrid, 1997, cat. núm. 24, p. 174-178, amb bibliografia anterior (però sense referència al testimoni d'A. Salsas).

3. SALSAS, *La Cerdagne Espagnole*, p. 28.

El conjunt d'obres que aquí estudiaré com a producció d'un únic mestre va ser classificat en dos grups diferents per Chandler R. Post, que va batejar els dos pintors anònims com a Mestre de Canapost i Mestre de la Seu d'Urgell. Pel que jo sé, no va ser fins l'any 1969 que un historiador diletant, Joan Sutrà, va insinuar tímidament la possible identitat dels dos mestres, confirmada i avalada a continuació per altres autors de reputació més acadèmica. Tanmateix, en dates encara recents, en una nova inflexió crítica, la tendència aparentment majoritària ha tornat a ser la de dissociar el conjunt en els mateixos grups corresponents a un Mestre de Canapost i un Mestre de la Seu d'Urgell. Com que no comparteixo aquest últim corrent d'opinió, em sembla que val la pena tornar a examinar el problema i exposar nous arguments en favor de la identitat dels dos mestres.

Per altra part, cal afegir al dossier una nova atribució al mestre que em sembla segura: la taula amb el *Calvari* conservada a l'església parroquial de Palau del Vidre, al Rosselló, que fins ara ha rebut una magra atenció crítica. Tenint present que aquesta última addició al breu catàleg del pintor dona encara més pes a la seva activitat rossellonesa, proposo de rebatejar-lo amb un altre nom de convenció, que em sembla més adequat: el de Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost, àlies Mestre de la Seu d'Urgell). Cal desitjar només que aquesta altra fórmula provisional, en el cas d'obtenir algun suport, pugui tenir una vigència més breu que la dels dos noms «tradicionals» consagrats fins ara per la historiografia, mentre esperem que noves claus documentals ens permetin retornar al mestre el seu nom legítim i conèixer alguna cosa sobre els seus orígens, sobre la seva carrera professional i el seu lloc o els seus llocs de residència.

Potser ve a tomb insistir en la necessitat, cada vegada més palesa, de donar un nou impuls a la recerca arxivística, tan necessària si de veritat volem desbloquejar l'estat actual de la investigació sobre la nostra pintura de la segona meitat del quatre-cents. En fi: no obstant aquesta greu limitació i a despit dels nombrosos interrogants que hauran de restar sense resposta adequada, la revisió de la personalitat de l'anònim Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà ens permetrà reflexionar una vegada més sobre el panorama de la pintura a la Catalunya a finals del segle XV i insistir en les seves connexions internacionals, especialment amb la tradició pictòrica flamenca i amb la pintura francesa de l'època.

El principal objectiu d'aquest article, en tot cas, no és —ni podria ser, per raons tant d'espai com també de competència de l'autor— el de discutir tots els problemes que suscita l'obra del mestre de Perpinyà, sinó el d'establir el seu catàleg sobre bases crítiques suficients. Així doncs, moltes qüestions de caire estilístic, i sobretot d'ordre iconogràfic, però també unes altres de relatives a la tècnica pictòrica, sens dubte pertinents, no podran ser abordades. L'estudi d'aquestes últimes, en particular, hauria d'aportar en el futur nous elements per justificar el catàleg que aquí defensaré. Tinc la convenció —i l'esperança— que efectivament serà així.

Mestre de la Seu d'Urgell i Mestre de Canapost

En el seu llibre sobre *La Cerdagne Espagnole*, publicat l'any 1899, Albert Salsas ja va remarcar l'interès i la vàlua artística d'una de les nostres peces, la taula amb l'*Anunciació* (figura 2) que en aquell

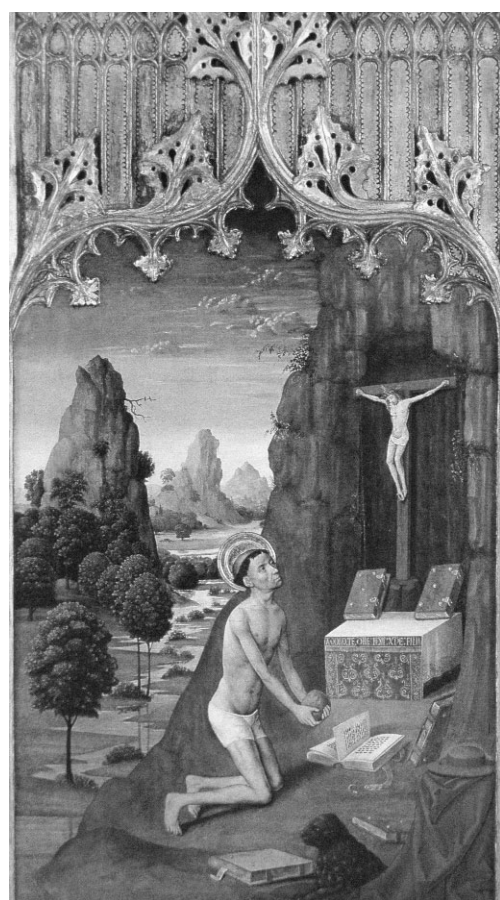


Figura 1.
Sant Jeroni penitent, procedent de Puigcerdà. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia: MNAC (Calveras, Mérida, Sagristà).



Figura 2.
Annunciació, procedent de Puigcerdà. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia: MNAC (Calveras, Mérida, Sagristà).

moment es conservava a la capella de Nostra Senyora de Gràcia de Puigcerdà¹. Efectivament, en el cambril, darrere del retaule, s'hi podia contemplar dues «admirables peintures de la seconde moitié du ^{xv}^e siècle, assurément des plus belles de la ville et qui proviennent de l'ancien couvent de Saint-Augustin, détruit en 1835». L'una era la dita *Anunciació*, i en l'altra, que a Salsas li semblava també molt bella però de qualitat inferior, hi havia pintats *Sant Joan Baptista i sant Esteve*, a més d'un «encadrement de personnages [que] entoure les deux saints». Transcriu aquestes últimes paraules perquè avui aquesta taula, que, com la precedent, és al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), només conserva un muntant a la dreta, mentre que la descripció sembla suggerir la presència de dos muntants verticals, a banda i banda. Com es recordarà, actualment aquesta segona taula, d'estil més primitiu, s'atribueix als socis Joan Antigó i Honorat Borrassà², i per descomptat costa de compartir el judici de Salsas segons el

qual la seva qualitat artística seria inferior a la de l'*Anunciació*. La procedència de les taules planteja altres problemes. Si en el passatge mencionat s'assenyala, com acabem de veure, el convent de Sant Agustí, més endavant el mateix Salsas escriu que:

Plusieurs des tableaux gothiques existant à Puigcerdà, dans l'église paroissiale et la chapelle de Gracia, proviennent des retables qui ornaient Santo Domingo avant le décret d'exclaustration³.

En el cas de la taula amb *Sant Joan Baptista i sant Esteve*, el fet que el muntant conservat contingui les figures de dos dominics —a dalt un pontífex, potser Gregori X, Innocenci V o Benet XI, i a baix Caterina de Siena—, advoca clarament en favor del convent de Sant Domènec com a probable localització originària del retaule en què s'integraria aquesta única peça sobreviscuda.



Figures 3 i 4.

Sant Ermengol i Sant Ot, sarges procedents de la catedral de la Seu d'Urgell. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografies: MNAC (Calveras, Mérida, Sagristà).

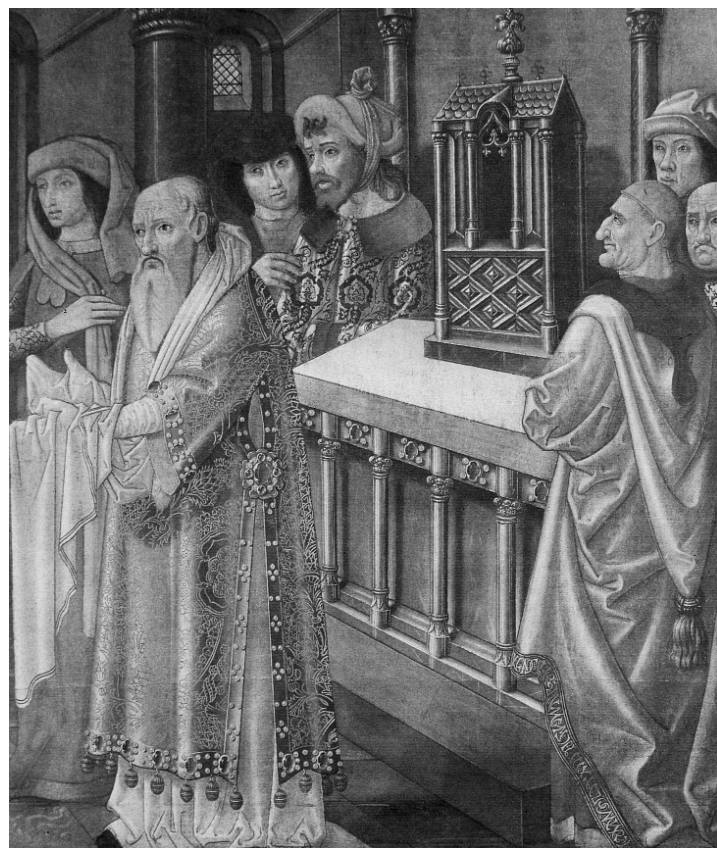
4. Ibídem, p. 19-20; Josep GUDIOL i Santiago ALCOLEA i BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, núm. 456, p. 153.

5. Cayetano BARRAQUER y ROVIRALTA, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo xix*, tom III, Barcelona, 1916, p. 635: «Así lo escribe un autor francés [i.e., A. Salsas, segons el qual procedien de Sant Domènec moltes de les pintures gòtiques llavors a la parroquial i a Nostra Senyora de Gràcia], confirmándolo bocas españolas, que atestiguan ser varios los retablos del convento que pararon en la iglesia parroquial de Puigcerdà; uno en la de San Marcos; otro en la de San Martín de Arábó, sufragánea de Saneixa. No logré ver este postrer retablo, pero por la descripción verbal que de él me hizo quien lo conoce, opino que dataría de los siglos góticos, pues dijo que todo se componía de pinturas salvo algunos adornos». Cfr. també C. BARRAQUER y ROVIRALTA, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo xix*, tom II, Barcelona, 1906: «Destinada la iglesia [de Sant Domènec] hace muchos años á usos profanos, no conserva sus retablos, y sólo sé que uno de ellos, existente en el templo de San Martín de Arábó, sufragáneo de Saneixa, está formado de pinturas, algunas de ellas, al de-

També és possible que l'*Anunciació* provingués de Sant Domènec, com la crítica actual suposa habitualment, però em sembla que no hauríem de descartar el convent de Sant Agustí, que primitivament havia estat de Sant Francesc. Si aquesta fos, doncs, la hipòtesi correcta, l'*Anunciació* hauria pogut formar part d'un retaule de l'antic convent dels franciscans de Puigcerdà. I si hem de donar algun valor a les informacions imprecises i fins i tot vacil·lants de Salsas, caldrà recordar igualment la seva insistència en el convent de Sant Agustí (anteriorment Sant Francesc) com a lloc de procedència de les dues taules gòtiques anònimes amb el *Martiri de sant Joan Evangelista* i *Sant Joan Evangelista a Patmos*, conservades llavors a l'església parroquial de Santa Maria de Puigcerdà i ara, com totes les altres esmentades, al MNAC⁴. Per altra banda, s'advertirà que Salsas omet, segurament perquè no l'havia pogut veure, la taula amb el *Sant Jeroni penitent* (figura 1) que es trobava també a la parroquial quan, l'any 1918, va ser adquirida pel Museu de Barcelona, on es va reunir amb la seva «parella», l'*Anunciació* provinent de la capella de Nostra Senyora de Gràcia.

No ens dona cap pista nova Gaietà Barraquer en parlar de les vicissituds del convent de Sant Agustí (anteriorment Sant Francesc), i tampoc no

sembla de gaire utilitat al nostre propòsit allò que, després de citar el testimoni de Salsas, afegeix sobre els retaules de Sant Domènec⁵. Encara menys rellevant, i molt poc atendible, és la informació sobre el suposat origen de les taules de l'*Anunciació* i de *Sant Joan Baptista i sant Esteve* que ens proporciona Salvador Galceran Vigué en la seva monografia dedicada a la capella de Nostra Senyora de Gràcia⁶. Segons aquest autor, que obvia l'existència del *Sant Jeroni*, les dues taules precedents, «que con otras formaban el colosal altar de Santo Domingo, procedían del extinguido templo del destruido convento de Agustinos (perteneciente primitivamente a Franciscanos), habiendo pasado más tarde al referido convento de Santo Domingo...»⁷. L'explicació, que sembla deduïda bàsicament a partir de les indicacions de Salsas (i, subsidiàriament, de Barraquer), resulta contradictòria i àdhuc absurda, i consegüentment no mereix el crèdit que de vegades hom li ha concedit. No hi ha cap motiu per creure que les taules de l'*Anunciació* i de *Sant Joan Baptista i sant Esteve* hagin format part en algun moment d'un mateix retaule, i tampoc no és un fet provat que provinguin d'un mateix convent. En aquestes condicions, només podem avançar arguments de tipus estrictament probabilístic sobre l'origen de les dues peces que ara ens interessen, l'*Anunciació*



Figures 5 i 6.

Presentació al Temple, sarges procedents de la catedral de la Seu d'Urgell. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

i el *Sant Jeroni penitent*. I si encara es vol insistir en la procedència dominicana com a més probable, no serà debades retreure la història i les vicissituds del convent de Sant Francesc-Sant Agustí —des de la segona meitat del segle XVI fins a l'exclaustració de 1835—, que aparentment farien més difícil la supervivència dels seus béns mobles, i en el nostre cas d'un retaule —o de fragments d'un retaule— que hauria estat fabricat en temps dels franciscans⁸. En qualsevol cas, em sembla que tampoc no hauríem d'excloure *a priori* altres possibles procedències diferents de les conventuals, per exemple, la mateixa església parroquial de Santa Maria, on es trobava la taula del *Sant Jeroni penitent* quan va ser adquirida l'any 1918. La meua intenció, en definitiva, no és altra que la de deixar ben obert l'interrogant, com em sembla que ha de quedar si considerem el pes de les dades que fins ara hem manejat.

Va ser l'any 1918, doncs, que Joaquim Folch i Torres, actuant en nom de la Junta de Museus de Barcelona, va adquirir un lot de peces de l'església parroquial de Santa Maria i de la Capella de Nostra Senyora de Gràcia, incloent tant el *Sant Jeroni* com l'*Anunciació*, que van ser classificats com a obres d'«escola castellana»⁹. Però en la mateixa campanya d'adquisicions de 1918, Folch es va desplaçar a la Seu d'Urgell, on va adquirir de

la catedral, entre altres objectes, un esplèndid conjunt de vuit pintures sobre sarja que aviat van cridar l'atenció de la crítica internacional, molt més aviat que les taules de Puigcerdà. Es tractava, com és prou sabut, dels dos grans llenços pintats en grisalla amb les imatges de *Sant Ermengol* i de *Sant Ot* (figures 3 i 4), dels dos llenços en policromia que conjuntament completaven una gran escena de la *Presentació al Temple* (figures 5 i 6), i de quatre llenços més petits amb les imatges de *Sant Pere*, *Sant Pau*, la *Verge* i *Sant Joan Baptista*

cir de quien las visitó, de gran valor artístico».

6. Salvador GALCERAN VIGUÉ, *La ocupación francesa de 1462 al 1493 y N.º S.ª de Gracia*, Ripoll, 1970, especialment p. 76-84.

7. *Ibidem*, p. 77-78, nota 21.

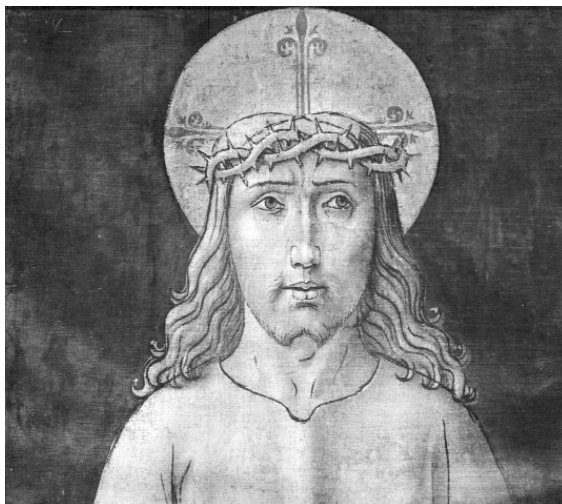
8. El notari Joan Onofre d'Ortodó, en el *Dietari de la fidelíssima vila de Puigcerdà*, registrava així el pas definitiu del convent franciscà als agustinians: «MONESTIR DE SANT AGUSTÍ. Així ab consell celebrat ha XII de maig de dit any (MDLXX) fonc remés y dextat lo càrrec de Sant Francesc a Benet Muntella y

a mi Joan Onofre de Ortodo quant ne foren trets los frares claustrals y fonc donat als frares de Jesus lo monestir de frame-nors —lo qual càrrec avem regit fins los frares de Sanct Agustí y son entrats que era ha 18 de octubre l'any Mil sinc cents setanta vuit, lo qual monestir fou pres ab breu del summo pontifice Pio papa quint y ab orde de la magestat del rey Felip senyor nostre lo die de sant Pons ha XI de maig MDLXVII per los frares de Jhesus, sen comanat lo regiment de aquell als magnífichs cònsols de la present universitat qui eren: Pere Pasqual, Bathomeu Ferres y Francesc Quinta», transcrit a Salvador GALCERAN VIGUÉ (ed.),

Dietari de la fidelíssima vila de Puigcerdà, Barcelona, 1977, p. 46-47. El mateix *Dietari* ens informa que abans d'acabar el segle es va enderrocar l'església de Sant Francesc: «A XX de Maig MDLXXXVII [1597] se enderrocà la Iglesia de Sant Francesc...» També val la pena recordar que la supervivència de la comunitat agustiniana de Puigcerdà durant les vicissituds dels darrers anys del segle XVIII i dels primers decennis del segle XIX, fins a l'exclaustració del 1835, va ser encara més precària que la de la comunitat dominicana, i també va ser més ràpid i implacable el procés de destrucció de l'antic convent de Sant Agustí. De fet, al retornar els seus frares després de l'ocupació francesa del dels anys 1793-1795, ja els fou impossible reconstruir el convent, i s'optà per la construcció d'una església i un convent de dimensions reduïdes, arruïnats també aquests l'any 1812, en temps de l'ocupació napoleònica. Vegeu sobre aquests fets les dades aplegades a C. BARRAQUER y ROVIRALTA, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, tom I, Barcelona, 1915, p. 299 i 1069, i tom IV, Barcelona, 1918, p. 102.

9. Vegeu *Les adquisicions del Museu d'Art i d'Arqueologia de Barcelona en MCMXVIII*, [Barcelona, s.d.], i *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936.

10. J. F. i T. [Joaquim Folch i Torres], «Pintures de les portes d'un orgue de la Seu d'Urgell», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI (1915-1920), p. 787-792.



Figures 7 i 8.

Crist coronat d'espines i Verge pregant, sarges procedents de la catedral de la Seu d'Urgell. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografies: MNAC (Calveras, Mérida, Sagristà).



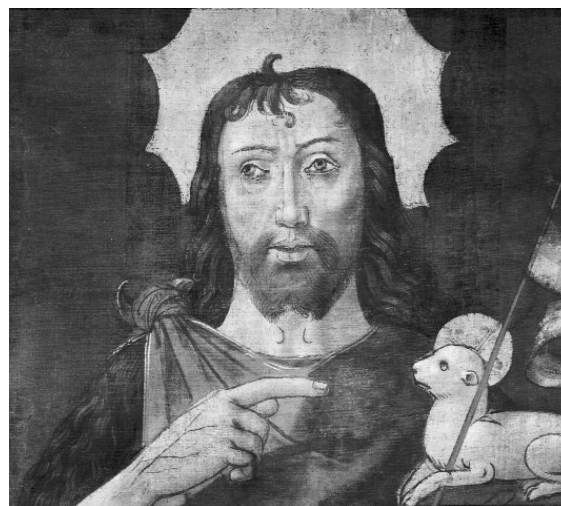
Figures 9 i 10.

Sant Pere i Sant Pau, sarges procedents de la catedral de la Seu d'Urgell. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografies: MNAC (Calveras, Mérida, Sagristà).

(figures 9, 10, 8 i 12). En aquells moments, Folch i Torres no va saber establir cap vincle entre els conjunts de Puigcerdà i de la Seu d'Urgell. Al cap de poc, aparegué el primer article monogràfic dedicat a les sarges, signat pel mateix Folch¹⁰. No es conservava ni es va poder documentar l'orgue del qual haurien format part —malgrat les recerques arxivístiques encarregades llavors a mossèn Pere Pujol—, però Folch suggeria per a les pintures una cronologia vers les darreries del segle xv o el primer quinzení del segle xvi. Més difícil era precisar la filiació estilística i l'hipotètic origen del seu anònim autor. Descartant una hipotètica i precipitada atribució a Lluís Dalmau —proposada per «un eminent tractadista estranger», tal

vegada Mayer—, el crític català va advertir també el «flamenquisme agut» de les sarges i va assenyalar que el seu autor havia de ser estranger i s'havia de buscar en l'àmbit de les «escoles del Nord», excloent, doncs, qualsevol possibilitat que es tractés d'un artista autòcton. Aquest dilema, de fet, ha estat des d'aleshores un dels eixos de la discussió sobre el conjunt de la Seu d'Urgell, tant abans com després que un sector de la crítica reunís les dues taules de Puigcerdà amb les sarges com a obra d'un mateix mestre.

A. L. Mayer, de fet, va insistir en el cognom Dalmau, com a emblema —podríem dir— de l'artista autòcton intensament flamenquitzat, però notant la impossibilitat de reconciliar l'estil de les



11. A. L. MAYER, *El estilo gótico en España*, Madrid, 1929, p. 207-210.

12. Leandro de SARALEGUI, «Algunas sargas y sargueros de Valencia», *Museum*, vol. VII, núm. 6, p. 203-214 (214).

13. D. ROGGEN, «Acht docken van Hugo van der Goes in het Museum te Barcelona», *Kunst* (1931), p. 281-294, també per a l'opinió de Friedländer. Una breu ressenya de la posició de D. Roggen es troba en S. C. [SÁNCHEZ CANTÓN], «Pinturas de Van der Goes en España», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 24 (1932), p. 282-283.

14. Elisa BERMEJO, *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, II, Madrid, 1982, p. 76-77.

Figures 11 i 12.

Sant Joan Evangelista i *Sant Joan Baptista*, sarges procedents de la catedral de la Seu d'Urgell. Col·lecció particular. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografies: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas i MNAC (Calveras, Mérida, Sagristà).



Figures 13 i 14.

Santa Maria Magdalena i *Sant Sebastià*, sarges procedents de la catedral de la Seu d'Urgell. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografies: MNAC (Calveras, Mérida, Sagristà).

sarges amb l'assaig estrènuament eyckià de la *Verge dels Consellers*, va precisar que el nom de pila més adequat seria el del fill, Antoni Dalmau, del qual, per altra banda, no es coneixia ni es coneix cap obra documentada que pugui avalar o contradir la hipòtesi del crític alemany¹¹. La seva proposta havia de quedar, doncs, com a mer exercici especulatiu, i si després fou acollida per Saralegui, podem sospitar que això es degué a la coneguda motivació *campanilista*¹². Per contra, la idea que es tractava de l'obra d'un pintor flamenc va rebre aviat nous avals per part de la crítica internacional especialitzada. Max J. Friedländer, pel que sembla, hauria relacionat les nostres sarges amb l'estil d'Hugo van der Goes, una tesi que

a continuació va ser emfasitzada per Domien Roggen, el qual, en un article monogràfic publicat en flamenc l'any 1931, sostenia la proposta radical i certament difícil de pair segons la qual el mateix gran pintor flamenc hauria dibuixat i parcialment pintat les sarges, cap al final de la seva carrera¹³. En una formulació asèptica, a inicis dels anys vuitanta Elisa Bermejo encara es feia ressò d'aquesta idea en el seu catàleg dels primitius flamencs a Espanya, on les sarges de la Seu d'Urgell es classifiquen com a obra d'un «seguidor español de Hugo van der Goes»¹⁴. Els suggeriments de Friedländer i Roggen es combinen, així, amb la línia apuntada per Mayer, segons la qual caldria pensar en un pintor hispànic que hauria conegut

15. Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*. Volum VI. Part I. *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Cambridge (Mass.), 1935, p. 7-10.

16. Post, *A History of Spanish Painting*. Volum VII. Part I. *The Catalan School in the Late Middle Ages*, Cambridge (Mass.), 1909, p. 35-45.

17. Francisco MONSALVATJE y FOSSAS, *Noticias Históricas*, XVII. *Nomenclator Histórico de las iglesias parroquiales y rurales, santuarios y capillas de la provincia y Diócesis de Gerona, III*, Olot, 1909, p. 20-21.

18. Vegeu la descripció retrospectiva d'aquests episodis a Joan SUTRÀ, «Dos retaules catalans», *Anales del Instituto de Estudios Ampurdaneses* (1968-1969), p. 75-94.

19. J. S. [Joan SUTRÀ]-F. M. i T. [Francesc MARTORELL i TRABAL], «Els retaules», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VIII (1927-1931), p. 180-188.

20. Post, *A History of Spanish Painting*. Volum VII. Part I, 1938, p. 604-610.

de prop la pintura flamenca, però Bermejo no aporta ni un sol argument en suport de la seva tesi i es limita a citar les autoritats precedents. Després d'això, podem convenir que la pista de Van der Goes o del seu «cercle» ha quedat pràcticament, i comprensiblement, arraconada.

La primera aproximació de Chandler R. Post a les taules de la Seu d'Urgell és continguda en el volum VI de la seva monumental història de la pintura espanyola, publicat l'any 1935, i concretament dins d'un capítol dedicat a la «Influència flamenca en la costa est» de la Península, és a dir, a València i Catalunya¹⁵. En aquest primer cop d'ull, el professor americà constata l'absència de «trets específicament espanyols» en les sarges, i s'apuntava al corrent crític majoritari, segons el qual es tractaria de l'obra d'un artista flamenc, sense acceptar, tanmateix, les idees temeràries de Roggen. Com amb raó subratllava Post, les analogies amb el llenguatge de Van der Goes són només de caràcter molt general, i els tipus tampoc no són gaire similars. Calia pensar, doncs, en un pintor flamenc «secundari, però dotat» que, com altres compatriotes seus, hauria trobat un mecenatge generós a la península Ibèrica. Amb tot, Post no suggereix un àmbit flamenc més concret com a alternativa a l'àmbit d'influència d'Hugo van der Goes. D'altra banda, l'autor americà va cridar per primera vegada l'atenció sobre les quatre peces de sarja que llavors pertanyien a la col·lecció Junyer i completaven el conjunt provinent de la Seu d'Urgell, amb imatges del *Crist coronat d'espines* («Pantocrator» segons Post), *Sant Joan Evangelista*, la *Magdalena* i *Sant Sebastià* (figures 7, 11, 13 i 14).

Pocs anys més tard, el 1938, en el volum VII de la seva obra, Post va reprendre el tema i va fer propostes noves¹⁶. La primera i també la més rellevant, sens dubte, consistia a atribuir al mateix mestre de les sarges les dues taules de Puigcerdà, amb una innecessària fórmula de cautela: «[...] it is quite possible, though not certain, that the author of these [les sarges de la Seu d'Urgell] was responsible also for two panels from a single altarpiece which are now in the Museum of Catalan Art» és, a saber, l'*Anunciació* i el *Sant Jeroni penitent*. A més, Post proposava un nom de convenció per al pintor, Mestre d'Urgell, que després va ser acceptat en general per la crítica amb la fórmula més precisa i pertinent de Mestre de la Seu d'Urgell. I si en el volum de 1935 gairebé havia obviat el problema de la definició estilística del mestre, ara plantejà la mena de suggeriments desconcertants que són tan habituals, d'altra banda, en el professor nord-americà. En contrast amb la prudència demostrada en un primer moment, ara també ell creia que tant les sarges de la Seu com les taules de Puigcerdà van ser «manifestament produïdes sota

la influència d'Hugo van der Goes», i en una altra direcció especulava sobre presumptes analogies amb Bartolomé Bermejo i amb el «Mestre Alfonso» —és a dir, el pintor d'origen cordovès que llavors es creia erròniament autor de les taules del retaule de Sant Cugat del Vallès, en realitat del pintor brabançó Aine Bru—, analogies que podrien fins i tot suggerir un origen andalusí del Mestre de la Seu d'Urgell —de fet, la discussió sobre el mestre s'inclou dins d'un capítol dedicat a «La influència andalusa i castellana a Catalunya». El lector tossut de Post està també acostumat a l'extravagància de molts dels seus judicis d'atribució. En aquest cas, poca cosa té a veure amb les taules de Puigcerdà i amb les sarges de la Seu d'Urgell la petita taula amb la *Trinitat* que Post pretenia atribuir al nostre mestre, localitzada llavors a la col·lecció Theodore Offerman de Nova York, i és natural que la proposta no hagi tingut acollida. De tota manera, el correcte agermanament de les pintures de Puigcerdà i de la Seu d'Urgell com a producció d'un mateix mestre es va convertir des d'aleshores en una adquisició crítica consolidada i virtualment indiscutida, i cal reconèixer al professor nord-americà el mèrit d'haver estat el primer a plantejar-lo.

Chandler R. Post va ser també el primer investigador estranger que va reconèixer la importància del retaule de Canapost (figura 15) i va trobar-li una ubicació concreta dins del gran relat historicoartístic. Però el retaule de la Verge de la Llet de la petita ermita romànica de Sant Esteve de Canapost —entre Vulpellac i Peratallada, prop de la Bisbal, al Baix Empordà— ja havia cridat abans l'atenció dels erudits locals. L'any 1909, per exemple, Francesc Monsalvatje en va remarcar el valor artístic, tot denunciant la desídia que el mantenia en un estat d'abandó lamentable i en feia preveure la completa ruïna, molt avançada en el cas de la predel·la, que ja havia perdut gairebé tota la pintura¹⁷. Més endavant, n'assumí la defensa Joan Sutrà, qui va impulsar una primera intervenció restauradora, l'any 1928, i va dedicar-li una conferència, el mes de desembre del mateix any, en ocasió de la segona exposició celebrada a Barcelona pels Amics de l'Art Litúrgic¹⁸. D'altra banda, a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1927-1931), en un article signat per Joan Sutrà i Francesc Martorell es publicà, juntament amb altres retaules de terres gironines, el de Canapost, amb fotografies d'abans i de després de la restauració¹⁹. Un cop més, se subratllà el valor artístic d'una peça «de gran volada i prodigiosa tècnica», sense aportar, tanmateix, cap contribució crítica a propòsit de la seva filiació artística. Això, com he dit, quedava reservat a Post, que en el mateix volum de 1938, dedicat a l'última pintura gòtica catalana, va batejar l'anònim pintor com a Mestre de Canapost, una altra denominació que ha fet

fortuna, incloent-lo dins d'un capítol dedicat al «Corrent francès dins de la pintura catalana de la segona meitat del segle XV»²⁰. La fortuna crítica del Mestre de la Seu d'Urgell i del Mestre de Canapost es va constituir, d'aquesta manera, en dues tradicions diverses, que encara havien d'esperar uns quants anys per convergir en una primera hipòtesi sobre la seva identitat.

La principal aportació crítica del professor de Harvard es pot dir que ha obtingut un suport generalitzat que manté la seva vigència també en la historiografia més recent. Em refereixo, certament, a la idea segons la qual el substrat «flamenc general» que acredita el pintor estaria sobretot mediatitzat i transformat per les «interpretacions franceses» més que no pas derivat directament de la pintura dels Països Baixos, i també a la identificació del díptic d'Etienne Chevalier de Jean Fouquet, en particular l'ala dreta amb la *Verge i l'Infant envoltats d'àngels* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), com el principal model al darrere de la *Verge de la Llet* que presideix el retaule de Canapost. És més, d'acord amb l'emfàtica proposició de Post, les «correspondències exactes» entre les dues pintures només s'explicarien sense dificultats si s'accepta un estudi directe del prototipus fouquetià per part del Mestre de Canapost. De fet, aquest concret *rapprochement* ha estat des d'aleshores el principal puntal sobre el qual ha reposat la interpretació en clau francesa de l'estil del nostre mestre anònim, però Post també hi remarcava el ressò dels tipus angèlics de Jean Bourdichon —la qual cosa ens situa encara dins del radi del mestratge de Fouquet—, i suggeria encara altres analogies, potser més difícils de concretar, amb Enguerrand Quarton (o *Charonton*) i amb el Mestre de Moulins (ara identificat per bona part de la crítica amb Jean Hey). Aquesta primacia de l'influx francès, en tot cas, no seria obstacle per reconèixer el Mestre de Canapost com un dels pintors més pròxims a la cultura flamenca en el context català de finals del segle XV, i Post apunta fins i tot una connexió més específica —no queda clar si directa o bé mediatitzada— amb l'estil de Hans Memling —mentre oblida, en canvi, que les presumptes analogies amb el Mestre de Moulins ens situarien necessàriament en la via d'Hugo van der Goes, el gran flamenc invocat, en aquest moment també per Post, a l'hora de definir l'estil del Mestre de la Seu d'Urgell. Els «modes plàcids» de Memling i sobretot la «suavitat» i l'«alleujament francès de l'asperesa flamenca» determinarien, en síntesi, el caràcter de la profunda empremta septentrional en la poètica del Mestre de Canapost, la qual, per contra, no mostraria cap connexió tangible amb Jaume Huguet, amb els Vergós o amb altres mestres catalans de l'època. Prudentment, aquesta vegada Post va deixar en suspens el problema de



Figura 15.
Retaule de la *Verge de la Llet*, procedent de Canapost. Girona, Museu d'Art. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

l'origen del pintor, tot i que subratllava la possibilitat de l'artista autòcton en contacte amb els corrents septentrionals més que no pas la de l'artista nòrdic emigrat a Catalunya (però aquesta observació, plantejada com a reflexió general a l'inici del capítol, valia també per a una altra presumpta «víctima de l'encant francès» que, com sabem avui, és realment un artista estranger de genuïna cultura francesa i savoïarda: Antoni de Lonhy). La contribució verament seminal que Post va fer el 1938 sobre el Mestre de Canapost es completava, en fi, amb l'atribució manifestament equivocada d'una petita taula supervivent d'un retaule de l'església de Câldegues, a la Cerdanya francesa.

El proper pas fonamental en la definició del Mestre de Canapost es va produir l'any 1953,

21. Vegeu l'evocació retrospectiva d'aquest episodi a SUTRÀ, «Dos retaules catalans», p. 85-94.

22. Vegeu sobre aquest episodi les dades aplegades per M.-C. VALAISAN a M.-C. VALAISAN i Y. CARBONELL-LAMOTHE, «Le retable peint de la Trinité de la Loge de Mer de Perpignan ou la Justice sous l'oeil de Dieu», *Études Roussillonaises*, IX (1989), p. 195-216 (197-200).

23. FRANCISCO MONSALVATJE y FOSSAS, *Noticias Historicas, XXIII. El Obispado de Elna*, III, Olot, 1914, p. 140.

24. Vegeu M.-C. VALAISAN a M.-C. VALAISAN i Y. CARBONELL-LAMOTHE, «Le retable peint de la Trinité de la Loge de Mer de Perpignan...», p. 199.

25. MARCEL DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon*, Perpinyà, 1954, p. 125-128.

26. JOSÉ GUDIOL RICART, *Pintura Gótica* (Ars Hispaniae, IX), Madrid, 1955, p. 292. En una línia similar, sense aportar novetats, caracteritzava els dos mestres Frederic-Pau VERRIÉ, «L'art gòtic. La Pintura», a *L'Art Català*, vol. I, Barcelona, 1957, p. 381-414 (414): l'estil del Mestre de la Seu d'Urgell és «franc-flamenc», i el de Canapost és «afrancesat».

27. JOAQUIM GARRIGA i RIERA, «Joan de Borgonya. Reliquiari de la Verònica. Mare de Déu amb el Nen, Jesucrist Salvador», a: JOAN BOSCH i BALLBONA i JOAQUIM GARRIGA i RIERA (eds.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVII: el bisbat de Girona* (catàleg de l'exposició), Museu d'Art, Girona, 1998, núm. 6, p. 70-75.

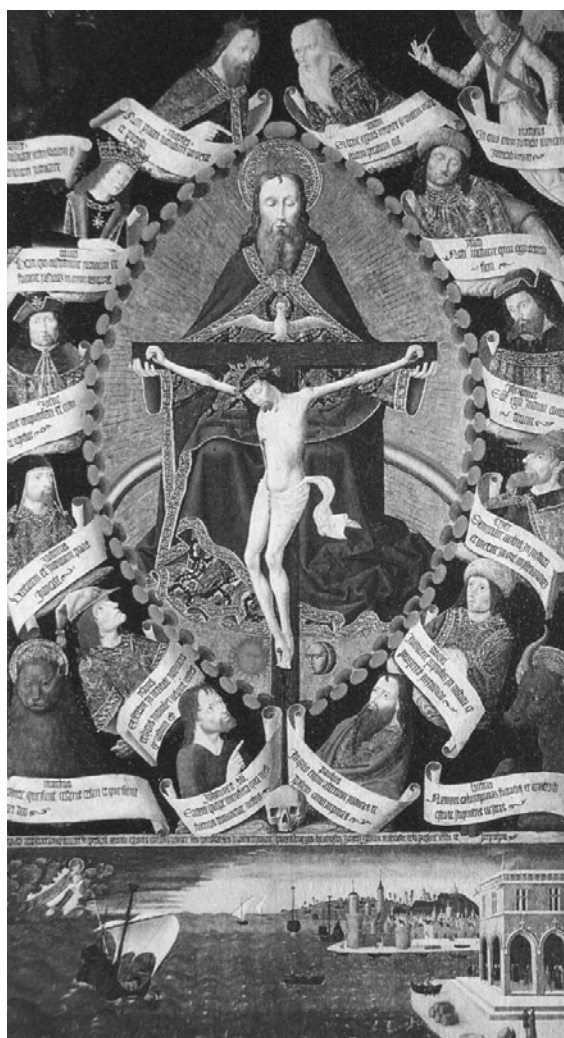


Figura 16.
Retaule de la Trinitat, 1489, procedent de la capella de la Llotja de Mar de Perpinyà. Perpinyà, Musée Hyacinthe Rigaud.

quan Joan Sutrà, Joan Ainaud i Marcel Durliat, en estudiar la interessantíssima taula de la *Trinitat* procedent de la Llotja de Mar de Perpinyà (figura 16), conservada llavors a l'església de Sant Jaume, convingueren a atribuir-la al mateix pintor —com es recordarà, Durliat imputa a Ainaud la descoberta d'aquesta identitat, però aparentment Sutrà reivindicava per a si mateix com a mínim una part del mèrit²¹. En tot cas, és a partir d'aquest moment que la consideració de la peça perpinyanesa va entrar en l'òrbita acadèmica de la història de l'art, car no sembla que hagués suscitat abans l'atenció d'altres crítics. Va ser l'any 1752, quan el Mariscal de Mailly va convertir en sala de festes la capella de la Llotja, que es traslladà el retaule a l'església de Sant Jaume, on les seves condicions de conservació —i d'exhibició— no degueren ser mai gaire bones. No es pot pas dir que fos una peça ignorada o completament menystinguda pels perpinyanesos: sabem, per exemple, d'una inicia-

tiva de l'any 1845 per dur-la al Museu²², fracassada per l'oposició de la parròquia de Sant Jaume. Tampoc no va passar desapercibuda a Monsalvatje, que l'any 1914 la descriu en termes elogiosos²³. Però, tot i així, romania dins d'una fosca sagristia quan, l'any 1957, va ser transferida en qualitat de dipòsit al Museu Rigaud, on actualment es pot contemplar i estudiar²⁴. Naturalment revaloritzada com a «document històric» a la vegada que pel seu interès artístic, la taula porta, com es recordarà, una inscripció original on consta la data de la seva realització, l'any 1489, que des d'aleshores va proporcionar un ancoratge cronològic segur per a l'anomenat Mestre de Canapost.

La nova atribució, recollida l'any 1954 per Marcel Durliat en els seus *Arts anciens du Roussillon*, semblava confirmar la profunda empremta francesa sobre el pintor, que explicaria, per exemple, aquesta singular combinació en la taula perpinyanesa d'un «modelat detallat de les fisonomies, que imposa una presència real dels personatges» amb «una simplificació de línies que confereix als trets una monumental serenitat»²⁵. Però el mestre, més que un francès instal·lat al Rosselló, seria, segons l'opinió de Durliat, un català del nord que hauria conegut de prop la pintura francesa i, en particular, com ja havia escrit Post, l'obra del gran Jean Fouquet. L'afecció, per exemple, a l'esplendor material —plasmada en la riquesa dels brocats, en els daurats i els gofrats—, vinculava als gustos i la tradició nativa el pintor de la taula de la Llotja de Mar, que per altra banda era capaç d'evocar el paisatge marítim i portuari del registre inferior amb una amplitud i un «lirisme» inusitats a Catalunya. Marcel Durliat formula la seva conclusió amb una convicció i una franquesa dignes de notar:

Le Maître de Canapost est certainement un Perpignanais qui, tout en demeurant fidèle à ses traditions catalanes, essaya de traduire dans son style provincial les exemples offerts par les artistes français.

Amb aquesta localització a Perpinyà d'un mestre autòcton però afrancesat, doncs, es concretava una mica més la hipòtesi que l'any 1938 ja havia avançat Post com a més probable.

L'any 1955, en el volum de l'«*Ars Hispaniae*» dedicat a la *Pintura gòtica*, Josep Gudiol Ricart va oferir sengles caracteritzacions, obligadament breus, del Mestre de la Seu d'Urgell i del Mestre de Canapost²⁶. Al primer li atribueix, seguint la línia que ja coneixem, una «visió flamenca», però també —i això seria, si no m'equivoco, una novetat aportada per aquest historiador— «la finor de la fórmula francesa», que «apareix arreu» en les obres d'aquest mestre. Més concretament, es podria relacionar amb el Mestre de l'Anunciació

d'Ais de Provença (identificat actualment amb Barthélemy d'Eyck per una gran part d'historiadors), sobretot pel que respecta, escriu Gudiol, a les «qualitats tàctils». En el cas del segon, del Mestre de Canapost, opina que fou «segurament un pintor francès» establert al Rosselló i, en tot cas, «notable seguidor» de Jean Fouquet. I li atribueix sense cap justificació la pintura d'una verònica reliquiari de la catedral de Girona amb les dues cares pintades amb la *Verge i l'Infant i Jesucrist Salvador*. Ara sabem que aquestes pintures, com ha demostrat Joaquim Garriga, són obra de Joan de Borgonya, i certament no tenen res a veure amb l'estil —ni amb la cronologia— del Mestre de Canapost²⁷. Sigui com sigui, és important remarcar que, per primera vegada, tant el Mestre de Canapost com el de la Seu d'Urgell es definien emfàticament com a pintors afrancesats, i no deixa de ser sorprenent que en aquest moment Gudiol no apuntés encara cap mena de vincle entre els dos mestres, tots dos presents a les comarques del nord de Catalunya —l'Urgellet i la Cerdanya, per una part, l'Empordà i el Rosselló, per l'altra. La contigüitat dels breus epígrafs dedicats per Gudiol als dos mestres encara fa més patent el que acabo de dir.

Poc més tard, l'any 1958, Chandler R. Post va publicar el volum XII de la seva col·lecció monumental, dedicat a l'«Escola catalana del Primer Renaixement», en l'apèndix del qual va incloure una nova contribució a l'estudi del Mestre de Canapost, confirmant l'atribució de la taula de la Llotja de Perpinyà i proposant altres atribucions que no havien d'obtenir el suport de cap altre investigador. En canvi, amb bon criteri, Post expressa els seus dubtes a propòsit de l'atribució al mestre de la verònica reliquiari de Girona, plantejada, com acabem de veure, per Gudiol Ricart. Però Post no va renunciar a ampliar el catàleg del Mestre de Canapost, i l'any 1966 va publicar com a obra del Mestre de Canapost la bella *Presentació al Temple* que acabava d'adquirir la Bob Jones University Gallery (Greenville)²⁸, que més endavant, i amb un ull molt més afinat, Charles Sterling (1972)²⁹ atribuïu al Mestre de la Trinitat de Torí, identificat després amb el pintor Antoine de Lonhy. En opinió de Post, la nova addició al catàleg del Mestre de Canapost justificava que també s'hi incorporés una part de les pintures del *Retaule de la Magrana* de la catedral de Perpinyà: la personalitat del pintor quedava, d'aquesta manera, completament desdibuixada a mans del professor de Harvard.

Durliat, per la seva banda, va reprendre el tema com a mínim en dues ocasions més, a inicis i al final de la dècada dels anys seixanta. En una comunicació sobre la pintura a Perpinyà al voltant del 1500 —presentada al congrés de les Sociétés Savantes celebrat l'any 1961 a Montpeller— tornà

a proposar sense a penes novetats les idees que ja havia plantejat als *Arts anciens du Roussillon*³⁰. Segueix pensant que el Mestre de Canapost fou més probablement un «pintor indígena» afrancesat que no pas un francès establert a la ciutat catalana, però ara la seva personalitat s'aproxima a la del Mestre de la Seu d'Urgell, que podria ser un «pintor vingut del Nord per Perpinyà». Aquest matis sembla nou, i Durliat subratlla fins i tot els llaços de parentiu entre els dos pintors, que inclourien trets específics, com el dibuix de les fesomies o el model del Crist a la creu. El progressiu apropament dels dos mestres, sense confondre's tanmateix en un de sol, culmina en un text publicat l'any 1969 per Durliat³¹, on el Mestre de Canapost ja no es defineix com un pintor local, sinó com un íntim coneixedor de l'art flamenc, afrancesat a la vegada, que «sacrifica al gust local» pels rics ornaments en or, gofrats i picats. Ara bé, la novetat més interessant consisteix en una referència imprecisa a un document enigmàtic, descobert pel canonge Pere Pujol però que havia restat inèdit, que «potser» permetria fixar a Perpinyà el taller del pintor de les sarges de la Seu d'Urgell. Finalment resultava que tant el Mestre de Canapost com el de la Seu d'Urgell es podien caracteritzar com a «flamencs afrancesats» i que tots dos haurien residit probablement a Perpinyà. Aquest plantejament, com veurem tot seguit, tindrà el seu ressò en autors posteriors. Amb aquesta conclusió provisional i una mica intrigant es pot dir que es cloïa tota una etapa en la doble fortuna crítica del Mestre de Canapost i del Mestre de la Seu d'Urgell.

A finals dels anys seixanta, el mateix any 1969, s'obre una nova etapa, d'una manera modesta, amb una conferència de Joan Sutrà que va ser publicada als *Anales del Instituto de Estudios Ampurdaneses*³². Perquè, si no m'equivoco, és aquest historiador diletant el primer que va suggerir un seguit d'analogies, totes rellevants i pertinents, entre el retaule de Canapost i les sarges de la Seu d'Urgell. Com assenyala Sutrà, el *Sant Otó* de la Seu presenta «una infinitat d'analogies» amb el *Sant Bernat* del retaule de Canapost, i el mateix aparellament es podria fer en el cas del *Sant Ermengol* de la Seu i el *Sant Nicolau* de Canapost. Però les analogies encara «s'accentuen» en comparar el retaule de Canapost amb la parella de sarges que componen l'escena de la *Presentació de Jesus al Temple*: la ciutat que apareix en la llunyania a la sarja es pot relacionar amb la que hi ha a l'escena del Gòlgota al retaule de Canapost; la finestra que veiem a l'escena de la *Lactatio* de Sant Bernat «és idèntica» a les finestres de la mateixa sarja; la Verge que presideix el retaule de Canapost té un equivalent exacte en la Verge de la sarja (figures 19 i 20), i també el tipus de l'Infant Jesús ofereix una notabilíssima semblança. Conscient de la seva condició d'historiador no aca-

28. Post, *A History of Spanish Painting*. Volum XIII. *The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*, Cambridge (Mass.), 1966, p. 350-354.

29. Charles STERLING, «Études savoyardes II: La Maître de la Trinité de Turin», *L'Oeil*, 215 (1972), p. 14-27.

30. Marcel DURLIAT, «La peinture à Perpignan autour de 1500», a: *Actes du quatre-vingt-sixième Congrès national des Sociétés Savantes (Montpellier 1961)*, Section Archéologie, Paris, 1962, p. 339-350.

31. Marcel DURLIAT, «La peinture Perpignanaise du Moyen Age à la lumière des retables restaurés par le Service des Monuments Historiques», *Les Monuments Historiques de la France*, XV (1969), p. 60-84. Diu Durliat a la pàgina 81: «On peut maintenant affirmer que le 'Maître de Canapost' ne fut pas le seul Flamand francisé à s'installer à Perpignan dans le dernier quart du xve siècle. Un document découvert par le chanoine Pere Pujol, mais demeuré inédit, permettrait peut-être de fixer dans la ville l'atelier d'un autre peintre de qualité, bon paysagiste et psychologue adverti, qui trahit par son style une formation flamande. Il peignit les volets de l'orgue de la Seu d'Urgell, aujourd'hui conservés au Musée d'Art de Catalogne à Barcelone et il travailla aussi pour Puigcerdà, qui suivit alors le destin politique de Perpignan».

32. SUTRÀ, «Dos retauls catalans», op. cit.

33. José GUDIOL, «Arte Antiguo y Medieval», a: *Cataluña*, I (Tie-rras de España), Madrid, 1974, p. 208: al pintor «conocido bajo el apelativo de Maestro de La Seo de Urgel... se le deben las sargas del órgano de la catedral del topónimo de que deriva su apelativo, dos tablas de la iglesia parroquial de Puigcerdà (M.A.C.), el retablo de Canapost dedicado a la Virgen (M.D.G.) el de la Lonja de Mar de Perpiñán (fechado en 1489)».

34. Santiago ALCOLEA i BLANCH, «Maestro de Canapost. Retablo de la Virgen», a: M. del C. LACARRA, S. ALCOLEA i BLANCH, G. LLOMPART MORAGUES, A. JOSÉ PITARCH, *La Pintura gòtica en la Corona de Aragón* (catàleg de l'exposició), Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, 1980, p. 136-137.

35. Josep GUDIOL i Santiago ALCOLEA i BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, p. 199-201. Les mateixes idees es troben a Santiago ALCOLEA BLANCH, «Master of Canapost [Master of Seu d'Urgell]», a: J. TURNER (ed.), *The Dictionary of Art*, 1996, p. 639-640.

36. Núria de DALMASES i Antoni JOSÉ i PITARCH, *L'art gòtic, s. xiv-xv* (Història de l'Art Català, vol. III), Barcelona, 1984, p. 270-272.

37. Vegeu Joan MOLINA i FIGUERAS, «Relacions i intercanvis artístics entre Girona i el Rosselló a la segona meitat del segle xv», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII (1994), p. 481-515 (491-505); i també Joan MOLINA i FIGUERAS, «El mestre de Canapost i la seva obra. Reflexions sobre el caràcter de les imatges del retaule de la Verge del Museu d'Art de Girona», a: *El Museu d'Art a fons*, Girona, 1995, p. 49-60.

38. Joaquim GARRIGA, *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle xvi: criteris d'anàlisi i aplicació al cas de Catalunya* (tesi doctoral), Universitat de Barcelona, 1990 (edició en microfitxa, 1992), p. 862-869.

dèmic, Sutrà es va guardar de plantejar conclusions arriscades, deixant als especialistes la paraula en «aquest punt sempre quelcom perillós a tractar», però no hi ha dubte que intuïa perfectament, i estava suggerint, de fet, la identitat de l'autor de les sarges i del retaule de Canapost. Cal subratllar això perquè aquesta aportació de Sutrà el fa mereixedor d'un reconeixement que sembla haver-li estat regatejat massa sovint. Això no és obstacle, evidentment, per subratllar al mateix temps les greus limitacions de Sutrà com a escriptor i el caràcter poc sistemàtic dels seus arguments. L'oblit inexplicable de les dues taules de Puigcerdà, per exemple, el privà de nous arguments en favor de la hipotètica identitat del Mestre de Canapost i el Mestre de la Seu d'Urgell. D'altra banda, la fe ingènua en l'autoritat del professor Post el duia a acceptar un catàleg absurdament inflat del Mestre de Canapost que, com ja he subratllat, no havia de tenir a penes seguiment en l'àmbit acadèmic de la història de l'art.

Sigui com sigui, la intuïció fonamental de la identitat del Mestre de Canapost i el Mestre de la Seu d'Urgell aviat va ser confirmada per Gudiol, ja en els anys setanta³³. Si bé en un primer moment l'historiador sembla preferir el nom de Mestre de la Seu d'Urgell, més endavant tant Santiago Alcolea Blanch³⁴ com Gudiol es decantaren per englobar el conjunt sota el nom de Mestre de Canapost. Pel que jo sé, la posició d'aquests autors no ha estat mai defensada amb una argumentació sistemàtica o exhaustiva, però es troba ben sintetitzada a *La pintura gòtica catalana* de Josep Gudiol i Santiago Alcolea i Blanch, publicat l'any 1987 (obra pòstuma, com és ben sabut, en el cas del primer autor)³⁵. Depurat de les addicions errònies de Post, el catàleg del pintor hi queda limitat al retaule de Canapost, la taula de la Llotja de Mar de Perpinyà, les dues taules de Puigcerdà i les sarges de la Seu d'Urgell, i només podem retreure que s'hi mantingui la verònica reliquiari de la catedral de Girona, una atribució que com sabem havia proposat Gudiol. El mestre és, segons els mateixos autors, un seguidor de Jean Fouquet i àdhuc seria «versemblant de suposar [...] que es formés al costat del pintor de la cort francesa». El retaule de Canapost, d'altra banda, seria la seva obra més arcaica i també la més lligada a aquesta empremta fouquetiana, que després, deduïm, s'hauria atenuat. Les obres posteriors del pintor reflectirien l'àmplia gamma formal i temàtica del seu naturalisme, incloent el domini del «modelatge dels caps», una «representació de la múltiple varietat de la tipologia humana», uns recursos luministes que donen «cohesió a l'espai» i a la composició, i també una especial sensibilitat paisatgística que es pot trobar tant en la taula de la Llotja de Perpinyà com en el *Sant Jeroni penitent*

de Puigcerdà o en la *Presentació* de la Seu d'Urgell. Un artista, doncs, bàsicament al marge dels corrents autòctons, de procedència tal vegada francesa i, en tot cas, de formació fouquetiana, però capaç d'evolucionar en contacte amb nous estímuls, familiaritzat certament amb la cultura pictòrica flamenca —ja sigui per via d'un accés directe, ja sigui a través de les derivacions franceses—, i decidit a demostrar el seu «coneixement de les innovacions artístiques més recents» quan li és possible —quan li ho demanen o li ho tolen els clients catalans: així quedava definit el Mestre de Canapost, àlies Mestre de la Seu d'Urgell, com una personalitat singular en el context de la pintura catalana al voltant del darrer quart del quatre-cents. I aquesta és la imatge sumària que, sense especials novetats, trobem en altres obres de síntesi, com el volum III de la «Història de l'Art Català» de Núria de Dalmaes i Antoni José i Pitarch, del 1984³⁶. Deu anys més tard es va afegir a aquest corrent d'opinió Joan Molina, que, en les seves primeres contribucions sobre el tema (1994 i 1995), va acceptar decididament la teoria de la identitat del Mestre de Canapost i el de la Seu d'Urgell com a «únic artífex d'un conjunt d'obres molt homogeni des de la perspectiva estilística»³⁷. I si Gudiol Ricart ja havia insinuat una connexió amb el Mestre de l'Anunciació d'Ais de Provença, ara Molina creia descobrir també altres afinitats, encara més rellevants, amb Nicolas Froment i amb el «context provençal». Els interessos propis d'aquest historiador, tanmateix, l'han portat a concentrar l'esforç en una lectura iconogràfica de les obres del pintor, especialment del retaule de Canapost i de la taula de la Trinitat de la Llotja de Perpinyà, i és sempre en aquest camp que ha fet les aportacions més originals i interessants. A la inversa, aquesta perspectiva exegetica a penes es prendrà en consideració en l'article que llegiu.

La teoria de la identitat dels mestres de Canapost i de la Seu d'Urgell, fins ara defensada, cal reconèixer-ho, amb apreciacions més aviat sumàries, no ha estat universalment acceptada. Des d'una altra línia de recerca, dedicada a l'anàlisi de les pautes de formalització de l'espai en la pintura catalana dels segles xv i xvi, Joaquim Garriga ha cridat l'atenció sobre les diferències que existeixen entre l'escena de l'*Aparició de la Verge a Sant Bernat*, del retaule de Canapost, i l'*Anunciació* de Puigcerdà, atribuïda al Mestre de la Seu d'Urgell, dos episodis que se situen en un ambient arquitectònic interior³⁸. El contrast més clar rau en la diferent manera de resoldre el paviment. El pintor de Canapost, després de situar i definir els protagonistes de l'episodi, el sant i el conjunt de l'altar i la Verge, omple els «intersticis lliures amb solucions independents per a cada cosa». Així, el paviment de l'estança on són

aquests protagonistes, malgrat que es tracta d'una única plataforma amb un enrajolat teòricament homogeni, es resol «a ull» i per fragments, de manera que les ortogonals no tenen un únic punt de convergència, i les transversals són independents en cada sector. I el paviment de la galeria del fons rep igualment una solució independent, amb «una vista notòriament més alta que la del primer enrajolat». L'*Anunciació* de Puigcerdà, en canvi, presenta un paviment traçat amb «punt de fuga» per a les ortogonals i una resolució dels intervals de profunditat de les transversals obtingut a partir d'un procediment que es troba registrat, anys més tard, en el tractat de Hieronymus Rodler (d'acord amb aquest procediment, es tracen dues parelles successives de diagonals creuades —tot i que en rigor serien suficients dues diagonals successives— per obtenir els intervals de profunditat de les transversals, definits pels punts d'intersecció d'aquestes diagonals amb les ortogonals). Aquest nou control gràfic queda limitat, tanmateix, al dibuix del paviment, mentre que la resta dels elements arquitectònics i objectes regulars es dibuixen d'acord amb pautes arcaïques i independents, similars a les del retaule de Canapost. La fórmula gràfica aplicada a la construcció del paviment de l'*Anunciació* només té la «significació empírica» habitual en «contextos de predomini artesà» —i consegüentment no pressuposa cap assimilació conscient de la definició albertiana de la superfície pictòrica com a «intersecció de la piràmide visual»—, però la seva incipient aparició a Catalunya al voltant de l'última dècada del segle xv representa, com subratlla Garriga, una novetat que no s'hauria de negligir. Ara bé, segons apuntava el mateix historiador, semblaria improbable que l'autor del traçat espacial de l'*Anunciació* cerdà pugui ser el mateix que va resoldre el de la *Lactatio* de sant Bernat al retaule de Canapost³⁹. L'obstacle que Joaquim Garriga posava, doncs, a la identificació del Mestre de Canapost amb el de la Seu d'Urgell, només es pot dissoldre si s'admet, com aquí se sostindrà, la possibilitat d'una notable evolució del llenguatge del nostre pintor, patent també en tantes altres facetes del seu llenguatge i del seu estil i no només en la de la construcció espacial.

En els anys noranta, la identificació del Mestre de Canapost i el Mestre de la Seu d'Urgell ha trobat l'oposició d'altres historiadors. En primer lloc la de Joan Ainaud (1990), que es manifestà partidari de mantenir «la diferenciació d'autors» i jutjà que el de Canapost era «molt més francès», mentre que el de la Seu d'Urgell destacava per un acusat «flamenquisme», amb la qual cosa reiterava, de fet, les idees consagrades per Post. També Joaquín Yarza (1995) ha subscrit la diferenciació de les dues personalitats⁴⁰. Amb un particular èmfasi, però, l'ha defensat, recentment, l'amic Francesc M. Quílez.

En la seva contribució inicial al tema —dues fitxes de catàleg dedicades al Mestre de la Seu d'Urgell, de l'any 1997—, Quílez ofereix un bon estat de la qüestió, acudeix a algunes fonts fins llavors no utilitzades, i proposa, entre altres coses, una reconstrucció hipotètica de la disposició original de les sarges a les portes de l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell⁴¹. Amb arguments per a mi una mica menys convincents, es replanteja també el problema de la relació amb el Mestre de Canapost, per arribar a la conclusió que es tracta de dues personalitats artístiques diferents. Subratlla, entre altres coses, que el Mestre de la Seu d'Urgell està més a prop de l'«escola francesa» —com s'evidenciaria, sobretot, en el cas de l'*Anunciació*—, i, recollint l'enigmàtica pista documental descoberta per Pere Pujol i recordada per Durliat, es veu obligat a admetre la possibilitat que tant el Mestre de Canapost com el de la Seu d'Urgell treballassin a la capital rossellonesa «en un moment cronològic pràcticament coincident», de manera que «algunes de les analogies compositives existents entre ambdós artistes cobren un major relleu i estarien plenament justificades»⁴². Quílez insisteix nogensmenys en el vincle profund del Mestre de la Seu d'Urgell amb la cultura pictòrica flamenca i, considerant la taula del *Sant Jeroni penitent*, creu advertir-hi coincidències rellevants amb Dieric Bouts⁴³, un suggeriment que més ençà ha matisat el mateix autor assenyalant més aviat «els models figuratius i tipologies representats per Albrecht Bouts i el seu taller»⁴⁴.

La nova dissociació dels mestres de Canapost i de la Seu d'Urgell ha trobat altres suports, com el de Joan Molina (1998), després de canviar la seva opinió anterior. En tot cas, l'autor torna a adduir els noms de Barthélemy d'Eyck (Mestre de l'*Anunciació* d'Ais) i sobretot de Nicolas Froment per definir l'estil del Mestre de la Seu d'Urgell, que podria ser un pintor francès, «probablement provençal» (però aquí caldria recordar que els grans representants de l'«escola provençal» foren artistes d'origen septentrional, com Barthélemy d'Eyck, com Querton o com el mateix Froment)⁴⁵. La regressió a la teoria de la dissociació ha registrat encara altres moviments més arriscats, ja al marge del que podríem qualificar com els corrents d'opinió majoritaris de la crítica. En aquesta línia se situa una de les darres apreciacions de Francesc M. Quílez, segons la qual caldria fins i tot obrir un interrogant sobre l'homogeneïtat estilística de les peces atribuïdes fins ara al Mestre de la Seu d'Urgell: l'*Anunciació* de Puigcerdà, en particular, podria ser obra d'un artista diferent del que va pintar el *Sant Jeroni* de la mateixa procedència i les sarges de la Seu d'Urgell⁴⁶. Totalment al marge de les opinions que han prevalgut se situen, finalment, les idees exposades l'any 1989 per Y. Carbonell-

39. Joaquim GARRIGA, «Imatges amb "punt": el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500», *Dart* (1990), p. 59-78, particularment p. 64-68 i nota 11.

40. Joan AINAUD de LASARTE, *La Pintura Catalana. De l'Esplendor del Gòtic al Barroc*, Ginebra-Barcelona, 1990, p. 118-119; Joaquín YARZA LUACES, «La pintura spagnola del Medioevo: il mondo gotico», a: Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ (ed.), *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, Tomo I, Milà, 1995, p. 71-183 (154).

41. Francesc M. QUÍLEZ, «Atribuidas al Maestro de la Seu d'Urgell. Escuela del Rosselló. La Presentación de Jesús en el Templo», i «San Jerónimo penitente», a: *Catalonia. Arte gótico en los siglos xiv-xv* (catàleg de l'exposició), Museo del Prado, Madrid, 1997, núms. 33 i 34, p. 214-220 i 220-224 respectivament.

42. QUÍLEZ, «Atribuida al Maestro de la Seu d'Urgell. Escuela del Rosselló. San Jerónimo penitente», 1997, p. 223.

43. Ibídem, p. 224.

44. Francesc M. QUÍLEZ i CORRELLA, «Atribuit al Mestre de la Seu d'Urgell. Sant Jeroni penitent», a: Francesc RUIZ i QUESADA (ed.), *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època* (catàleg de l'exposició), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2003, núm. 45, p. 346-351.

45. Joan MOLINA i FIGUERAS, «Mestre de la Seu d'Urgell. Retaule de Puigcerdà. Anunciació» i «Mestre de la Seu d'Urgell» (biografia), a: J. BOSCH i BALLBONA i J. GARRIGA i RIERA (eds.), *De Flandes a Italia. El carvi de model en la pintura catalana del segle xvi: el bisbat de Girona* (catàleg de l'exposició), Museu d'Art, Girona, 1998, núm. 1, p. 42-44 i 208-209 respectivament. Rosa Alcoy, per posar-ne un altre exemple, està segura que el Mestre de Canapost no s'ha d'identificar amb el de la Seu d'Urgell i, per altra banda, creu que no és del tot segura la identificació d'aquest segon amb el «Mestre de Puigcerdà», si bé admet que «la distància entre Puigcerdà i les sarges... sembla reduir-se bastant»; vegeu ROSA ALCOY i PEDRÓS, «La pintura gòtica», a: XAVIER BARRAL i ALTET (ed.), *Pintura antiga i medieval* (Art de Catalunya-Ars Cataloniae, 8), Barcelona, 1998, p. 324.

46. Francesc M. QUÍLEZ, «Atribuit al Mestre de la Seu d'Urgell. Sant Jeroni penitent», a: F. RUIZ i QUESADA (ed.), *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo...*, p. 348.



Figura 17.
Calvari, del Retaule de Canapost. Girona, Museu d'Art. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

47. Vegeu Y. CARBONELL-LAMOTHE a M.-C. VALAISON i Y. CARBONELL-LAMOTHE, «Le retable peint de la Trinité de la Loge de Mer de Perpignan...», p. 203-206.

48. La col·lecció de reproduccions duu també un llibret, sense que hi consti ni la data ni els autors: *Trésors du Roussillon*, Centre d'Art Sacré, Ille sur Tet. En el text dedicat a la taula del *Calvari* s'esbossa la caracterització estilística següent: «Cette oeuvre se trouve à la confluence de plusieurs traditions: la miniature française d'une part dans le traitement du paysage en arrière plan; la peinture italienne et plus particulièrement l'école siennoise présente dans le groupe des saintes femmes et enfin le style des écoles flamandes et hollandaises, principalement pour le groupe à gauche du Christ». L'estranya observació segons la qual el grup de les santes dones evoca la pintura sienesa es deu evidentment a les repintades, que en aquesta zona de la taula suavitzen o emmascaren el plegat angulós de les draperies, d'arrel flamenca, que en canvi es conserva en el cas dels personatges de la dreta. En el text esmentat no es vincula el *Calvari* de Palau del Vidre amb el Mestre de Canapost ni amb cap obra rossel·lonesa de la mateixa època.

49. DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon*, p. 116.

Lamothe, que rebutjava l'atribució del retaule de Canapost i de la taula de la Llotja de Perpinyà a un mateix pintor, i creia descobrir una específica relació amb la pintura valenciana en el cas de la taula perpinyanesa⁴⁷. Enfront, doncs, de les propostes que han pretès disgregar el corpus del Mestre de Canapost/Mestre de la Seu d'Urgell —propostes de valor certament molt desigual—, en les pàgines que segueixen s'advocarà per la unitat d'un catàleg que revela la notable evolució estilística i l'*aggiornamento* d'un pintor inquiet i sensible a estímuls de procedència vària, però no pas una capacitat camaleònica que pugui ocultar els trets constants d'una identitat —d'una personalitat artística— que em sembla segura i profundament coherent, també en la seva evolució.

El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà

L'estiu de l'any 2002, en el transcurs d'una excursió pel Rosselló, vaig visitar el Centre d'Art Sacré d'Illa, on es podia adquirir, entre altres coses, una col·lecció de reproduccions editada amb motiu d'una exposició recent. De seguida em va cridar l'atenció la fotografia d'una pintura sobre taula de finals del segle xv amb un calvari, presentada com a obra anònima, que es conserva a l'església

parroquial de Palau del Vidre (figura 18)⁴⁸. No vaig dubtar d'afegir-la immediatament al meu «dossier Mestre de Canapost», tot esperant l'ocasió d'estudiar-la directament, i aquesta prometedora descoberta, de fet, es va convertir en el principal estímul per reflexionar una altra vegada sobre el problema del Mestre de Canapost i el Mestre de la Seu d'Urgell. La taula va ser examinada certament per Durliat, que en va infravalorar l'interès: als *Arts anciens du Roussillon* l'esmenta de passada com a obra anònima, probablement d'algun pintor perpinyanès de la segona meitat del segle xv, però en fixar-se que estava àmpliament repintada, no descarta que fos «sensiblement més antiga»⁴⁹. Tanmateix, després de veure-la de prop, no tinc cap dubte que es tracta d'una pintura de finals del segle xv, i que la meua intuïció era correcta. En una data molt recent, Francesc Ruiz ha cridat l'atenció sobre la mateixa taula i l'ha relacionat justament amb el Mestre de Canapost, en el context d'un breu assaig —publicat al catàleg de l'exposició *Bermejo*, celebrada al MNAC l'any 2003— que segurament no permetia avançar arguments en favor d'aquesta proposta, expressada, d'altra banda, amb una certa cautela⁵⁰. Per altra part, Ruiz sembla partidari de separar encara les personalitats del Mestre de Canapost i del Mestre de la Seu d'Urgell.

Tots els actors i espectadors del drama, en el *Calvari* de Palau del Vidre, se situen en un primeríssim terme, una franja molt estreta i horitzontal de terreny verdejant, més enllà de la qual s'estén un paisatge «pur», sense cap presència humana. Malgrat les ambigüitats de l'organització espacial, percebem clarament que la plataforma tan poc profunda on estan plantats els personatges correspon a un nivell elevat en l'espai il·lusori, una alta terrassa des de la qual es pot contemplar una àmplia i profunda panoràmica paisatgística. És en la petita àrea desembarassada al voltant del peu de la creu que podem percebre la problemàtica sutura i la magnitud de l'abrupte salt des del primer terme fins al terme posterior paisatgístic. Es tracta, en definitiva, d'una versió simplificada i empobrida d'aquella fórmula compositiva batejada per Millard Meiss com el *plateau type*, que naturalment en els prototipus eyckians presenta una complexitat formal molt superior i una significació molt més rica⁵¹. En tot cas, l'esquema permet mantenir la importància i la independència primitiva de les figures, situades en un pla molt proper, alhora que les dota d'un ampli teló de fons panoràmic; o, dit d'una altra manera, justifica la combinació d'aquests dos aspectes. No és estrany que tingués una especial concreció en la representació del Calvari, puix que permet suggerir l'alçada del Gòlgota i evocar en la llunyania la ciutat de Jerusalem.

En la taula de Palau del Vidre la crucifixió de Crist centra la composició, ocupant gairebé tota

l'alçada disponible, i la resta dels actors es reparteixen degudament a banda i banda, en una distribució simètrica i en dues masses serrades. A la dreta de Crist, veiem el grup format per la Verge, sant Joan, la Magdalena i les altres dues santes dones. Tots estan drets, i només la Verge desmaiada necessita que la sostinguin sant Joan i una de les dones. Darrere d'aquest grup, s'aixeca la creu amb el Bon Lladre. A l'esquerra de Crist s'agrupen la resta d'actors i espectadors. El militar situat a la vora de la creu, que porta un barret amb ploma i sosté una alabarda, potser s'hauria d'identificar amb el Centurió, o bé amb Longí. El pintoresc personatge d'esquena, que duu una galleda a la mà esquerra, és òbviament el portaesponja. Encara que no veiem la seva mà dreta, està clar que amb ella sosté el pal amb l'esponja. Completen aquest grup dos hebreus amb capes i tocats luxosos i una petita multitud de caps de soldats, de la major part dels quals només veiem la part superior del casc, representats amb una fórmula d'estricta isocefàlia. Per darrere d'aquest grup sobresurt la creu del Mal Lladre, amb el cos tens i arquejat a causa del dolor. El grup a l'esquerra de Crist, amb les fesomies caracteritzades, amb la varietat de la seva indumentària, dels seus tocats, i els reflexos de les armadures, es contraposa eficaçment al grup dels personatges sants i pietosos, amb les seves túniques, els caps nimbats i les fesomies dolces. Igualment, el decorós desmai de la Verge es contraposa a la ridícula contorsió del portaesponja, com les contorsions dels lladres es contraposen a la dignitat del Crist mort. Aquests contrastos compensen, d'altra banda, la presentació estàtica dels personatges que sembla prevaldre en el conjunt. Les dues masses de personatges deixen lliure un espai en forma de V al voltant del crucifix, que ens permet contemplar un camí zigzaguejant que sembla conduir a la ciutat emmurallada del fons, representació imaginària de Jerusalem. Més enllà sembla albirar-se un suau curs fluvial, i en el terme més llunyà, el perfil de les serralades. Només els tres crucifixos superen aquest *skyline*, situat en un nivell relativament alt del camp figuratiu.

Estic convençut que es pot percebre d'una manera intuïtiva, i fins i tot instantània, el parentiu estret que lliga la taula de Palau del Vidre amb el retaule de Canapost i amb la taula de la *Trinitat* de la Llotja de Mar de Perpinyà. És per això que sembla convenient insistir, en primer lloc, en aquest parentiu, deixant per a més endavant els arguments que haurien de provar la identitat de l'autor d'aquestes tres peces amb l'autor de les peces atribuïdes tradicionalment al Mestre de la Seu d'Urgell. El *Calvari* que ocupa la punta del carrer central del retaule de Canapost (figura 17) és més senzill, puix que representa només la crucifixió de Crist i dels dos



Figura 18.
Calvari. Església parroquial de Palau del Vidre.

lladres amb la presència, al voltant de Crist, de la Verge, sant Joan i la Magdalena, agenollada abraçant la creu, mentre a la taula rossellonesa apareix dreta i afegida al grup de sant Joan i les Santes Dones. Certament, l'esquema de composició «en terrassa» és molt menys evident en la versió de Canapost, on els plans intermedis definits pels costers asseguren una transició menys agosarada, però també menys abrupta, entre la plataforma del Calvari i el fons panoràmic. Sigui com sigui, el pintor ja s'entreté en la descripció d'un ampli panorama del mateix estil, que inclou igualment l'evocació de Jerusalem amb aspecte prevalent de ciutat nòrdica, concebuda com un bosc de torres, de cuculles, de xemeneies i teulats i frontispicis d'angles aguts. Del mateix tenor és la ciutat portuària que apareix en el registre inferior de la taula de la Llotja de Mar, que, si representa Cotlliure com pretenia Durliat, ho fa d'una manera idealitzada i imprecisa (figura 16). Tant el *Calvari* del retaule empordanès com el de Palau del Vidre, doncs, ens permeten intuir la vocació paisatgística del pintor, que té el seu moment més feliç i singular en l'àmplia vista urbana i litoral de la taula perpinyanesa, galana i riallera, fantasiosa i a la vegada concreta.

50. Francesc RUIZ i QUESADA, «Dalmau, Huguet i Bermejo, tres grans mestres que il·luminen el darrer gòtic català», a RUIZ i QUESADA (ed.), *La pintura gòtica hispanoflamenca*. Bartolomé Bermejo..., p. 49-61 (56): «A l'entorn del catàleg d'obres atribuït al Mestre de Canapost, caldrà tenir present un *Calvari* que es conserva a l'església parroquial de Palau de Vidre; aquesta taula, malgrat palesar algunes pèrdues de capes pictòriques, no ha tingut gaire fortuna crítica».

No acabo d'entendre què vol dir «a l'entorn del catàleg...», però cal reconèixer el mèrit de l'autor de proposar aquest vincle per primera vegada.

51. Millard MEISS, «Jan van Eyck and the Italian Renaissance», a: *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte*, 1955, Venècia, 1956, p. 58-69, inclòs també a M. MEISS, *The Painter's choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, Nova York, 1976, p. 19-35 (27 i s).

El motiu de la Crucifixió de Crist ens proporciona una clau inequívoca per agermanar el *Calvari* de Palau del Vidre amb el retaule de Canapost i la taula de Perpinyà. En tots tres casos el pintor mostra la seva predilecció per la creu en forma de Tau, i en el cas de Canapost i de Palau del Vidre trobem un detall gairebé idèntic en el *titulus* inscrit en una cartel·la en escorç i fixada en una petita asta que l'aixeca damunt del travesser de la creu. Una altra clau inequívoca es troba en els regalims de sang que, en arribar al peu de la creu, s'escampen per terra formant bucles, un motiu que es troba tant al retaule de Canapost com a la taula de Palau del Vidre (a la Trinitat de Perpinyà el motiu quedaria «obstruït» per la presència del crani d'Adam als peus de la creu, així com el lloc del *titulus*, damunt la creu, l'ocupa ara el colom de l'Esperit Sant). També és colpidor el parentiu que presenta el tipus del Crist, amb la seva configuració anatòmica, amb detalls tan singulars com la forma d'espàtula dels peus i la manera de creuar-los l'un sobre l'altre, que es repeteix d'una manera inconfusible en la taula de Palau del Vidre i en la *Trinitat* de la Llotja. L'analogia comprèn el tractament decoratiu del perizoni, amb l'extrem tremolant a la manera d'una banderola, formant una filigrana cal·ligràfica. La fesomia de Crist presenta una semblança més que notable en les taules de Palau del Vidre i de Perpinyà. El *Calvari* del retaule de Canapost ha perdut la capa pictòrica en algunes zones sensibles, com les que corresponen al cap de Crist o al Mal Lladre, però es conserva en bon estat el cap i la fesomia del Bon Lladre, amb una cabellera característica, que tenen una correspondència manifesta en el Bon Lladre del *Calvari* de Palau del Vidre.

El mateix exercici podríem fer en el cas dels altres personatges, de tota la tipologia humana, en definitiva, del mestre. Les fesomies beates de Palau del Vidre, per exemple de la Magdalena i de sant Joan, tenen múltiples termes de comparació adequats al retaule de Canapost, no només en el *Calvari*, sinó també en altres compartiments, i les fesomies més caracteritzades que trobem a l'esquerra de Crist a la taula de Palau del Vidre tenen els seus paral·lels en el repertori de profetes, patriarques i altres personatges bíblics que envolten la màndorla de la Trinitat en la taula perpinyanesa. El soldat de l'alabarda i el barret amb ploma té, per exemple, afinitats remarcables amb l'Isaïes i amb l'Osees de la taula de Perpinyà, i la barba tibada i punxeguda del Mal Lladre també té la seva correspondència en la barba del mateix Osees. El lector afeccionat a aquesta mena d'exercici podrà, evidentment, ampliar tant com vulgui el repertori d'analogies en aquest terreny. Però també són característiques les preferències cromàtiques del pintor i la seva manera decorativa de

juxtaposar els camps de color, de vegades en forma de tornassol o *cangiant*, combinant sovint un to verdós amb un to rosat o vermellós.

L'ampliació del catàleg del mestre amb aquesta nova peça rossellonesa dona evidentment més consistència i pes a la hipòtesi segons la qual hauria residit i treballat a Perpinyà, des d'on podia atendre encàrrecs provinents de comarques una mica més apartades, però sempre del nord de Catalunya: l'Empordà, la Cerdanya, l'Alt Urgell, i probablement altres indrets compresos dins d'aquesta àrea del país. Cap dels dos noms convencionals que fins ara ha portat el mestre —de Canapost o de la Seu d'Urgell— no fa justícia a aquesta més que probable ciutadania perpinyanesa, deixant ara de banda el problema dels orígens del pintor. De fet, tant la Seu d'Urgell com Canapost se situen a la perifèria del que probablement va ser el radi d'acció del nostre mestre, i en aquest sentit són també poc adequats. És per això que, des d'ara, em prendré la llibertat de parlar del *Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà*, amb la qual cosa s'associa el mestre amb el que segurament és la peça més interessant del seu catàleg. Una peça que, a més, podria ocupar un lloc aproximadament central en l'evolució del pintor, essent, com em sembla, més tardana que el retaule de Canapost i més primitiva que els conjunts de Puigcerdà i de la Seu d'Urgell. Feta aquesta reflexió, puc passar ja a l'altra qüestió cabdal que em cal abordar: la identitat de l'autor de les sarges de la Seu d'Urgell i de les taules de Puigcerdà amb l'autor del retaule de Canapost, de la taula de Palau del Vidre i de la taula de la Llotja de Perpinyà.

El compartiment central del retaule de Canapost, amb la *Verge de la Llet* flanquejada per dos àngels músics, constitueix, per descomptat, una de les imatges més característiques entre totes les que ens han pervingut del pintor. Com ja sabem, la presumpta filiació fouquetiana de la Verge i el Nen ha constituït —des de l'aportació seminal de Post— el principal argument sobre l'estil afrancesat del Mestre de Canapost. Ara bé, com ja va assenyalar Joan Sutrà amb tota la raó del món, la figura de la Verge, i en particular el cap i la fesomia, tenen un paral·lel exacte en la Verge que apareix a la *Presentació al Temple* de la Seu d'Urgell, com es pot verificar manejant una senzilla transparència, en el cas que això es considerés necessari (figures 19 i 20). Resulta significatiu, a més, que el mateix tipus es pugui trobar en una obra que sembla la més primitiva del mestre i en una altra que probablement sigui la més tardana. Quant al tipus del Nen, el parentiu evidentment és menys literal, però tampoc no es pot menystenir, com va saber veure Sutrà. Hi ha uns altres detalls rellevants que no s'han mencionat. El domàs d'honor al darrere de la *Verge de la Llet* de Canapost té un motiu decoratiu que es retro-



Figures 19 i 20.
Detall de la *Verge de la Llet*, del retaule de Canapost. Detall de la *Presentació al temple*, sarja procedent de la Seu d'Urgell.

ba, gairebé idèntic, en un dels personatges de la sarja dreta de la *Presentació al Temple*. I si repassem la població angèlica del mestre, ens adonem per exemple que a les ales s'hi combinen invariablement els colors verd, vermell i groc: ho veiem en els dos àngels músics que acompanyen la *Verge de la Llet* de Canapost (aquí el verd s'utilitza al dors de les ales i el vermell i groc, a l'interior), ho tornem a veure en l'àngel que simbolitza l'evangelista al retaule de la Llotja de Perpinyà (ara amb el dors vermell i l'interior verd i groc) i ho veiem encara en les ales de l'àngel de l'*Anunciació* de Puigcerdà (amb idèntica distribució que en l'àngel del retaule de la Llotja). És clar que aquesta combinació de colors a les ales angèliques no és ni estranya ni nova —de fet, es troba diverses vegades en Jan van Eyck, en Petrus Christus i en altres pintors flamencs—, però la reiteració de la mateixa fórmula en tots els àngels del Mestre de la Llotja de Perpinyà constitueix un indicatiu més que cal tenir present.

Del retaule de Canapost i de les sarges de la Seu podem prendre un altre motiu que permet copsar tant l'evolució com la identitat del pintor: em refereixo a les imatges individuals dels sants sedents. Efectivament, és útil comparar el *Sant Nicolau* i el *Sant Bernat* del primer retaule (figura 15) amb els seus coreligionaris de les sarges de la Seu d'Urgell, *Sant Ermengol* i *Sant Ot* (figures

3 i 4). La rigidesa i l'angularitat que presenta la silueta en els primers, se suavitzen en els segons, però ara a l'interior d'aquesta silueta els plecs angulosos es fan més prolixos, a la vegada que s'aconsegueix un relleu i un volum total de la figura més ple i rotund, tant en virtut dels recursos gràfics com del clarobscur. D'altra banda, sant Nicolau i sant Bernat seuen en una senzilla repisa, dins d'un espai «minimalista» definit per superfícies planes, llises i despullades, enriquit només pel domàs del fons, mentre que sant Ermengol i sant Ot seuen en uns setials molt més rics, que contenen diverses motllures i petites escultures: un parell de lleons i les figures de la *Verge* i l'*Àngel* de l'*Anunciació*, en el setial de sant Ermengol, i dos angelets i dos profetes, en el setial de sant Ot. Finalment, la fesomia poc expressiva dels dos sants de Canapost dóna pas a les fesomies molt més expressives dels sants de la Seu d'Urgell, sense que deixem de remarcar el parentiu que encara lliga inequívocament el tipus de sant Ermengol amb el de sant Nicolau i el de sant Ot amb el de sant Bernat.

La constància de la tipologia humana creada pel mestre resulta manifesta a pesar de l'evolució estilística i la distància cronològica que podem suposar entre el retaule de Canapost i les sarges de la Seu d'Urgell. Tant si es tracta de les fesomies delicades i beates pròpies dels àngels, de les santes

i dels sants d'aspecte juvenil, com sant Joan Evangelista, com si es tracta de les fesomies més caracteritzades dels homes d'aspecte madur, com els que es troben al *Calvari* de Palau del Vidre, a la taula de la Llotja de Perpinyà o a les sarges de la Seu d'Urgell, podríem assenyalar una sèrie interminable de paral·lelismes, com els que detectà correctament Sutrà i com els que detectaren més tard Josep Gudiol i Santiago Alcolea i Blanch. Els mateixos detalls i els mateixos convencionalismes gràfics es reiteren en la conformació de les fesomies a través de totes les obres del pintor, per bé que amb el temps el dibuix esdevé més tibant, més segur i més franc. Entre els motius que es repeteixen es poden assenyalar aquests flocs de cabell que cauen tan sovint enmig del front, o aquestes boques petites amb el llavi inferior curt i alhora molsut, que es veuen tant en els personatges femenins com masculins. Les celles més arquejades es reserven habitualment per a les fesomies femenines i per a les fesomies masculines més juvenils. A més de la juxtaposició tan decisiva de la Verge del retaule de Canapost amb la de la *Presentació al Temple* de la Seu d'Urgell, es poden assajar altres juxtaposicions eloqüents. El cap coronat però encara jove del rei David de la taula de Perpinyà té, per exemple, un bon terme de comparació a la sarja del sant *Joan Evangelista* de la Seu d'Urgell. I si prenem el profeta Zacaries de la taula perpinyanesa, com a exemple d'un tipus madur i caracteritzat, podem remarcar les seves afinitats tant amb el sant Josep com amb el Simeó de la *Presentació al Temple*: la manera de soldar el nas, sempre gros, amb les celles arrufades, la manera com el bigoti «es menja» el llavi superior i s'arqueja damunt d'un llavi inferior curt i molsut, la cara ampla amb el maxil·lar inferior molt marcat, tots aquests trets prominents es mantenen constants. En fi, tant les anatomies —incloent el cànon de les mans— com els trets facials reben, per part del Mestre de la Llotja de Perpinyà, un tractament característicament sumari i simplificat, que ens aboca a veure els personatges com a tipus més que com a individus. No cal dir que, en aquest terreny, el nostre pintor està ben lluny de qualsevol dels grans flamencs. Però el seu repertori de tipus és prou ampli com per esquivar el perill de l'excessiva generalització. Un biaix simpàtic i humorístic sembla percebre's a través de tota la gamma de personatges, des dels més delicats fins als més grotescos: a despit de la seva condició moral i espiritual en principi tan diversa, tots semblen compartir en el fons una mateixa arrel humana.

Aquest to naïf i discretament humorístic recorre, efectivament, la producció del Mestre de la Llotja de Perpinyà, des del retaule de Canapost fins a les sarges de la Seu d'Urgell. En les seves darreres obres —que coincideixen amb les atri-

buides tradicionalment al Mestre de la Seu d'Urgell—, la narrativa continua essent clara i directa, i la composició, sòbria i senzilla. En el *Calvari* de Palau del Vidre (figura 18), pròxim a la taula de Perpinyà i consegüentment a l'any 1489, les figures es despleguen en forma de fris en un estret escenari que es contraposa a una panoràmica paisatgística concebuda, de fet, com un teló de fons. La inclusió calculada d'alguns motius més dinàmics —del desmai de la Verge, la filigrana del portaesponja o les contorsions dels lladres— contraresta, però no dissimula, la rigidesa que preval en el conjunt, incloent un notable vestigi de la primitiva isocefàlia. En la *Presentació al Temple* de la Seu d'Urgell (figures 5 i 6), obra sens dubte més tardana, aquesta afecció a la isocefàlia gairebé sembla superada a la secció dreta, però es manté a l'esquerra i es pot dir que predomina en el conjunt, com predomina també la disposició en fris de les figures. I si a la meitat dreta hi ha algunes figures més distanciades del primer terme, això sembla provocat sobretot per un requisit iconogràfic i narratiu, per la necessitat que les figures facin lloc a l'altar amb el tabernacle i no n'impeixin la visió. Al *Calvari* de Palau del Vidre els personatges sants s'agrupen evidentment a l'esquerra de la composició —és a dir, a la dreta de Crist—, i a la *Presentació al Temple* tornem a trobar agrupats a la secció esquerra tots els caps nimbats: els de la Verge i el Nen amb aurèola circular, i els de sant Josep i la profetessa Anna amb aurèola poligonal d'arcs entrants. D'altra banda, el capteniment decorós i la indumentària senzilla dels personatges situats a la secció esquerra —els mencionats, a més de la jove acompanyant amb un ciri— es contraposen a les actituds més expressives i les indumentàries més riques de Simeó —amb atributs sacerdotals— i de la resta de personatges hebreus que l'acompanyen a l'interior del temple. La pauta compositiva i narrativa, doncs, continua essent similar a la més primitiva del *Calvari* de Palau del Vidre. En tots dos casos, el pintor mou els seus personatges com els titelles d'un teatrí: la cintura i les cames aporten poca cosa al moviment general i a l'expressivitat, que queda confiada primordialment a la gestualitat, una mica rígida i mecànica, dels braços i les mans, mentre els caps, lleugerament caricaturescos, aporten una dosi característica d'expressivitat estandarditzada.

Com he subratllat abans, el petit *Calvari* del retaule de Canapost ens permet intuir la vocació paisatgística del pintor, que més endavant es manifestaria amb més amplitud en el *Calvari* de Palau del Vidre i, especialment, en el registre inferior de la taula provinent de la Llotja de Perpinyà. Però ara cal afegir-hi que l'organització espacial «en terrassa» es troba en una nova versió a la taula del *Sant Jeroni penitent* provinent de Puigcerdà (figura 1).

En aquesta ocasió el camp figuratiu es divideix mitjançant una diagonal que separa els dos plans: el que correspon al nivell més elevat en l'espai il·lusori, on se situa el sant, i l'altre que correspon al nivell inferior, amb una dilatada panoràmica. Aquesta vista conté una planúria, recorreguda per un plàcid curs fluvial en ziga-zaga, una bella població d'arbres i una successió de turons molt escarpats. La profunditat espacial hi està adequadament suggerida mitjançant la progressiva disminució de les magnituds corresponents als arbres i als turons, però també a través de la diferenciació dels plans successius amb els recursos pictòrics de la perspectiva aèria. La balconada natural on se situa el sant penitent ocupa una part més gran de la superfície pictòrica i s'empina a la part superior formant les parets rocoses verticals que emmarquen la cova, on s'aixopluga un altaret parat amb un crucifix —amb la creu sempre en forma de Tau— i amb dos grossos volums, l'un amb coberta vermella i l'altre amb coberta verda. Cal remarcar, a més, la manera com la part inferior i més pròxima d'aquesta terrassa, cap a l'esquerra, és tallada per un escarpament, que a l'extrem esquerre forma fins i tot un voladís que es retalla sobre el fons de la vall. Un cantell molt marcat, de perfil mixtilini, separa les parets verticals, fosques i marronoses, de la superfície superior verdejant: aquest motiu, convencional i arcaïtzant⁵², ja es pot trobar, en una versió més moderada, formant una mena de graó de poca alçada, en el *Calvari* de Palau del Vidre, sota del crucifix, però en la taula del *Sant Jeroni penitent* resulta realçat en un context diferent. En tot cas, la fórmula del *plateau type*, explorada ja en el *Calvari* de Palau del Vidre, es plasma en una versió més radical i espectacular en el *Sant Jeroni penitent*, amb una configuració del dispositiu «en terrassa» que força encara més la contemplació abismada d'una extensa panoràmica paisatgística. Resulta interessant comparar la manera com un altre intèrpret coetani del flamenquisme en el món hispànic, Diego de la Cruz, en la coneguda *Estigmatització de sant Francesc* de San Esteban de Burgos⁵³, utilitza uns ingredients paisatgístics molt similars en un format vertical semblant, però l'articulació «en terrassa» del primer pla a penes hi és insinuada, i les dues grans figures del sant i el seu acompanyant es contraposen d'una manera menys versemblant a l'àmplia panoràmica paisatgística que es desenrotlla al seu darrere. L'agosarada articulació del motiu per part del Mestre de la Llotja de Perpinyà, en canvi, aconsegueix justificar el contrast d'escala, encara que sigui d'una manera relativament maldestra. La dràstica dissociació dels dos plans, característica prominent de la tramoia, li permet eliminar, més que no pas resoldre, el difícil problema de la connexió entre el primer terme i la panoràmica paisatgística.

Malgrat la limitació i el caràcter primitiu dels seus recursos descriptius, que efectivament com-

prometen la versemblança topogràfica d'aquesta balconada natural on s'ha refugiat el sant penitent, hi ha algunes intuïcions espacials que donen una certa consistència al conjunt: la línia d'horitzó definida pel paisatge, per exemple, se situa «correctament» en un nivell aproximadament intermedi entre la taula de l'altar, que implica un punt de vista alt, i la biga horitzontal del crucifix, que implica un punt de vista baix. Però aquesta norma no s'observa en altres casos. La sarja amb la *Presentació al Temple* de la Seu d'Urgell, per exemple, que podria ser una obra lleugerament posterior, ens proporciona a l'esquerra de la composició una obertura paisatgística del mateix estil, amb la vista d'una vasta planúria que, compassada i animada pels eixos verticals dels arbres, de les torres i dels turons escarpats, es desenrotlla serenament i en un moviment únic cap a l'horitzó. Però la connexió espacial amb l'ambient arquitectònic del primer pla resulta decididament ambigua. Els tres graons que ascendeixen cap al fons no sembla pas que duguin directament al nivell del sòl que s'estén més enllà i que fa l'efecte d'estar situat en un nivell més baix en l'espai il·lusori. D'altra banda, l'ampit que flanqueja per l'esquerra aquests graons produeix una estranya i contradictòria sensació. Malgrat que està situat clarament sota el nivell de l'horitzó, el límit superior d'aquest ampit està representat per una diagonal que descendeix en el mateix sentit que ascendeixen els graons.

Per descomptat, el parentiu tan ostensible de les panoràmiques paisatgístiques del *Sant Jeroni* i de la *Presentació al Temple* sempre ha estat adduït a l'hora de definir el catàleg del Mestre de la Seu d'Urgell. Els turons molt escarpats, que no apareixien encara a les pintures més primitives de Canapost i de Palau del Vidre, competeixen en la sarja urgellenca amb els perfils igualment aguts de les altes torres coronades amb cuculla d'una ciutat que continua tenint un sabor més nòrdic que no pas mediterrani. La fletxa d'una d'aquestes cuculles culmina amb una estàtua molt esvelta, que produeix una estranya sensació d'inestabilitat. Ningú no sembla haver advertit que aquest motiu tan singular apareix ja en una de les torres de la ciutat representada al registre inferior de la taula de la Llotja de Perpinyà⁵⁴. També les petites figures dels mercaders que es mouen al voltant i dins de l'edifici de la llotja, a la mateixa pintura, tenen les cames llargues i una silueta prima i esvelta, d'acord amb un cànon diferent del que el nostre pintor aplica normalment a les figures de mida gran.

L'evolució del Mestre de la Llotja de Perpinyà, però també la constància i la unitat de la seva personalitat artística, es constaten en molts dominis, incloent-hi per descomptat la formalització de l'espai, el luminisme, la representació material i volumètrica de figures i objectes. En l'escena de la

52. Sobre aquest motiu medieval de l'escarpament, derivat de les representacions més naturalistes de formacions rocoses en l'art hel·lenístic, vegeu per exemple les observacions d'Ernst Gombrich, *El legado de Apeles*, Madrid, 1982, p. 34-41 [*The Heritage of Apelles*, Oxford, 1976].

53. Vegeu, sobre aquest pintor, l'article recent de Didier MARTENS, «Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas», *Goya*, 283-284 (2001), p. 208-222.

54. M.-C. VALAISON, op. cit., descriu el motiu en la taula de Perpinyà, però no el relaciona amb la sarja de la Seu d'Urgell (el «Mestre de la Seu d'Urgell» no és mencionat, de fet, en el seu article).

Lactatio de sant Bernat, del retaule de Canapost (figura 15), el pintor representa ja un ambient arquitectònic interior relativament complex, amb vista frontal en aquest cas descentrada, que es prolonga en profunditat a través de diferents espais successius: l'estança on es produeix el miracle s'obre a través d'una porta a una galeria on es veuen dos monjos, i a través d'una arcada gòtica aquest segon espai s'obre a un àmbit exterior on els arbres es retallen contra el cel. A pesar de totes les inconsistències, el pintor aconsegueix representar un ambient espaiós, que també s'estén més enllà dels límits de la superfície figurativa. La finestra amb el vidre emplomat —tan semblant, com remarcava Sutrà, a les finestres de la *Presentació al Temple* de la Seu d'Urgell— està tallada pel marc superior, i no podem veure el sostre, que queda situat fora del camp figuratiu, igual que una part de l'estança, que s'estén cap a la dreta més enllà del marc. El motiu de la columna adossada, que emmarca l'escena a l'esquerra, queda tallat també a la part superior, i no té equivalent a l'altre costat: en lloc de funcionar, doncs, com un vertader motiu de «diafragma», comporta un nou element d'asimetria i es contraposa a les expansions espacials que es produeixen a la zona dreta del quadre, on se situa també la zona de fuga dels plans ortogonals.

L'*Anunciació* de Puigcerdà (figura 2), obra sens dubte més tardana, se situa també, com és habitual, dins d'un ambient arquitectònic interior, que té l'aspecte d'una «estança corredor, estreta i profunda», per emprar la descripció de Joaquim Garriga, i està construït d'acord amb una vista frontal i centrada. L'espai interior s'obre a l'exterior a través d'un portal situat en el mur frontal del fons, amb festejadors i un motiu gòtic calat, i també a través d'una finestra, situada al mur de l'esquerra, en recessió perspectiva. La finestra ens permet veure dos petits retalls de paisatge, i el portal comunica amb un jardí amb un brollador, més enllà del qual veiem una ciutat llunyana emergint enmig d'una massa forestal. En l'estança es delimiten dos ambients diferents, separats per un arc impostat sobre dues columnetes adossades, i també en el paviment es distingeix una àrea més ombrívola, al voltant de la Verge i l'Àngel, i una àrea que rep una llum més forta cap al fons. En aquesta pintura, com ha demostrat Garriga, el pintor aplica uns procediments gràfics més moderns al dibuix del paviment, el qual presenta —com ja s'ha dit— un únic punt de fuga per a totes les ortogonals i també una progressiva disminució dels intervals de profunditat obtinguda a partir de la successió de dues diagonals o de dos parells de diagonals encreuades. Però, com subratlla el mateix autor, aquest nou rigor en la construcció perspectiva queda limitat exclusivament al dibuix del paviment, mentre perviuen les fórmules arcaïques i les inconsistències espacials en la definició

dels altres plans. En la *Presentació al Temple* de la Seu d'Urgell la construcció espacial de l'ambient arquitectònic interior torna a mostrar aquesta mena d'inconsistències, de vegades molt poc dissimulades. A més del que he mencionat més amunt, se'n podrien assenyalar moltes altres: el conjunt de l'altar i el tabernacle, per afegir-hi un exemple ben vistós, presenta una geometria escorçada, traçada bàsicament a ull, que evita els plans frontals i trenca sense més ni més el paral·lelisme que en principi hauria de guardar el moble amb les línies transversals del paviment i amb el pla frontal del fons, mentre que manté l'alineament amb els plans ortogonals, com a mínim amb el traçat del paviment.

Les recerques naturalistes del nostre pintor resten sempre dins dels límits estrictes d'una metodologia pictòrica abreujada que l'allunya, sens dubte, dels grans mestres flamencs. La subtil atenció als estímuls òptics, l'extraordinària diversificació de les textures, de les qualitats de les superfícies en funció de la seva exposició a la llum, que la pintura flamenca havia desenrotllat a partir de les lliçons eyckianes, tenen una traducció més aviat pobra en la tècnica pictòrica del nostre mestre, que treballa dins d'uns paràmetres efectius però senzills. No hi trobem a faltar, tanmateix, una certa atenció als fenòmens lumínics, amb una diferenciació normalment adequada de la llum absorbida i la llum reflectida, amb els oportuns «tocs de llum» sobre les superfícies metàl·liques. De fet, la presència dels pans d'or —i dels gofrats— en les composicions del pintor resulta força escassa si es compara amb el gust que predominava llavors dins del corrent «huguetià» de la pintura catalana, i quan l'ús de l'or és més generós, com en el cas de la taula de la Llotja de Perpinyà, ho hem d'atribuir segurament als desitjos dels clients.

Les preferències cromàtiques, com he apuntat més amunt, també ens permeten insistir amb força en la unitat de l'obra del Mestre de la Llotja de Perpinyà. Una suau opulència cromàtica, farcida de juxtaposicions decoratives, abraça l'obra del pintor, des del retaule de Canapost fins als conjunts de Puigcerdà i de la Seu d'Urgell. L'ha desvirtuat, en alguns casos, l'alteració dels blaus profunds, com el de la capa de la Verge que presideix el retaule de Canapost, el de la Verge de l'*Anunciació* o el del fons de la *Trinitat* de la Llotja de Perpinyà. Com ja he subratllat abans, la juxtaposició d'un matís verdós amb un matís vermell, rosat o vermell porpra, resulta recurrent i, molt sovint, es combina en forma de tornassol. En la indumentària que vesteix el bust de sant Pau, a la *Trinitat* de Perpinyà, es desplega una seqüència de daurat, rosa purpuri, verd i vermell, que és característica de la sensibilitat del pintor. Amb freqüència, com a l'*Anunciació* de Puigcerdà o a la *Presentació al Temple* de la Seu d'Urgell, recorre a

una gamma més o menys àmplia de matisos agrissats per imposar a l'escena una harmonia tendra, sense abandonar la seva predisposició en favor de la riquesa cromàtica. En l'*Anunciació*, per exemple, el ventall desaturat de grocs verdosos, verds grogosos i verds blavosos realcen la brillantor de la túnica vermella i rosada de la Verge, emmarcada pel color blau profund de la capa, que s'ha tornat malauradament negre.

Poca cosa puc afegir al que fins avui s'ha escrit a propòsit de la filiació flamenca de l'estil —o dels «estils»— del Mestre de Canapost i del Mestre de la Seu d'Urgell, si no és per impugnar l'entusiasme d'una part de la crítica, que ha intentat situar-lo en l'òrbita d'alguna personalitat concreta de la pintura dels Països Baixos. Si avui ens sembla molt poc raonable la proposta de classificar el Mestre de la Seu d'Urgell dins l'òrbita d'Hugo van der Goes, tampoc no trobo del tot convincents els suggeriments més recents que apunten a altres representants més o menys il·lustres de la pintura flamenca. No voldria subestimar el substrat i l'orientació flamenca i nòrdica que s'adverteix, de ben segur, en totes les obres que aquí atribueixo al Mestre de la Llotja de Perpinyà. En les últimes dècades del segle xv les mostres amb què devia treballar el pintor degueren incloure no només dibuixos, sinó també gravats flamencs i alemanys. La cridanera figura d'esquena, pintoresca i grotesca, del portaesponja, en el *Calvari* de Palau del Vidre, per exemple, sembla derivar d'un tipus que es troba tant en els gravats de Schongauer com en els d'alguns dels seus imitadors alemanys i neerlandesos, com Israhel van Meckenem o el mestre AG. No és difícil advertir la filiació genèricament flamenca de les obres del pintor, deixant de moment de banda la qüestió del presumpte filtre francès. La delicada Verge de l'*Anunciació* —que llegeix un llibre, col·locat damunt de la seva falda, en el moment que la visita l'Àngel, a qui rep amb un gest característic de sorpresa, alçant el braç i la mà dreta, i d'humilitat, acotant el cap— es pot posar en relació amb algun model de l'àmbit del Mestre de Flémalle o de Rogier van der Weyden, semblant a l'*Anunciació* pintada a l'exterior de les ales del *Retaule Bladelin* (obra d'un continuador o deixeble) i reproduïda també, en una altra variant, en un gravat del Mestre FVB⁵⁵. Ara bé, a diferència d'una bona part dels mestres castellans i aragonesos de la mateixa època (com el castellà Diego de la Cruz), el Mestre de la Llotja de Perpinyà sol recrear els models de la pintura septentrional amb una llibertat i una desimboltura que fa més difícil la identificació de prèctecs concrets i literals, i consegüentment haurem de ser cautelosos i pacients en aquest terreny.

Es plantegen problemes similars en el moment en què volem definir amb una mica més d'exactitud les relacions del Mestre de la Llotja de Perpinyà amb els diferents corrents i personalitats de

l'àmbit francès de mitjans a finals del segle xv. Evidentment, podem dubtar que el nostre pintor hagués conegut directament el cèlebre *Díptic de Melun*, com suposava l'entusiasta Chandler R. Post, però encara més insostenible resulta la idea, defensada per altres autors com hem vist, segons la qual s'hauria pogut formar «al costat del pintor de la cort francesa»⁵⁶. De fet, el tipus de la Verge amb el Nen del *Díptic de Melun* el podria haver conegut el nostre pintor a través d'algun intermediari, i no necessàriament en contacte amb l'obra original del gran mestre francès. Al Museu Fenaille de Rodez es conserva un petit i interessantíssim vitrall de procedència desconeguda, que representa una *Verge de la Llet*, pintada amb una combinació de grisalla i groc daurat (figura 22). S'hi reconeix efectivament «una transposició sumària però indubtable» de l'ala corresponent del *Díptic de Melun*, i per a nosaltres constitueix un testimoni eloqüent de la difusió, la circulació i la recreació d'uns models que podrien haver estat accessibles en diversos punts de la geografia francesa⁵⁷. No cal dir que algunes de les variants del *rondel* respecte al prototipus fouquetià ens apropen encara més a la imatge central del retaule de Canapost. Així, si en la taula de Fouquet la Verge està representada de dos terços i el Nen clarament assegut a la seva falda, en el vitrall anònim i en el retaule de Canapost la figura de la Verge està representada sencera i el Nen està més aviat estirat, entre la falda i el braç esquerre de la Mare (figura 21).

Com es recordarà, a propòsit dels àngels músics que flanquegen la Verge en aquesta composició central del retaule de Canapost, Post evocava a la vegada els tipus angèlics de Jean Bourdichon i del Mestre de Moulins⁵⁸. La relació em sembla poc evident i poc rellevant, a banda que, naturalment, els àngels del Mestre de Moulins s'assemblen poc als de Bourdichon. De tota manera, en la producció tardana del Mestre de la Llotja de Perpinyà es pot endevinar encara el ressò de la pintura francesa postfouquetiana. El tipus de la *Verge pregant* representada en una de les sarges de la Seu d'Urgell (figura 8), per exemple, sembla més pròxim a un cànon francès d'aquest àmbit que no pas als models flamencs, italians o catalans coetanis. El seu aspecte serà, delicat i idealitzat, i especialment l'arranjament del tocat o vel interior, deixant una part del coll a la vista, recorden el tipus de la Verge «amb aire de jove religiosa» tan reiterat en els manuscrits il·luminats per Jean Bourdichon i el seu taller⁵⁹. Per identificar altres filiacions rellevants, l'enquesta potser s'hauria d'ampliar, dins de l'àmbit del mestratge de Jean Fouquet, a uns altres tallers radicats a Tours o a Bourges, com el de Jean Poyet, el de Jean Colombe o els d'altres il·lustres anònims, aproximadament coetanis del nostre Mestre de la Llotja de Perpinyà. La projecció d'a-

55. Vegeu G. SMITH, «The Exterior of the Blandelin Altarpiece and the Master FVB», *Oud Holland*, 85 (1970), p. 115-116.

56. Cfr. GUDIOL i ALCOLEA i BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, p. 199.

57. Vegeu Françoise PERROT, «A propos d'un rondel de la Vierge à l'enfant au musée Fenaille de Rodez», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1999, p. 164-172; i també François AVRIL, «Jean Fouquet, Diptyque de Melun», a: François AVRIL (ed.), *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du xve siècle* (catàleg de l'exposició), Bibliothèque Nationale de France, París, 2003, núms. 7-8, p. 121-130.

58. POST, *A History of Spanish Painting*. Volum VII. Part I. 1938, p. 607.

59. Vegeu Émile MÂLE, «Trois oeuvres nouvelles de Jean Bourdichon, peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}», *Gazette des Beaux-Arts*, 27 (1902), p. 185-203. Al Museu Episcopal de Vic es conserva un pergamí amb una d'aquestes verges orants atribuïble a Jean Bourdichon, vegeu Rafael CORNUDELLA, «La pintura de la primera meitat del segle xvi al Museu Episcopal de Vic», *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), p. 145-185 (147-149), amb més bibliografia.



Figures 21 i 22.

Verge de la Llet, compartiment central del Retaule de Canapost. Girona, Museu d'Art. Anònim, *Verge de la Llet*. Vitrawl. Rodez, Musée Fenaille.

60. Sobre aquest grup, que tal vegada podria aportar altres suggestions per a la caracterització del component francès en el Mestre de la Llotja de Perpinyà, vegeu Lynn F. JACOBS, «The Master of Getty Ms. 10 and Fifteenth-Century Manuscript Illumination in Lyons», *The J. Paul Getty Museum Journal*, 21 (1993), p. 55-83.

quests models ens podria conduir encara a altres centres, com és el cas de Lió, on s'emmarca per exemple l'activitat de l'anomenat Mestre de Guillaume Lambert i d'altres il·luminadors afins⁶⁰. Tanmateix, sense excloure la possibilitat de futures descobertes més brillants i eloqüents en aquest terreny, em sembla que difícilment s'alterarà en l'essencial la idea que ara ens podem fer del pes relatiu de l'element «fouquetià» dins l'estil del nostre pintor. Es tracta, en definitiva, d'un ingredient entre d'altres que entraren en una síntesi certament idiosincràtica i de vegades atractiva, però d'un sabor província que resulta decididament irreconciliable amb els estàndards de qualitat propis de l'àmbit genuïnament fouquetià. Per significatives que siguin, les analogies del Mestre de la Llotja de Perpinyà amb Fouquet i la seva òrbita resten sobretot accessòries, episòdiques i superficials. No es pot parlar en absolut d'una afinitat profunda i estructural.

A pesar dels punts de contacte, els recursos gràfics i pictòrics reductius o la mera simplificació volumètrica del pintor de Perpinyà no es podrien equiparar amb la visió «sintètica» i la construcció monumental de la forma, o l'exaltada consistència

plàstica del *rilievo* que caracteritzen les poques pintures sobre taula sobreviscudes de Fouquet, com el *Díptic de Melun* o la *Pietat de Nouans*. Les arquitectures híbrides del Mestre de la Llotja de Perpinyà no tenen relació amb el repertori *all'antica* que Fouquet va incorporar precoçment a la pintura francesa. I, sobretot, el nostre pintor resta perfectament aliè a les originals recerques del gran pintor francès en el terreny del realisme espacial —i en particular de la «perspectiva curvilínia» o «sintètica», com la definia John White— o a la seva moderníssima visió del paisatge, tal com es desenrotllaren en el medi de la pàgina il·luminada. La poètica de Fouquet va quallar amb un esguard a Flandes i un altre a Itàlia. El nostre pintor, malgrat els seus contactes de primera o de segona mà amb la pintura fouquetiana, continuà essent un pintor d'orientació bàsicament flamenca i no pas italiana. Els indicis, doncs, em semblen suficients per sostenir la idea d'un itinerari francès del Mestre de la Llotja de Perpinyà, però estem encara molt lluny de poder precisar les etapes d'aquest itinerari. Referint-se al Mestre de Canapost, ja ho hem vist, Post suggeria també analogies, que em semblen poc atendibles, amb el Mestre de Mou-

lins, un extraordinari pintor que, com és prou sabut, revela una formació flamenca propera a Hugo van der Goes i infinitament més consistent que la del nostre pintor. Millor fortuna ha tingut l'esguard prospectiu, anticipat igualment per Post, cap al món provençal, on es va produir des de mitjan segle xv una nova i formidable florida pictòrica, liderada majorment per pintors d'origen septentrional —provinents dels Països Baixos i del nord de França—, de la qual malauradament s'han conservat a penes alguns exemplars. Com hem vist, a la referència a Enguerrand Quarton (Post) s'afegiren després altres referències al Mestre de l'Anunciació d'Ais (Gudiol Ricart) i a Nicolas Froment (Molina), que han estat plantejades de moment amb apreciacions sumàries, vagues i massa genèriques. Potser el *rapprochement* amb Nicolas Froment és una mica més pertinent, però he de reconèixer que no sé veure connexions específiques amb la seva obra, ni amb el *Tríptic de la Resurrecció de Llätzer* dels Uffizi, exemple del seu primitiu estil nòrdic, ni amb el *capolavoro* de la maduresa, el *Tríptic de l'esbarzer que crema* d'Ais de Provença, exemple conspicu del seu estil provençal⁶¹. El medi provençal, certament, ens proporciona el paradigma singular d'una extraordinària cruïlla cultural de l'època, limítrofe amb l'àmbit savoia i amb la Ligúria, pròxim també a altres territoris italians; un marc d'intercanvis culturals dins del qual diversos pintors d'origen septentrional —com el gran Quarton, com Froment o, més tard, Josse Lieferinxe— van reaccionar amb originalitat i van desenvolupar una poètica que aliava el realisme d'arrel flamenca i nòrdica amb una monumentalitat i un rigor formal característics. No pretenc descartar, doncs, la possibilitat d'una etapa o d'algun vincle provençal en el Mestre de la Llotja de Perpinyà, l'estil del qual s'ha de definir també, sens dubte, a partir de la intersecció cultural i de les rutes i els itineraris que uneixen el món septentrional amb la conca nord-occidental del Mediterrani. Però els lligams concrets amb el que queda de la pintura provençal resten per demostrar.

L'examen de la fortuna crítica del Mestre de la Llotja de Perpinyà —estudiat fins ara sota els noms de Mestre de Canapost i de Mestre de la Seu d'Urgell— ens ha obligat a assistir a una desfílada llúida i segurament excessiva de celebritats, que s'iniciava amb Hugo van der Goes i continuava amb altres mestres de la pintura flamenca, francesa i provençal, incloent Bouts i Memling, Fouquet i Bourdichon, Quarton i Froment. Una desfílada que en alguns casos ha contribuït a desdibuixar més que no pas a definir la personalitat artística del nostre pintor i, en conjunt, traspua un entusiasme una mica naïf que, finalment, s'hauria de posar a ratlla. La presència certa de motius i estils de derivació flamenca o francesa no pres-

suposa un aprenentatge amb, o en el veïnatge, d'algun dels grans flamencs, o de Fouquet. Com subratllava amb raó Charles Sterling:

On néglige trop le rôle des copies ou des dérivations qui voyageaient, des dessins qui circulaient dans les ateliers en transmettant les formules de compositions⁶².

Així, doncs, més que buscar en el taller o en les immediacions d'alguna d'aquestes celebritats el suposat lloc d'aprenentatge, potser caldrà imaginar un cert itinerari «perifèric» i alhora singular, fins i tot ric i complex, a partir del qual el Mestre de la Llotja de Perpinyà va desenvolupar un llenguatge de to província que els seus clients catalans —de la Catalunya del Nord— distingirien segurament per la seva manera «flamenca» i potser també, com sabem almenys nosaltres, pel seu regust francès.

Mestres anònims i pintors documentats: la batalla per les identitats

Com hem vist, Joaquim Folch i Torres, en adquirir les sarges per al museu de Barcelona, va encarregar a mossèn Pere Pujol, de la Seu d'Urgell, una recerca arxivística que no va aportar de moment cap pista sobre l'autor o la cronologia d'aquest conjunt⁶³. Ara bé, com també he recordat més amunt, Marcel Durliat (1969) ens proporciona una referència imprecisa a un enigmàtic document inèdit, descobert pel canonge Pere Pujol, que potser permetria situar a Perpinyà el pintor de les sarges de la Seu d'Urgell⁶⁴. Igualment imprecisa és una afirmació que l'últim Ainaud podria haver derivat o deduït de la mateixa font: «La cronologia de les sarges —escriu l'historiador— es pot documentar indirectament pel fet que sabem que foren encarregades a Perpinyà abans del 1493, moment en què, acabada la guerra del Rosselló, fou possible dur-les a la Seu⁶⁵.» Més recentment, cal reconèixer a Francesc Quílez el mèrit d'haver portat a col·lació noves pistes documentals, publicades des de fa temps però no discutides encara en relació amb el Mestre de la Seu d'Urgell⁶⁶. Són aquestes pistes les que aquí he de considerar.

En primer lloc, cal que em refereixi a la intensa activitat d'Armenter Brocà, «mestre d'orgues» oriünd de la vila de Bagà, en els darrers anys del segle xv. Entre les múltiples tasques que va assumir en el transcurs de la darrera dècada del segle hi ha la fabricació de l'orgue de la catedral de Girona. El contracte corresponent, que no porta data, està inclòs en una sèrie notarial correspo-

61. Ha estat J. Molina qui ha insistit especialment en un suposat vincle estilístic del Mestre de Canapost-Mestre de la Seu d'Urgell amb Nicolas Froment. Sobre l'origen nòrdic de Nicolas Froment vegeu Marion SPEARS GRAYSON, «The Northern Origin of Nicolas Froment's Resurrection of Lazarus Altarpiece in the Uffizi Gallery», *The Art Bulletin*, LVIII, 3 (1976), p. 350-357; i el bell article de Charles STERLING, «Nicolas Froment, peintre du nord de la France», a: *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Strasbourg, 1981, p. 325-333. Vegeu també Michel LACLOTTE i DOMINIQUE THIÉBAUT, *L'école d'Avignon*, París, 1983, p. 241-248.

62. Charles STERLING, «Pour Jean Changelot et Juan de Nalda», *L'Oeil*, 217-218 (1973), p. 4-19 (14). També fa al cas citar aquesta observació precedent: «On a trop tendance pour expliquer l'influence flamande exercée sur d'innombrables peintres français, espagnols ou allemands du xv^e siècle en alignant une liste plus ou moins complète de tous les grands noms néerlandais, ou en admettant —solution aussi facile qu'incontrôlable— un voyage d'études aux Pas-Bas».

63. FOLCH i TORRES, «Pintures de les portes d'un orgue de la Seu d'Urgell», nota 4, p. 787-788.

64. DURLIAT, «La peinture Perpignanaise du Moyen Age à la lumière...», p. 81.

65. AINAUD de LASARTE, *La Pintura Catalana. De l'Esplendor del Gòtic al Barroc*, p. 119.

66. QUÍLEZ, «Atribuït al Mestre de la Seu d'Urgell. Sant Jeroni penitent», a: RUIZ i QUESADA (ed.), *La pintura gòtica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo...*, p. 351.

67. El contracte és transcrit i comentat a Antoni M. ARAGÓ i FRANCESC BONASTRE i BERTRAN, «Capítols per a la construcció d'un orgue a la seu gironina», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXV, 1 (1979-1980), p. 447-459.

68. Sabem que la fabricació de l'orgue de la catedral de Girona havia estat encarregat inicialment, l'any 1489, al mestre d'orgues Pau Rosell, que va ser admès com a beneficiat de la catedral amb el compromís de treballar exclusivament en l'orgue. L'any 1493 el capítol encara confiava en aquest mestre, malgrat que havia de pressionar-lo perquè avancés en la seva feina. Sembla estrany, doncs, que l'any 1491 ja s'hagués contractat el mateix orgue amb el mestre Armenter Brocà. Vegeu Francisco CIVIL, «El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI», *Anuario Musical*, IX (1954), p. 217-250.

69. El contracte és publicat i transcrit a: Pere FREIXAS i CAMPS, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Girona, 1983, p. 287 i doc. XCIV, p. 300-302.

70. Vegeu CIVIL, «El órgano y los organistas...» p. 221-222; i Antoni M. ARAGÓ i FRANCESC BONASTRE i BERTRAN, p. 457-458.

71. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona [en endavant AHPB], Dalmau GINEBRET, Manual, 1499, maig, 10-1499, desembre, 19.

72. Arxiu Històric de Girona, Girona-1, núm. 553, Nicolau ROCA (fill), *Liber seu manuale negotiorum et instrumentorum honorabili capituli ecclesie Gerundensis*. Vegeu Enrique MIRAMBELL, «Decoración del órgano de la Catedral de Gerona en el siglo XV», *Revista de Gerona*, XII, 34 (1966), p. 42-43. Mirambell adverteix que el nom de Rafael Zamarro no estava citat en cap obra publicada, i després de la publicació de la seva notícia ha continuat passant desapercebut durant massa temps per als historiadors de l'art. Tampoc no apareix, per exemple, a FREIXAS, *L'art gòtic a Girona...*, 1983.

nent a l'any 1491⁶⁷, però em sembla que hi ha motius per pensar que és posterior en alguns anys. El mestre s'hi compromet a començar l'orgue de Girona tan bon punt hagi acabat el que estava fent per a la Seu d'Urgell, que segons preveia estaria enllestit pel Nadal de 1495 (i.e. 1494):

E més, és concordat, que lo dit maestre Armenter promet que acabat que haia l'orga de la seu d'Urgell, lo qual estima serà fet e acabat per lo Nadal de noranta sinch e primer vinent, jura lo dit maestre Armenter no posarà ne metrà ma en l'altra obra après que haurà fet lo de la seu d'Urgell, sino que vindrà e comensarà e proceguirà dit orga de la seu de Gerona, e no.n levarà ma fins sia acabat e complit com sa pertany.

La referència al «Nadal del noranta sinch» (segons l'estil del Nadal) com a «primer vinent» fa pensar, efectivament, en una datació del contracte en l'any 1494, més que no pas en l'any 1491⁶⁸. El 27 de setembre de 1495 el mestre Armenter Brocà va signar un altre contracte, amb els jurats de La Bisbal, en virtut del qual es comprometia a fabricar l'orgue de l'església parroquial d'aquesta vila. S'hi torna a mencionar els treballs ja començats i que cal acabar abans:

Item més és concordat entre les parts que acabat que haie mestre Armenter lo que ara fa, ço és l'orgua de la Seu de Gerona, e après té acabar lo que ha comensat e mig fet de la Seu de Urgel, e cabats los de Castelló de Impurias, darà comens e principi al orgua de la Bisbal de que fa stima lo dit mestre Armenter que a Pascha primer que serà acabat per a Nostra Dona de Agost après vinent⁶⁹.

El mateix protocol ens fa saber que a Girona el mestre havia fet o renovat també l'orgue del convent de Sant Domènec. L'orgue de la seu gironina començà a sonar el 21 de maig del 1496 i, després d'una visura que es resolgué amb un judici laudatori, va ser lliurat formalment el 4 de març de 1497⁷⁰. Que Armenter Brocà era un mestre ben considerat ens ho confirmen altres tasques posteriors igualment notables, com ara la construcció de l'orgue del monestir de Sant Cugat del Vallès, contractat el 29 d'octubre de 1499⁷¹.

Podem recapitular ara aquestes dades amb l'objectiu de cenyir la cronologia de l'orgue de la Seu d'Urgell. La previsió que estaria enllestit pel Nadal de l'any 1494 no es va complir, puix que a finals de setembre de l'any 1495 Armenter treballava en el de Girona i pensava acabar després el de la Seu («e après té acabar lo que ha comensat e mig fet de la Seu d'Urgel»). És possible, per tant, que no tornés a treballar en l'orgue de la Seu

d'Urgell fins l'any 1496. D'aquest han de provenir evidentment les sarges del Mestre de la Llotja de Perpinyà (àlies de la Seu d'Urgell), que degué rebre l'encàrrec com a molt aviat l'any 1495, i més probablement en el curs dels dos o tres anys successius. En qualsevol cas, es tracta d'un conjunt posterior a la taula de la Llotja de Perpinyà: els documents confirmen el que ja havíem deduït a partir de l'anàlisi estilística.

La construcció d'un orgue exigia efectivament la confecció d'unes portes protectores que sovint es decoraven amb imatges i «històries» sagrades. En el contracte de 1494, entre el capítol gironí i Armenter Brocà, hi ha una clàusula que es refereix a les futures portes: el capítol es compromet «a comprar la tela per a les portas de dit orga e aquelles fer pintar e n'aquell pintor qui ben vist lurs serà e ab aquelles fantasias de ymagens que voldran, e fer fer de fusta, ço és, los listons e altràs cosas necessaries a despesas de dit honorable capítol», però a continuació es preveia també l'assessorament i la intervenció del mestre Armenter, «sens que no haia haver cosa nenguna de jornals ni de ses mans». És fàcil pensar que el mestre d'orgues, comptant amb la seva experiència anterior, assessorés també el capítol a l'hora de cercar un pintor adient, fins i tot suggerint-ne algun nom. Sigui com sigui, l'escollit no va ser cap dels pintors actius per aquestes dates a Girona, sinó un pintor i canonge de la col·legiata de Sant Joan de Perpinyà. El contracte per a la pintura de les portes d'orgue de la catedral de Girona, autoritzat pel notari gironí Nicolau Roca fill el 10 de juliol de 1495, va ser publicat l'any 1966 per l'arxiver Enric Mirambell⁷², però no s'havia posat en relació amb el problema de les sarges de la Seu d'Urgell fins a la intervenció recent de Francesc M. Quílez. Enric Mirambell va transcriure el nom del canonge pintor com a Rafael Zamarro, interpretant com una Z la inicial del cognom, que apareix les dues primeres vegades amb aquesta grafia, però en les anotacions següents, tant en el mateix document com en una època del 22 de desembre de 1497, la primera lletra del cognom, ara en minúscula, és sens dubte una t, de manera que el cognom es llegeix Tamarro. No sóc competent per resoldre aquesta qüestió, però cal subratllar que el so de la z castellana, que no existeix en català, s'hauria adaptat normalment amb una ç o una s en la nostra llengua, com es pot comprovar en el cas de tants cognoms d'origen castellà o basc en els documents de l'època. De tota manera, el problema sembla tenir una fàcil solució, fins i tot sense recórrer a una recerca arxivística suplementària. Efectivament, en el fogatge de l'any 1497, entre els canonges de l'església de Sant Joan, es registra un «Mossèn Raphel Tamarro» —amb aquesta forma del cognom, si ens fiem de la transcripció de Josep Iglesias. En el mateix moment, estaven domiciliats a Perpinyà un

«Pere Tamarro» i una «vídua Tamarrona» que, sens dubte, era vídua d'un altre Tamarro (és habitual referir-se a les vídues amb el cognom feminitzat de l'espòs)⁷³. És probable que existissin vincles de parentiu entre ells, encara més si tenim en compte la raresa del cognom.

La redacció de les clàusules d'aquest contracte per a la pintura de les portes de l'orgue major de la seu gironina ofereix un interès singular per les seves indicacions tècniques, artístiques i iconogràfiques. En una primera redacció, després cancel·lada, s'especifica que, tenint presents els «grans treballs de vents e omits ayres» que hauran de suportar les portes, «lo temple de las pinturas haia e sia de oli de linós». En la redacció definitiva, es fa constar només que «serà obrat sobre tela a guisa de Flandres». El pintor apareix, doncs, com un especialista en una tècnica que es considerava «flamenca». A l'interior de les portes, es va comprometre a pintar la *Nativitat* i, d'acord amb la redacció inicial del document, la *Presentació al Temple*, però aquesta segona escena es canvià després per la de l'*Assumpció de la Verge*. Aquestes dues escenes es pintarien en policromia, mentre que a l'exterior de les portes calia pintar en grisalla —«de colors blanch e negre»— l'escena de l'*Anunciació*.

El text del contracte ens proporciona una descripció iconogràfica prou detallada, però també una descripció dels colors previstos que va més enllà de les usuals referències a l'atzur, a l'or de les «diademes» o a la riquesa de les indumentàries. En el cas de la *Nativitat*, es detalla que la Verge vestirà «son mantell de blanch ombrat de adzur fi e la gonella de carmini fi», sant Josep «son manto de carmini fi e la roba de vert fi», i els àngels del cel aniran «ricament habillats»; però encara és més interessant l'última indicació:

[...] e la resta de la dita istòria pintarà ab aquella milor perfectió que porà, e dita istòria requer sempre tirant les colors esser molt clares e lucidas.

Em sembla que no abusaré de la interpretació si subratllo que, més enllà de les fórmules corrents i de les expectatives prèvies dels clients, aquestes prescripcions semblen revelar-nos alguna cosa sobre les predileccions del pintor. Potser val la pena de transcriure *in extenso* la descripció de l'escena prevista inicialment de la *Presentació al Temple*, atesa la coincidència temàtica amb les sarges de la Seu d'Urgell:

Item més és concordat que en la segona porta pintarà la ystoria de la Purificació de la Verga Maria quant presenta e aporta lo Jesus en lo temple en que serà primo la Maria ab son mantell de blanch ombrat de adzur fi e la gonella de carmini fi e lo Simeon ab sa dalmatica molt rica

e molt representat, lo Josep ab son manto de carmini fi e sa roba de vert fi, e la vídua Anna ricament abillada ab lo títol de profecia e una serventa ab hun disco de colomins e lo temple molt ricament pintat ab grans simboris, lo més gentil e aparent als miradors que porà.

Les diferències amb la versió de la Seu d'Urgell són evidents, però seria ingenu exigir una repetició literal de la mateixa composició com a condició per admetre la possibilitat que es tracti del mateix pintor. Per altra part, la *Presentació al Temple* de la Seu d'Urgell ocupa les dues portes i presenta un format apaïsat que resulta idoni per a la proliferació de més personatges secundaris, i en canvi faria més difícil la inclusió de «grans simboris» com els que s'esmenten al contracte gironí. Aquest tema, en tot cas, es va substituir com ja sabem en el cas gironí per una *Assumpció*:

Item és concordat que en la segona porta pintarà la Assumpció de la Verga Maria, ço és resussitada devant los apòstols molt admirats e la Verga Maria alt sobra los apòstols, ab àngels que la se'n monten en lo cel. E en lo camp que reste del cel seran angels volants tocant estruments diversos. E serà lo mantel de la Maria de blanch ombrat de violat, e la gonella de carmesí fi, e los apòstols seran abillats a coneguda e segons lo dit mossen Tamarro parrà e ben vist li serà ricament.

En fi, el canonge pintor de Perpinyà es comprometia a escriure al bisbe o al capítol gironins tan bon punt hagués enllestit la feina, a acompanyar el traginer que transportaria les sarges a Girona, a ajudar a col·locar les portes, i a reparar si escaigués els possibles desperfectes ocasionats pel viatge. En el contracte es preveu, una vegada més, la intervenció del «maestre Armenter, maestre de l'orga» en el moment de la recepció i la col·locació de les portes. Gràcies a l'època del 22 de desembre de 1497, autoritzada pel mateix notari del capítol gironí, sabem que el canonge pintor va satisfer l'encàrrec i que, a més de les vuitanta lliures convingudes en el contracte, en va rebre vint més perquè va portar més feina de la prevista inicialment. Ja sabem que l'orgue de la Seu d'Urgell estava encara a mig fer quan Rafael Tamarro va signar el contracte gironí, i consegüentment és probable que les sarges de la Seu d'Urgell s'encarreguessin més tard que les de Girona. Resulta temptador imaginar el mestre Armenter recomanant el nom del canonge pintor perpinyanès per a les portes de la Seu d'Urgell. Evidentment això només es pot plantejar com a hipòtesi, però com ha suggerit Francesc M. Quílez, el canonge pintor de Perpinyà és un bon candidat per a la identitat del Mestre de la Seu

73. Josep IGLESIAS (ed.), *El Fogatge de 1497. Estudi i transcripció*, II, Barcelona, 1991, p. 12 («La vídua Tamarrona»; «Mossen Raphel Tamarro») i p. 16 («Pere Tamarro»).

74. AINAUD de LASARTE, *La Pintura Catalana. De l'Esplendor del Gòtic al Barroc*, p. 119.

75. GUDIOL i ALCOLEA i BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, p. 183-184.

76. FREIXAS i CAMPS, *L'art gòtic a Girona...*, p. 185 i 208-209, doc. LX.

77. Carme SALA i GIRALT, *L'art a la comarca de la Garrotxa. El Pre-renaixement, el Renaixement, el Barroc i el trànsit d'una tendència a l'altra (segles xv a xviii)*, Olot, 1987, p. 21-33 i 55-56.

78. *Ibidem*, p. 24-25.

79. José Maria MADURELL, *El Arte en la Comarca Alta de Urgel*, 1946. Tenint en compte l'ortografia, potser s'ha d'identificar amb el pare el «maystre Pere Therry pintor, he habitant an la vila de Puysardany» que, en data no precisada, va contractar la pintura de dos retaules per al monestir de Sant Llorenç de Morunys; vegeu Joan SERRA i VILARÓ, *Baronies de Pinós i Mataplana. Investigació en els seus arxius*. Tercer Llibre: *L'Església*, Barcelona, 1950, p. 269-270.

80. Per a l'estil i el catàleg del Mestre d'Olot, vegeu M. DURLIAT, *Arts antics du Roussillon*, p. 114 i 116; GUDIOL i ALCOLEA i BLANCH, *La pintura gòtica catalana*, p. 183-184.

81. DURLIAT, *Arts antics du Roussillon*, p. 128 i 129. De poc serveix per aclarir el panorama l'esforç de Robert Mesuret, que resultà en un «calaix de sastre» estrany i decebedor, amb moltes obres que no es poden considerar en absolut llenguadocianes; vegeu Robert MESURET, «Les primitifs du Languedoc. Essai de catalogue», *Gazette des Beaux-Arts*, LXV (1965), p. 1-38.

82. Vegeu, sobretot, François AVRIL, «Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy», *Revue de l'Art*, 85 (1989), p. 9-34; i Giovanni ROMANO, «Sur Antoine de Lonhy en Piémont», *Revue de l'Art*, 85 (1989), p. 35-44. Vegeu, també, les recents aportacions de Frédéric ELSIG a: Mauro 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, núms. 79, 80 i 81, p. 481-490.

83. Robert MESURET, «Antoine de Lonhy», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IX (1951), p. 13-17; Joan AINAUD de LASARTE, Joan VILAGRAU i M. Assumpta ESCUDERO i RIBOT, *Els vitralls medievals de l'església de Santa Maria del Mar, a Barcelona*, Barcelona, 1985, p. 18-19 i 49-189.

84. AINAUD de LASARTE, VILAGRAU i ESCUDERO i RIBOT, *Els vitralls medievals de l'església de*

d'Urgell. Des de la meua perspectiva, la hipòtesi cobra encara més força i, sens dubte, s'hauria de relacionar amb tot el corpus que aquí s'atribueix al Mestre de la Llotja de Perpinyà. Menys atractiva sembla la candidatura de Miquel Torell, avançada per Joan Ainaud (1990) en relació amb el Mestre de Canapost⁷⁴. El llenguatge d'aquest últim mestre sembla ben difícil de conciliar amb els ingredients culturals suggerits per l'itinerari del gironí Miquel Torell, que el juliol de 1460 entrà com a aprenent al taller de Joan Rius, un barceloní instal·lat a Saragossa, i després té una activitat documentada a Girona (1471, 1477, 1479, 1481), a Perpinyà (1481, 1486) i novament a Girona (1487). No es coneixen dades que el situïn al Rosselló en dates posteriors.

Es recordarà, d'altra banda, que Miquel Torell també havia estat proposat com a candidat a la identitat del Mestre d'Olot per Josep Gudiol i Santiago Alcolea i Blanch⁷⁵. La presumible participació del Mestre d'Olot en alguna de les obres del Mestre de Girona semblava trobar un correlat significatiu en la documentació, car l'any 1481 consta que Miquel Torell treballava per a Ramon Solà II, però sabem d'un altre pintor que no només es relacionà amb els Solà a Girona, l'any 1458⁷⁶, sinó que va residir i treballar més tard a Olot, i segurament també a Puigcerdà. El Mestre d'Olot, efectivament, es podria identificar millor amb el pintor llenguadocià Pere Terri (Therry) si s'ha de jutjar pels documents olotins publicats per Carme Sala i Giralt (1987)⁷⁷. Pere Terri estava instal·lat a Olot el 1469 («Pere Terri, pintor de la vila d'Olot») i també l'hi trobem els anys 1499, 1503, 1505 i 1506. Però com s'ha apuntat, hi ha motius per pensar que hagués residit i treballat també a Puigcerdà, puix que l'any 1506 acudí a la notaria d'Olot per nomenar procurador el seu fill homònim, Pere Terri II, llavors absent i «habitant en la vila de Puigcerdà», amb la finalitat que aquest pogués «demanar, rebre y exigir de qualsevol persona, totes i cadascuna quantitats de diners, coses mutus, comandes, dipòsits, robes, vestits i altres qualsevols trastets» deguts i pertanyents al seu pare⁷⁸. El fill continuà treballant a la Cerdanya, si és ell el «Pere Terri», pintor de Puigcerdà, que l'any 1508 va contractar la pintura d'un retaule per a l'església de Santa Maria de Costoja⁷⁹. La producció aplegada sota el nom de Mestre d'Olot⁸⁰ prové del Baix Empordà (ermita de Santa Cristina de Corçà), d'Olot (església parroquial de Sant Esteve) i de la Cerdanya (Vilella, les Escaldes), i pel seu llenguatge estrictament quatrecentista sembla més raonable relacionar-la amb el pare que no pas amb el fill homònim.

La situació política del Rosselló i de la Cerdanya, en poder del rei de França entre els anys 1463 i 1493, ha permès i permet certament especular sobre la penetració de models i la migració d'artistes francesos al nord de Catalunya, sobre la «pré-

sence de la France à la fin du xve siècle», per utilitzar les paraules de Marcel Durliat. A partir de 1493, amb el retorn d'aquests territoris a la sobirania del rei d'Aragó, Ferran el Catòlic, segurament seria més fàcil que un pintor com el nostre Mestre de la Llotja de Perpinyà s'aboqués novament al mercat català de Girona o de l'Urgellet: les sarges de la Seu d'Urgell, com a mínim, són posteriors segons tots els indicis a la data de 1493. La llarga ocupació del Rosselló degué intensificar, sens dubte, aquest factor francès, però també cal recordar que el flux migratori cap a terres catalanes d'artesans septentrionals, procedents de França però també dels Països Baixos i d'Alemanya, és un fenomen d'abast molt més ampli, tant en termes cronològics com geogràfics.

He recordat els orígens llenguadocians de Pere Terri, un pintor amb una personalitat definida però de capacitat molt mediocre si efectivament es tracta del Mestre d'Olot, i a Perpinyà podem trobar en els anys seixanta un altre pintor llenguadocià, Guillem Viguer. Era natural de Borg-Saint-Bernard, prop de Tolosa de Llenguadoc, i sabem que havia pres per muller la filla del pintor tolosà Jean Portal II. No s'ha conservat el retaule que Viguer va pintar per a l'església de Santa Maria de Baixas (1460-1465) i, malauradament, Tolosa i el Llenguadoc són pràcticament una *terra incognita* pel que fa a la pintura del segle xv, la qual cosa —com subratllava Marcel Durliat— fa ben difícil la valoració de les relacions pictòriques entre aquesta regió i l'àmbit català⁸¹. En canvi, coneixem molt bé l'obra i la personalitat d'Antoine de Lonhy (Antoni Llonye), un pintor de gran categoria i protagonista d'un itinerari extraordinari, que passa per la Borgonya, per Tolosa de Llenguadoc, per Barcelona i pel Ducat de Savoia, com han revelat els estudis modèlics de François Avril i de Giovanni Romano⁸². Com és prou sabut, de la seva producció catalana ens han pervingut el retaule del convent agustiniana de la Domus Dei de Miralles i els esplèndids vitralls de la rosassa de Santa Maria del Mar de Barcelona, que sens dubte l'acrediten com una de les personalitats artístiques més fortes a la Barcelona d'aquests anys⁸³. Més ben coneguda que la pintura llenguadocià és la pintura quatrecentista de la Provença, amb la qual —com hem vist— s'han volgut relacionar sovint les obres atribuïdes al Mestre de Canapost i al Mestre de la Seu d'Urgell. En la darrera dècada del segle xv va treballar a Barcelona un «mestre de vidrieres» procedent d'Avinyó, Severí Desmasnes, responsable d'un altre vitrall de l'església de Santa Maria del Mar, el del *Juí* o Judici Final, instal·lat l'any 1494, que també es conserva al seu lloc⁸⁴. Els documents dibuixen també un curs itinerant notable: originari de Chalons, el pintor vitraller és documentat a Avinyó (1485-1492), i després a Carcassona, a Barcelona, a Tarragona i a Saragossa.

I el mateix any 1494 trobem documentat, per primera vegada a Barcelona, un «Nicolau Forment, pintor picard» («Nicholaus Forment, pictor picardus, habitator Barchinone») que efectivament és el fill del gran pintor homònim⁸⁵. Tradicionalment, com es recordarà, s'havia cregut que Nicolas Froment era un pintor autòcton de la Provença, nascut a Uzès on hi ha documentats diversos membres de la seva família, fins que Marion Spears Grayson (1976)⁸⁶ va insistir en el caràcter i l'origen nòrdic del *Tríptic de la Resurrecció de Llätzer* dels Uffizi. Tot seguit, Nicole Reynaud (1977)⁸⁷ apuntà la idea d'una formació picarda, i en un notable article, Charles Sterling (1981)⁸⁸ va explorar a fons la possibilitat de situar tant la procedència com la formació inicial de Froment en algun dels territoris francòfons del nord, assenyalant el Flandes való o l'Artois com a més probables, però també l'Hainaut, el Cambresis o la Picardia. El document barceloní que acabo d'esmentar resol definitivament la qüestió, confirma els orígens picards de Nicolas Froment, i s'hauria de prendre com un homenatge a les intuïcions de Charles Sterling i de Nicole Reynaud. L'estada barcelonina de Nicolau Froment II es prolongà com a mínim fins a l'any 1504⁸⁹. El gener de 1500 la sagristia de la catedral de Barcelona li pagà quatre lliures i setze sous per una pàgina il·luminada amb el *Sede Magestatis*, destinada a un exemplar en pergamí del *Missale* barceloní estampat per Diego de Gumiel l'any 1498⁹⁰, que no s'ha conservat. Però Nicolau Froment II a penes degué exercir l'ofici de pintor, i en canvi es dedicà a una activitat mercantil que ha deixat un ampli rastre documental, gairebé desconegut. A partir de l'any 1496 els protocols notariais encara el qualifiquen alternativament com a «pintor» o «il·luminador», però molt més sovint com a «mercader». El 1495 o el 1496 prengué per muller una catalana, Agus-

tina Jovera, natural de Berga. Aquesta, abans de casar-se amb Nicolau Froment, havia enviadat successivament d'un pellisser d'origen francès, Didier Rondoneu, oriünd de Poitiers⁹¹; d'un pellisser alemany, Joan Lanescha, oriünd de «Strobarch», segurament Estrasburg⁹², i del mercader Joan Robinell⁹³, germà d'un altre mercader, Antoni Robinell, que el va sobreviure i va continuar essent soci d'Agustina i de Nicolau Froment en diversos negocis. Sabem que aquest Antoni Robinell —de cognom tan aparentment catalanitzat— era oriünd del Piemont, ducat de Savoia⁹⁴, malgrat que algunes vegades se'l designa com a «alemany», com ocorre també ocasionalment amb el propi Nicolau Froment (i com ocorre sovint, en la documentació catalana, amb altres francòfons de l'Artois, de la Picardia, o del Flandes való, entre altres territoris fronterers). La nòmina dels esposos d'Agustina és prou significativa: tots residiren, treballaren i negociaren a Barcelona, en un medi d'artesans i de mercaders caracteritzat per una presència estrangera més que notable. La mateixa que trobem en el món dels pintors, que a Barcelona, en el tombant de segle i en els primers decennis del segle XVI, era cada vegada més «internacional» i menys català. I la mateixa que trobem en el medi professional de la llibreteria i de la impremta barcelonines, en el qual s'involucraren com a mercaders i com a capitalistes tant els Robinell com Agustina i Nicolau Froment⁹⁵. En un moment que no puc precisar, Nicolau Froment II va decidir tornar amb la seva esposa a Avinyó, on el trobem com a mínim des de l'any 1512, exercint com a mercader i no pas com a pintor. La seva mort es produí el 1522 a la mateixa ciutat i, naturalment, la catalana Agustina el va sobreviure. L'any 1527 encara és documentada a Avinyó⁹⁶.

El flux migratori d'artistes que partia dels territoris del nord de França, dels Països Baixos i

nya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XIV, 53 (1914), p. 282.

91. AHPB, Miquel FRANQUESA, *Llibre de testaments*, 1457, maig, 15-1480, agost, 9: testament de «Diderius Rondoneu, pelliparius, ciivis Barchinone, oriundus vero civitatis de Paties [i. e. Poitiers] Regni Francie», 23 de juny de 1476.

92. AHPB, Miquel FRANQUESA, *Manual*, 1475, setembre, 8-1476, octubre, 25: capítols matrimoniais entre Joan Lanescha i Agustina Jovera, 21 de setembre de 1476; AHPB, not. Jaume VILAR, *Primus liber testamentorum*, 1479, gener, 24-1497, desembre, 21: testament de Joan Lanescha, 3 de juliol de 1490. Vegeu també José M^a. MADURELL MARIMÓN, «Miguel Luch, un escultor cuatrocentista alemán en Barcelona», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 9 (Sonderdruck aus Spanische Forschungen der Görresgesellschaft), Münster, 1954, p. 164-197.

93. No conec les dates precises del casament de Joan Robinell amb Agustina, ni tampoc la de la mort del primer. Però el 17 d'abril de 1497 Agustina ja havia enviadat: en aquesta data s'aixeca un inventari dels efectes que l'impressor Joan Rosenbach es va veure obligat a empenyorar als impressors Joan Luschner, Vendelin Rosenhayer i Pere de la Pedra, habitants de Barcelona, per poder satisfer una quantitat reclamada per Agustina, vídua de Joan Robinell, i lliurar-se així d'anar a la presó. Vegeu MADURELL MARIMÓN i RUBIÓ y BALAGUER, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, p. 187-190, doc. 95.

94. AHPB, Jaume VILAR, *Vicesimum primum manuale*, 1498, desembre, 1-1499, agost, 14: el 18 de març de 1499 «Georgium de Volpis, paratorem pannorum lane, habitatorem Barchinone naturale ville Prusasqui diocesis Turonensis in Pedemonsio ducatus Subaudie» nomena procurador seu a «Anthonio Robinelli, mercatori civi Barchinone naturali ville Pineroli in Pedemonsio ducatus Subaudie», perquè s'ocupi dels seus interessos «in dicta villa Prusasqui», que segurament cal identificar amb Brusasco.

95. MADURELL MARIMÓN i RUBIÓ y BALAGUER, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, p. 114, 241-244 i 261.

96. Vegeu les notícies documentals aplegades a L.-H. LABANDE, *Les Primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence Occidentale*, I, Marsella, 1932, p. 83-86; i a P. PANSIER, *Les peintres d'Avignon aux xive et xvie siècles. Biographies et documents*, Avinyó, 1934, p. 119-120.

Santa Maria del Mar, a *Barcelona*, p. 20-21, 23 i 199-210. Vegeu també Joan AINAUD de LASARTE, «Maitres-verriers français en Catalogne aux xive et xvie siècles», a: Myriam Jean NOUGARET i OLIVIER POISSON (eds.), *Les Vitraux de Narbonne. L'essor du vitrail gothique dans le Sud de l'Europe. Actes du 2e colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen-Age (Narbonne, 1990)*, Narbonne, 1992, p. 123-127.

85. AHPB, Jaume Vilar, *Manual*, 1493, novembre, 28-1494, setembre, 5: Nicolau Froment [Forment], pintor picard, habitant de Barcelona, nomena procurador Nicolau Gargalo, barber ciutadà de Girona, per que pugui recuperar en nom seu les pertinences i quantitats que li

havia sostret un tal Miquel, també picard, que havia conviscut amb Nicolau Froment. En els documents barcelonins el cognom de Froment apareix en diverses variants: *Forment*, *Fragement*, *Frament*, *Fromant*, *Framant* i àdhuc *Fermet*. En un protocol del 20 de desembre de 1502 es torna a especificar l'origen picard de Nicolau Froment («...Nicholao Framant mercatori» pichardo, civi Barchinone); vegeu AHPB, Jaume VILAR, *Manual*, 1502. L'origen picard del pintor «Nicolau Forment» ja es remarca a José M^a. MADURELL MARIMÓN i Jorge RUBIÓ y BALAGUER, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, 1955, p. 114, però els autors del llibre naturalment ignoraven la importància que

aquesta dada podia tenir per als historiadors de l'art, que tampoc l'han rescatada fins ara d'un llibre que, per altra banda, representa una fita modèlica en el domini de la història del llibre i la impremta. Com a curiositat, si altra cosa no, es pot recordar que Salvador Sanpere i Miquel, tot especulant i fantasiejant sobre les relacions entre la pintura catalana i la pintura avinyonesa, invocà ja el cas de Nicolau Froment fill, casat amb la catalana Agustina, a partir de la notícia proporcionada per G. Bayle; vegeu Salvador SANPERE y MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo xv*, II, Barcelona, 1906, p. 68.

86. Marion SPEARS GRAYSON, «The Northern Origin of Ni-

colas Froment's Resurrection of Lazarus Altarpiece in the Uffizi Gallery», *The Art Bulletin*, LVIII, 3 (1976), p. 350-357.

87. Nicole REYNAUD a: Pierre ROSENBERG (ed.), *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine* (catàleg de l'exposició), Palazzo Pitti, Florència, 1977, p. 132-133.

88. Charles STERLING, «Nicolas Froment, peintre du nord de la France», a: *Études d'Art médiéval offertes à Luois Grodecki*, Estrasburg, 1981, p. 325-333.

89. AHPB, Jaume VILAR, *Bursa notularum*, 1503, desembre, 29-1504, desembre, 23.

90. Joseph MAS, «Notes sobre antics illuminadors a Catalu-

97. Vegeu Joaquim GARRIGA i RIERA, «Pere de Fontaines» (biografia) a: BOSCH i BALLBONA i GARRIGA i RIERA (eds.), *De Flandes a Itàlia...*, p. 189-191, amb bibliografia anterior.

98. Vegeu Joaquim GARRIGA i RIERA, «Aine Bru (Heine de Bruyn?)» (biografia), a: BOSCH i BALLBONA i GARRIGA i RIERA (eds.), *De Flandes a Itàlia...*, p. 178-179; i Rafael CORNUDELLA, «Aine Bru. Santo guerrero (¿San Cándido?)», 1502-1507», a: NATALE (ed.), *El Renacimiento Mediterráneo...*, p. 574-578.

99. Vegeu Joaquim GARRIGA i RIERA, «Joan de Borgonya» (biografia), a: BOSCH i BALLBONA i GARRIGA i RIERA (eds.), *De Flandes a Itàlia...*, p. 175-177, amb bibliografia anterior.

100. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XII, Leipzig, 1916, p. 166. No he tingut ocasió de contrastar la notícia a partir de la font de la qual procedeix: NATALIS RONDOT, «Les peintres de Lyon», *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, XIe session, XXIV, 1887, p. 425-592.

101. Com admet igualment QUILÉZ, «Atribuït al Mestre de la Seu d'Urgell. Sant Jeroni penitent», a: RUIZ i QUESADA (ed.), *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo...*, p. 351.

102. Sobre les sarges de Perpinyà, vegeu Marcel DURLIAT, «La décoration et le mobilier de la cathédrale de Saint-Jean-Baptiste de Perpignan», *Études Roussillonaises*, III, 2-3-4 (1953), p. 215-287 (particularment, p. 254-259). Sobre les mateixes sarges, sobre el seu autor i sobre les seves relacions hipotètiques amb el *Retaule de la Magrana*, vegeu POST, *A History of Spanish Painting*, Volum XII. Part II. *The Catalan School in the Early Renaissance*, Cambridge (Mass.), 1958, p. 395-414; DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon*, p. 137-146; i DURLIAT, «La peinture à Perpignan autour de 1500», p. 346-349.

103. Vegeu, entre altres, A. SIMONSON FUCHS, «The Virgin of the Councilors by Dalmau (1443-1445). The Contract and its Eyckian Execution», *Gazette des Beaux-Arts* (1982), p. 45-54; i Joan MOLINA i FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Múrcia, 1999, p. 173-228.

104. LABANDE, *Les Primitifs français. Peintres et peintres-venisseurs...*, p. 124 i 139-140.

105. MADURELL, *El arte en la comarca alta de Urgel*, p. 75, nota 184.

d'Alemanya és un fenomen complex i múltiple, que arrossegava artistes grans i petits, i els duia per exemple a la Provença, però també a Catalunya i a altres territoris hispànics. Tres exemples ben coneguts a casa nostra poden refermar l'argument: el mediocre Pere de Fontaines, documentat per primera vegada a Girona l'any 1500, era oriünd de Béthune, a l'Artois («oriündus ville de Beytuna, diocesis de Ras»)⁹⁷, el gran Aine Bru (o «Enricus de Bru»), que també apareix per primer cop a Girona el 1500, i poc després es dirigí a Barcelona, era oriünd del Brabant, segurement de Lovaina («Enricus de Bru, pictor oriündus ville de Luveny, ducatus de Barban, regni Alamanie»)⁹⁸, i Joan de Borgonya, que arribà poc més tard a Catalunya, era un alemany procedent pel que sembla d'Estrasburg («Johannes de Borgunya, pictor civis Barchinone, filius Johannis des Puncts quondam argenterii, civitatis de Stragborch en Alemania»)⁹⁹. La major part d'aquests nord-europeus de camí cap a la Mediterrània degueren travessar la Borgonya i seguir per la ruta del Roine, en direcció a la Provença. Dijon, Lió i Avinyó serien les escales privilegiades de qualsevol curs formatiu, i pols d'atracció per als artistes en busca de noves oportunitats. L'any 1499, per exemple, trobem un Pierre de Fontaines documentat a Lió. ¿Es tracta del mateix pintor de Béthune que poc després va arribar a Girona?¹⁰⁰.

Amb els noms que he citat no s'escot, evidentment, la nòmina dels pintors septentrionals que emigraren a Catalunya. La pintura de les enormes sarges de l'orgue de la catedral (llavors col·legiata) de Sant Joan de Perpinyà, que duen la data de 1504, fou evidentment obra d'un pintor estranger, nòrdic segons tots els indicis, i aliè als corrents de la pintura catalana del quatrecent. També mostra un temperament i una cultura molt diferents de les del «quatrecentista» Mestre de la Llotja de Perpinyà. És clar que, en l'estat actual dels nostres coneixements, no podem descartar del tot la possibilitat que el pintor de les sarges de 1504 es pugui identificar amb el Rafael Tamarro de les sarges gironines, que fou precisament canonge de la col·legiata de Sant Joan¹⁰¹, a condició de suposar-li al canonge pintor una notable obertura cap a les novetats i una activitat relativament endinsada en el cinc-cents. Perquè, com va suggerir Post i va ratificar Durliat, al mestre de les sarges perpinyaneses cal atribuir-li també les pintures d'una predel·la de l'església d'Argelers que mostren un vocabulari cinc-centista més evolucionat¹⁰². La irrupció espectacular dels motius arquitectònics i decoratius «a la romana» es combina en les sarges amb una tipologia humana i gestual que remet a models nòrdics i a les mediacions nòrdiques del Renaixement. Malgrat l'escala enorme de les figures, el seu cànon no és monumental,

i els tipus humans tendeixen una mica en general cap a la caricatura. Ara bé, el llenguatge tan particular del Mestre de les portes d'orgue de Perpinyà es pot posar en paral·lel amb altres factors renovadors en el paisatge català del moment: el cavaller de mirada enigmàtica i ambivalent amb guant blanc i bonet de color taronja de la sarja perpinyanesa evoca, per exemple, el *Sant guerrer* d'Aine Bru (procedent del retaule de Sant Cugat), mentre que la predel·la més tardana d'Argelers, amb la seva narrativa més dinàmica, es pot posar en relació amb el «manierisme gòtico-renaixentista» de Joan de Borgonya i els seus satèl·lits, tan profundament endeutat amb les estampes durerianes que envairen els obradors catalans del primer cinc-cents. En canvi, no em sembla evident que el mestre de les sarges de 1504 participés —com proposava Post i sospesava amb reticència Durliat— en l'«equip» que va pintar el *Retaule de la Magrana* de la mateixa catedral, a pesar de les notòries consonàncies d'orientació i d'estil, que ens permetrien parlar fins i tot d'un moment característic i peculiar en la pintura perpinyanesa del primer cinc-cents.

Fins ara he insistit en els trajectes que duen els artistes del nord al sud, del nord de França, dels Països Baixos i d'Alemanya cap a la Mediterrània, recurrent algunes vegades l'arc mediterrani que enllaça la Provença, el Llenguadoc i Catalunya amb altres territoris ibèrics. Però per explicar els factors nòrdics en la pintura catalana —o en la pintura hispànica— també caldria sospesar la importància dels viatges de sud a nord, els viatges «formatius» dels pintors catalans i castellans més enllà dels Pirineus o de les Corberes. Òbviament, de seguida ens ve al cap l'exemple del valencià Lluís Dalmau, que en dates molt prematures viatjà a Flandes per ordre del rei Alfons i tornà amb un bagatge eyckia mal assimilat però espectacular, que s'exhibiria sobretot en la cèlebre taula de la *Verge dels Consellers* de Barcelona¹⁰³. L'aventura nòrdica de Dalmau, tanmateix, no sembla haver provocat l'emulació en altres pintors de la mateixa talla a Catalunya, i el flamenquisme de la pintura catalana d'Huguet i dels seus satèl·lits fou bàsicament de segona mà. Tampoc no degué ser gaire freqüent el viatge formatiu a França. A Ais de Provença, el gener de l'any 1466, trobem un català anomenat Llorenç Espasa que contracta l'aprenentatge amb el pintor Pierre Roux¹⁰⁴. És possible que es tractés d'un familiar de l'Antoni Espasa que l'any 1449 cobrà unes feines pictòriques menors que havia fet en el rellotge de la Llotja de Barcelona¹⁰⁵. Però no podem dir res més sobre l'obscur Llorenç Espasa. El cas més notori d'un artista espanyol format a la Provença és, sens dubte, el del castellà Juan de Nalda, que el 3 de novembre de 1493 contractà el seu aprenentatge amb Jean Changenet, aleshores un dels més pres-

tigiosos pintors d'Avinyó, com es dedueix de la documentació¹⁰⁶. Però, com és prou sabut, encara ens falten els documents que haurien d'avaluar definitivament —o bé complicar, o fins i tot desautoritzar— l'apassionant «construcció» de les personalitats artístiques de Jean Changuet i de Juan de Nalda per part de Charles Sterling.

Juan de Nalda, en el cas de ser realment l'autor de les dues taules del museu de Lió i de les dues del Museo Arqueológico Nacional, fou un pintor de bon tros més ben dotat que el nostre Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà. Sigui com sigui, no hauríem d'excloure la possibilitat que aquest últim —com Lluís Dalmau o com Juan de Nalda— fos un artista d'origen peninsular amb una experiència formativa ultrapirinenca. Encara queden, doncs, molts punts per resoldre a l'entorn del Mestre de la Llotja de Perpinyà, d'aquest pintor provincià, de procedència i d'itinerari incerts, que a finals del segle xv va treballar al nord de Catalunya, en un territori de frontera, enmig de greus convulsions polítiques i bèl·liques, deixant diverses mostres de la seva peculiar síntesi «franco-flamenca», per utilitzar encara una fórmula que sovint se li ha aplicat. La definició del seu catàleg, de moment, em sembla una tasca prioritària.

A hores d'ara, l'únic ancoratge cronològic precís ens el proporciona la data de 1489 inscrita a la taula de la Llotja de Perpinyà. Però també he revisat les dades que ens permeten situar les sarges de la Seu d'Urgell a partir de l'any 1495, probablement a l'entorn de 1497. Per ordenar les restants peces del catàleg en una seqüència versemblant, ens cal recórrer a l'anàlisi estilística, i només em resta recapitular el que ja he anat dient. El consens és general a l'hora de definir el retaule de Canapost com la peça més primitiva del conjunt, però no és fàcil traduir en termes cronològics la distància estilística que el separa de la taula de 1489. Sembla versemblant una datació hipotètica *circa* 1475-1480, com proposà Alcolea i Blanch¹⁰⁷, però també podria allargar-se fins a la meitat de la penúltima dècada del segle. De moment no ha ajudat a resoldre el problema l'heràldica pintada als guardapols perduts del retaule, que no s'ha pogut relacionar amb cap llinatge, i resta per verificar la hipòtesi alternativa de Joan Molina, segons la qual l'escut amb «un camp il·lustrat amb una garba de set espigues de blat lligades amb una cinta» podria ser «de caràcter parroquial i gremial», i fins i tot podria tenir alguna cosa a veure amb la causa remença, que va tenir un dels seus focus més actius a Peratallada¹⁰⁸. D'altra banda, ens podem preguntar òbviament si en el moment de pintar el retaule de Canapost l'artista residia ja al Rosselló o si treballava, en canvi, al sud dels Pirineus, a Girona per exemple. Com he argumentat, l'obra més pròxima estilísticament a la taula perpinyanesa de 1489 és el

Calvari de Palau del Vidre, que podria ser fins i tot lleugerament anterior si tenim presents les múltiples afinitats que el lliguen també amb el retaule de Canapost. El veïnatge estilístic de les dues taules procedents de Puigcerdà amb les sarges de la Seu d'Urgell, per altra banda, suggereix una datació igualment pròxima. En aquest cas, la diferència d'escala i de tècnica fa més difícil l'anàlisi comparativa, però la meua impressió és que les taules de Puigcerdà podrien ser lleugerament anteriors a les sarges de la Seu. L'economia i la velocitat amb què el pintor resol tant el dibuix com la policromia en les teles es deu, efectivament, a la naturalesa diferent de l'encàrrec, però potser també a la seguretat que ha guanyat el pintor en aquests anys. El caràcter estereotipat del seu repertori explica, certament, la solvència una mica rutinària del *modus operandi* del nostre pintor en la fase més tardana de la seva activitat coneguda.

Apèndix sobre les sarges de la Seu d'Urgell

Des que Folch i Torres va recuperar el primer conjunt de vuit teles de la catedral de la Seu d'Urgell, es va plantejar lògicament el problema de la seva distribució original a les portes d'un orgue que no s'havia conservat. Una mica més endavant, s'incorporaren a la discussió les quatre peces que pertanyien a la col·lecció Junyer, amb les quals segurament es completa el conjunt original. És comprensible que el debat se centrés de seguida en el problema de la col·locació de les quatre teles de gran format: la parella que forma conjuntament l'escena de la *Presentació al Temple* (figures 5 i 6), en colors, i les teles que representen *Sant Ermengol* i *Sant Ot* (figures 3 i 4), en grisalla, o «en blanc i negre» com dirien els textos de l'època (i com diem encara ara quan parlem en to col·loquial). A Folch li semblava clar que les dues teles policromades s'havien de veure en ésser tancat l'orgue, puix que completaven un mateix tema, mentre que les dues imatges isolades dels sants es veurien quan les portes estaven obertes¹⁰⁹. Ara bé, amb criteri més encertat, Saralegui va subratllar que les grisalles havien de ser «visibles al estar de ordinario cerrado el instrumento», i que les teles policromes eren a l'interior de les portes, «buscando un efecto más decorativo y suntuoso durante las solemnidades litúrgicas», quan l'orgue s'obria¹¹⁰. Les opinions, després, s'han repartit entre aquestes dues opcions. Post¹¹¹, per exemple, creia més lògica la de Saralegui, però altres autors, fins i tot recentment, s'han afegit a l'opinió expressada per Folch¹¹². Una ràpida ullada al que sabem sobre les sarges d'orgue de l'època, a les poques que s'han conservat i als documents fins ara exhumats,

106. Vegeu sobretot STERLING, «Pour Jean Changuet et Juan de Nalda». Es pot veure també, per la part espanyola, les respostes de Maria Pilar SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, III, Valladolid, 1990, p. 801-824; i Aída PADRÓN MÉRIDA, «Los ecos flamencos en un pintor riojano: Juan de Nalda», a: FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO (ed.), *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea* (catàleg de l'exposició), Claustro de la Iglesia de Palacio, Logroño i Catedral de Santo Domingo de la Calzada, San Sebastián, 1999, p. 85-98 (totes dues autores presenten un estat de la qüestió i citen la bibliografia anterior més rellevant).

107. ALCOLEA i BLANCH, «Maestro de Canapost. Retablo de la Virgen...», 1980, p. 136.

108. MOLINA, «El mestre de Canapost i la seva obra...», 1995, p. 53-54.

109. FOLCH i TORRES, «Pintures de les portes d'un orgue de la Seu d'Urgell», p. 787, nota 2.

110. SARALEGUI, «Algunas sargas y sargeros de Valencia», p. 214.

111. POST, *A History of Spanish Painting*. Volum VI. Part I, p. 8 i 10.

112. Per exemple DIANE WOLFF, *The Beginnings of Netherlandish Carved Painting: 1400-1530*, Cambridge, 1989, p. 87; i també QUÍLEZ, «Atribuidas al Maestro de la Seu d'Urgell. La Presentación en el Templo», a *Catalonia...*, p. 215. Es dona una notícia de les sarges a Joan-Albert ADELL, Pere BESARAN, Albert SIERRA i ALBERT VILARÓ, *La catedral de la Seu d'Urgell*, Manresa, 2000, p. 175-176 (pàgines escrites «en principi» per P. Besaran, cfr. p. 14), però no s'hi aporta cap novetat, es desdibuixa i s'escindeix la personalitat del Mestre de la Seu d'Urgell/Mestre de Canapost, i s'ignora la bibliografia que he citat a les notes 67, 68 i 69, gràcies a la qual sabem des de fa temps que el mestre Armenter Brocà treballà en la fabricació de l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell.



Figura 23.
Hipòtesi sobre la disposició original de les sarges de l'orgue (desaparegut) de la Seu d'Urgell; a) cares externes.

aporta una evidència abrumadora en favor de la solució apuntada per Saralegui.

En tots els casos que conec, efectivament, les pintures «en blanc i negre» es muntaven a l'exterior de les portes, i les pintures «en colors» a l'interior. Ho hem vist, per exemple, en la descripció que ens proporcionava el contracte de 1495 per a la pintura de les portes de l'orgue de la catedral

de Girona, i no he sabut trobar cap altre contracte català que trenqui aquesta norma. D'altra banda, no és vàlida l'objecció segons la qual no tindria sentit la separació de dues seccions d'una mateixa història a banda i banda de l'orgue, en ésser obertes les portes. Només cal acudir, com a exemple, al contracte que Pere de Fontaines va signar el 10 de juny de 1511, en el qual es com-



Figura 24.
Hipòtesi sobre la disposició original de les sarges de l'orgue (desaparegut) de la Seu d'Urgell; b) cares internes.

prometia a pintar les portes de l'orgue nou del convent dominicà de Santa Caterina de Barcelona¹¹³. A l'interior de les portes havia de pintar una única escena, repartida consegüentment en dues seccions:

E pinxtarà en les dites portes la ystòria de Nostra Dona del Roser, ço és, a la una porta

Nostra Dona ab lo cavaller agenollat y en l'altra porta los homens que speravan, e avistarà totes aquelles pintures que porà conserints [sic] en la dita istòria.

En canvi, a les cares exteriors de les portes, que s'havien de veure quan l'orgue estigués tancat, es preveia pintar en grisalla les imatges de dos sants:

113. AHPB, Galceran BALAGUER, *Sexagesimum quartum manuale*, 1511, maig, 31-1512, gener, 20: 20 de juny de 1511. El document va ser publicat i parcialment transcrit per José M.^a MADURELL MARI-MÓN, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos* (Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona), Barcelona, 1944, p. 75-76, nota 135.

114. Sobre Pere Serafi, vegeu Joan BOSCH, «Pere Serafi» (biografia), a: BOSCH i BALLBONA i GARRIGA i RIERA (eds.), *De Flandes a Itàlia...*, amb bibliografia anterior. Vegeu, també, la important i —al meu entendre— aclaridora documentació exhumada per Santi TORRAS TILLÓ, «El retaule de Santa Bàrbara de Castellar del Vallès i la qüestió de la formació artística de Pere Serafi», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000), p. 181-189, i CORNUDELLA, «La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic», p. 183-184. En aquest últim article vaig proposar d'atribuir a Pere Serafi dues taules amb figures de *Profetes i sibilles* conservades al Museu Episcopal de Vic (MEV 65 i 66), que fins ara s'atribuïen erròniament a Perot Gascó, seguint una proposta desencertada de Post. Amb el temps transcorregut —i les converses amb alguns col·legues—, s'ha enfortit la meua convicció i ara seria molt més emfàtic a l'hora de defensar l'atribució a Serafi. D'altra banda, el catàleg de Pere Serafi es pot ampliar encara amb altres atribucions inèdites, que seran objecte d'un estudi monogràfic: em refereixo a un conjunt de taules conservades al monestir benedictí de Sant Esteve de Banyoles, que semblen haver passat despercebudes a la crítica. Les fotografies dels dos conjunts foren classificades —en algun moment— amb l'obra de Pere Maties a la fototeca de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, però l'estil molt més avançat i «romànic» d'aquestes taules té poc a veure amb la cultura i el llenguatge del pintor de Girona. No descarto que provinquin de dos retaules diferents, tots dos pintats per Pere Serafi. Tres taules amb les figures completes de *Sant Cosme, Sant Damia i Sant Pere* es muntaren modernament en un desafortunat retaulel «fàctic». L'altre grup, que segons la tradició provindria del retaulel del *Corpus Vell*, consta de nou taules amb els temes següents: *Crist i la Magdalena, Abraçada a la Porta Dawrada, Pietat, Santa Maria Magdalena, El Salvador, Santa Anna, la Verge i el Nen, Calvari, Nativitat de la Verge i Assumpció de la Magdalena*. El retaulel del *Corpus Vell* era, sens dubte, un dels més notables de l'església monàstica. Villanueva, per exemple, el va remarcar especialment: «El templo actual es todo obra del siglo XVI y siguiente. Hay en él algunos altares, señaladamente el llamado del *Corpus Vell*, en que se vé muy claro el tránsito de la arquitectura del gusto gótico al greco-romano». Vegeu Jaime VILLANUEVA, *Viage literario a las Iglesias de España*, XIV. *Viage a Gerona*, Madrid, 1850, p. 244-245.

115. Vegeu Josep GUDIOL, «Les Veròniques», *Vell i Nou*, vol. II, núm. XIII i núm. XV (1921), p. 1-11 i 67-76, i més recentment, Marta CRISPÍ i CANTÓN, «La di-

E de fora pintarà en la una porta sancta Catherina y en l'altre sanct Domingo, de blanch y negre.

El programa iconogràfic es completaria amb l'«Anunciació de Nostra Dona», que s'havia de pintar en «les portes del orga de la cadira». La distribució dels temes en les teles més grans, doncs, era anàloga a la que, sens dubte, tenien les portes de l'orgue de la Seu d'Urgell: a l'interior una *història* en policromia, repartida en dues seccions que es veien necessàriament separades, en obrir-se l'orgue, i a l'exterior dues *imatges* monumentals de sants en grisalla, que es veurien juxtaposades quan l'orgue romangués tancat. Però també podem acudir a un conjunt conservat, com les imponents sarges de l'orgue de la catedral de Barcelona, pintades per Pere Serafi, en una data anterior a 1563¹¹⁴: a l'interior de les portes es desplega una *Epifania*, en policromia, les seccions de la qual es veien també necessàriament separades, amb els Reis a una banda i la Sagrada Família a l'altra, mentre que a l'exterior anaven col·locades dues composicions autònomes, amb dos episodis del cicle de la Invenció de la Santa Creu: a l'esquerra el *Trobament de les tres creus* i a la dreta el *Miracle de la identificació de la vera creu* (la resurrecció del mort).

Aclarida la col·locació original dels dos parells de teles de gran format, caldria abordar la de les vuit teles restants (figures 23 i 24). Quatre d'aquestes —*Sant Joan Baptista, La Verge, Sant Pere, Sant Pau*— formaven part del lot adquirit l'any 1918 per Folch i Torres. De les altres quatre, que pertangueren a la col·lecció Junyer, tres van ingressar en dates recents, en qualitat de dipòsit, al Museu Nacional d'Art de Catalunya —*Crist coronat d'espines, Santa Maria Magdalena, Sant Sebastià*—, de manera que només resta en mans privades el *Sant Joan Evangelista*. Aquestes vuit peces menors es repartirien, doncs, en els espais damunt i sota de les teles de gran format. Francesc M. Quílez ja ha assenyalat la manera com es poden aparellar, tenint en compte la iconografia, els formats i l'execució en colors o en grisalla.

Totes les peces que anaven col·locades a les cares exteriors de les portes estan pintades certament en grisalla, exceptuant els nimbes daurats i el fons d'un to verdós que també es repeteix en totes. Els apòstols *Sant Pere* i *Sant Pau* formen una parella típica (figures 9 i 10) i devien tenir el seu lloc sota dels sants *Ermengol* i *Ot*, respectivament. Aquesta hipòtesi té al seu favor, entre altres coses, l'analogia amb la ubicació habitual dels dos apòstols en les portes dels retaules. Segurament, doncs, aquestes dues teles protegien els tubs laterals de l'orgue a la part baixa. El bust de *Crist coronat d'espines* —que Post descrivia impròpiament com a «Pantocrator»— només pot aparellar-se amb la *Verge pregarant*. Amb tota probabili-

tat, anaven a la part superior, damunt de les dues sarges grans, formant un díptic que també ens és familiar (figures 7 i 8).

El fet que el bust de Crist estigui representat frontalment i el de la Verge ho estigui de tres quarts no representa cap obstacle per a la juxtaposició. A l'àmbit de la Corona d'Aragó tingueren una especial difusió les *veròniques dobles* de Crist i la Verge, a les quals ja mossèn Gudiol dedicà un breu estudi¹¹⁵. El conegut exemplar de l'antiga col·lecció Durrieu presenta en una cara la Santa Faç de Crist —una faç sense el bust, retallada sobre el fons daurat—, i a l'altra cara un bust de tres quarts de la Verge, amb el cap lleugerament inclinat (inicialment s'atribuí a l'escola provençal, però el bust de la Verge remet a un grup de peces d'àmbit valencià, encapçalat per la bella *Verònica de la Verge* del Museu de Belles Arts Sant Pius V de València, atribuïda a Gonçal Peris)¹¹⁶. Aquesta presentació bifront de les façs de Crist i la Verge correspon, efectivament, a una tipologia ben familiar: la placa, amb les dues imatges a l'anvers i al revers, anava muntada damunt d'un peu, formant un conjunt que podia ser una obra elaborada d'argenteria i que sovint estotjava una relíquia (per això es parla de *reliquiaris de la Verònica*). Ara bé, els mateixos models de filiació valenciana es troben pintats en una única superfície figurativa en el cas de l'interessant fragment d'un retaulel dedicat a sant Antoni Abat i sant Pau Ermità, procedent de Montsó i atribuït a Jaume Ferrer I o al seu entorn, on la Santa Faç i el bust de la Verge flanquegen una petita representació del Calvari, amb la Verge i sant Joan (Museu Diocesà de Lleida)¹¹⁷. Les façs de Crist i de la Verge, doncs, anaven situades en aquest cas a la «punta» del retaulel, en una posició anàloga a la que aquí se suposa per a les dues sarges de Crist i la Verge a les portes de l'orgue de la Seu d'Urgell. En una altra variant, els mateixos tipus es poden trobar finalment en forma de díptic, com en l'anomenat *Díptic de la Verònica* de la Cartoixa de Valldemossa (Societat Arqueològica Lul·liana, Palma de Mallorca)¹¹⁸. En els exemplars que acabo d'esmentar, el cap de Crist no porta la corona d'espines, i no hi ha indicació del coll i les espatlles, de manera que es retalla com una màscara, amb els cabells penjant a banda i banda de la cara, sobre un fons daurat o blanc que representa el llenç sobre el qual s'hauria estampat miraculosament el *Vultus Domini*. En canvi, la sarja urgentenca mostra un Crist de la Passió coronat d'espines, i en deixa veure tant el cap com el coll i les espatlles, com si veiéssim el «retrat» en un pla molt pròxim o *close-up*.

Ara bé, la confrontació asimètrica del «retrat» en bust de Crist, vist *en face*, i el «retrat» en bust de la Verge, vist de tres quarts, té una complexa i antiga genealogia. En un article memorable, Otto

Pächt va repassar els antecedents orientals de l'anomenat *Díptic d'Avinyó*, conegut només a través d'un dibuix del segle XVIII que copia una pintura del segle XIV que, al seu torn, reproduïa el díptic sudit en el context d'una escena històrica, protagonitzada per Jean le Bon i un papa d'Avinyó (Clement VI o potser Urbà V)¹¹⁹. Aquesta iconografia d'origen bizantí, doncs, es podria haver introduït a Occident a través de la cúria papal d'Avinyó. La seva revitalització posterior en l'àmbit de la pintura flamenca ens serveix també per situar en una perspectiva adequada les dues sarges de la Seu d'Urgell que ara ens ocupen. En la cèlebre *Vera effigies* o *Vera icona* de Jan van Eyck —coneguda a través de còpies— es tracta únicament del bust de Crist (*short bust*, sense braços ni mans), però en una notòria taula atribuïble a un seguidor del Mestre de Flémalle, el bust frontal de Crist s'associa amb el bust de tres quarts de la Verge (Col·lecció Johnson, Pennsylvania Museum of Art). En aquest darrer cas, s'hi afegeixen els dits de les mans de Crist, amb la drete fent el signe de la benedicció, i també la Verge mostra part de les mans juntes, en actitud de pregar, de manera que el «doble retrat» sembla vincular-se a l'antic tema de la *Dèisi*, si interpretem la Verge com a «intercessora»¹²⁰. Un altre tipus, que associa en un díptic el bust de Crist coronat d'espines amb el bust de la Verge, com a *Mater dolorosa*, es divulgà pel que sembla sobretot des de l'àmbit de Dieric Bouts i els seus seguidors. En aquesta variant s'afegeix, lògicament, una nova expressió patètica: tant la Verge com Crist mostren les seves mans, i sobretot el seu dolor i patiment, que els fa vessar llàgrimes. En la mateixa línia, Albrecht Bouts i altres pintors tardans, a finals del segle XV i en el segle XVI, van intensificar encara més el dramatisme i, com era de preveure, van abandonar finalment la

frontalitat hieràtica del bust de Crist, optant per una composició més moderna: més simètrica i més animada¹²¹. El díptic que formen les dues sarges de la Seu d'Urgell s'apropa en principi al tipus *Dieric Bouts*, amb el bust de Crist vist de front, coronat d'espines, i el de la Verge de tres quarts, amb les mans juntes. Però el nostre bust de Crist no mostra les mans i, sobretot, tant la Verge com Crist tenen un aspecte més aviat inexpressiu. Potser per incapacitat del pintor? En lloc d'una *Mater dolorosa* a l'estil flamenc, la serena Verge de la nostra sarja recorda —com ja he tingut ocasió de remarcar— el tipus cultivat amb insistència per Jean Bourdichon: al foli 19v de les cèlebres *Hores d'Anna de Bretanya*, per exemple, és el mateix sant Lluç que ens mostra aquest tipus com a «retrat» de la Verge, associat per tant —encara que només sigui idealment— al tema de la *Vera effigies*.

L'aparellament de les quatre peces restants de petit format, pintades amb una sòbria policromia, no planteja tampoc gaires problemes. *Santa Maria Magdalena* i *Sant Sebastià* (figures 13 i 14), de tres quarts i encarats, anirien situats a la part baixa —als reversos de *Sant Pere* i *Sant Pau*—, i es veurien en ésser obertes les portes. Finalment, a la part superior anirien els dos sants Joans, una altra parella típica (figures 11 i 12), reproduïnt per un curiós automatisme la mateixa presentació asimètrica del Crist i la Verge, si bé d'una manera atenuada: *Sant Joan Baptista*, que és la figura frontal, gira tanmateix els ulls cap al seu company, com mirant-lo de reüll, mentre amb la mà drete assenyalava en la direcció oposada, cap a l'anyell. Com en la sarja de la *Presentació al Temple*, el pintor distingeix la forma dels nimbes: *Sant Joan Baptista*, assimilat als profetes de l'antiga Llei, duu una aurèola poligonal d'arcs entrants, mentre que *Sant Joan Evangelista* duu una aurèola circular.

(reverso)», ibídem, p. 157-161 (amb bibliografia anterior).

117. J. GUDIOL, «Les Veròniques», p. 73-74 i CRISPÍ i CANTÓN, «La difusió de les "Veròniques" ...», p. 90, nota 32 (amb bibliografia anterior). Es conserven tres taules d'aquest retaul: la que he mencionat, que culmina amb el carrer central, i dues corresponents a carrers laterals. Sobre aquest conjunt, vegeu Francesc FITÉ, «Jaume Ferrer I (?). Retaul·le incomplet dedicat a sant Antoni Abat i sant Pau Ermità» a: *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana* (catàleg de l'exposició), Barcelona, 1989, p. 356-357, on tanmateix encara no s'identifica la filiació valenciana de les «veròniques» de Crist i la Verge que flanquegen el Calvari. Si que es menciona aquesta filiació a Joaquín YARZA, «Jaume Ferrer. Epifania i Adoració del Nen», a: *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes*, s. XIII-s. XV (catàleg de l'exposició), Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1991, núm. 20, p. 66-68 (amb bibliografia anterior).

118. J. GUDIOL, «Les Veròniques», p. 4, 71 i 73. Com observa J. Gudiol, una altra versió més pobre i tardana, però que segueix de prop el model del díptic de Valldemossa, es conserva al Museu Episcopal de Vic. Vegeu també CRISPÍ i CANTÓN, «La difusió de les "Veròniques" ...», p. 93, nota 44 (amb bibliografia anterior).

119. Otto PÄCHT, «The "Avignon Diptych" and its Eastern Ancestry», a: M. MEISS (ed.), *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Nueva York, 1961, p. 402-421. Per als problemes d'identificació iconogràfica, de cronologia i d'autoria que planteja la pintura del segle XIV que es conservava a la Sainte Chapelle, vegeu sobretot Madlyn KAHN, «Jean le Bon en Avignon», *Paragone*, 17, 197 (1966), p. 3-16; Jean-Bernard de VAIVRE, «Sur trois primitifs français du XIV^e siècle et le portrait de Jean le Bon», *Gazette des Beaux-Arts*, XCII (1981), p. 131-156; i Charles STERLING, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, I, Paris, 1987, núm. 20, p. 140-145. Sterling creia que el *Diptych d'Avinyó*, més que una obra bizantina, seria «un ouvrage italien produit à Avignon et basé sur un modèle byzantin».

120. Vegeu PÄCHT, «The "Avignon Diptych" and its Eastern Ancestry», p. 404 i 416; i també Otto PÄCHT, *Early Netherlandish Painting. From Rogier van der Weyden to Gerard David*, Londres, 1997, p. 48.

121. Vegeu Max J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, III. Dieric Bouts and Joos van Gent*, comments and notes by Nicole VERONEE-VERHAEGEN, Leyden-Brussels, 1968, núms. 61a, 63 i 63a, p. 67 (Plates 74, 76 i 77), i núms. 83 i 83a, p. 71 (Plate 92).

fusió de les «Veròniques» de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó a finals de l'edat mitjana», *Lambard. Estudis d'art medieval*, IX (1996), p. 83-103 i 319-322 (amb bibliografia anterior). Sobre el tipus més arcaic de la *Verònica de la Verge* conservat a la catedral de València, vegeu les puntualitzacions de Francesca ESPAÑOL, «Bartomeu Coscollà (?), Relicario de la Verònica de la Virgen, c. 1398 (?)», a: NATALE (ed.), *El Renacimiento Mediterráneo...*, núm. 1, p. 149-152. També podem recordar de nou, com a variant diferent i més mo-

derna, la *Verònica reliquiari de la Verge i Crist* de la catedral de Girona, amb pintures de Joan de Borgonya, que, com ja sabem, Gudiol Ricart havia atribuït absurdament al Mestre de Canapost. Aquesta versió comporta en una cara el bust frontal de Crist (*short bust*) i en l'altra cara, el bust de tres quarts de la Verge, incloent l'Infant, el qual fa l'acció de beneir. Vegeu Joaquim GARRIGA, «Joan de Borgonya. Reliquiari de la Verònica...», 1998, on per primera vegada es proposa i es raona la correcta atribució de la pintura a Joan de Borgonya,

que no admet dubtes. Un inventari de l'any 1588, publicat per Enric Girbal i esmentat després per Josep Gudiol, descriu la peça en aquests termes: «Una varònica de la figura de nostre Senyor de una part y Nostra Senyora ab son fill de altre part ab pintura sobre fusta ab son peu y gornicions, corona, quatre angelets, a la hu dels quals falten les ales, tot de plata y dita Nostre Senyora té una recada de or al mix dels pits hi ha llet de Nostra Senyora ab un engast sobreposat, ab que tot pesa catorse marchs justos». Vegeu J. GUDIOL i CUNILL, «Les Ve-

ròniques», p. 74, nota 7. Les dades que esmento a propòsit de dobles veròniques i díptics de la Verge i Crist són una mica més acurades gràcies a les observacions que m'han fet Joaquim Garriga i Anna Orriols.

116. Vegeu Joan ALIAGA, «Atribuida a Gonçal Peris Sarrià. Verònica de la Virgen (anverso) y Anunciación (reverso)», a: NATALE (ed.), *El Renacimiento Mediterráneo...*, núm. 2, p. 153-156; i Joan ALIAGA-Mauro NATALE, «Escuela valenciana. Verònica de la Virgen (anverso); Santa Fa-