

Joan Gentilhom de Borgonya i el seu Pseudo (Joan Bigorra?)

Joan Bosch Ballbona

Universitat de Girona
joan.boschb@udg.edu
<https://orcid.org/0000-0002-0787-9850>

Rafael Cornudella

Universitat Autònoma de Barcelona
rafael.cornudella@uab.cat
<https://orcid.org/0000-0003-4372-1759>

Recepció: 05/09/2024, Acceptació: 13/10/2024, Publicació: 24/12/2024

RESUM

L'aparició en el comerç antiquari de tres taules d'època renaixentista, un *Sant Hipòlit*, una *Anunciació* i una *Nativitat*, que s'han vinculat al pintor Joan de Borgonya, i la seva adquisició per part de col·leccions públiques, ens ha incitat a revisar, actualitzant-la amb alguna nova atribució, la intensa trajectòria i l'atractiva personalitat pictòrica d'aquest sempre intrigant «Johannes de Burgunya pictor civis barchinone». Sobretot perquè els dos autors d'aquest estudi coincidim a considerar que les esmentades *Anunciació* del MNAC i *Nativitat* valenciana no sembla que hagin sortit de la seva mà i que, en canvi, serien creacions d'un mestre diferent, tot i que li era molt proper: un nou pintor que per nosaltres també hauria realitzat la *Nativitat* d'Estanyol, conservada al Museu d'Art de Girona; una inèdita *Mare de Déu amb sant Joanet*, de la Walker Art Gallery de Liverpool, i, sobretot, la taula *Mare de Déu amb el Nen i sant Joanet*, del MNAC, que molta historiografia ha tendit a considerar un treball emblemàtic de Joan de Borgonya i que aquí proposem distanciar de la seva mà per convertir-la, significativament, en la pedra de toc per a la «invenció» d'una nova personalitat pictòrica.

Paraules clau:

Joan de Borgonya; Renaixement; pintura; Catalunya; Joan Bigorra; pintura dels inicis de l'època del Renaixement a Catalunya

ABSTRACT

Joan Gentilhom de Borgonya and his Pseudo (Joan Bigorra?)

The appearance on the antiquarian market of three Renaissance-era panels – a *Saint Hippolytus*, an *Annunciation*, and a *Nativity* – that have been linked to the painter Joan de Borgonya, and their acquisition by public collections has prompted us to review and update with some new attributions, the intense artistic career and attractive pictorial personality of the ever-intriguing artist “Johannes de Burgunya pictor civis Barchinone”. However, the two authors of this study are in agreement that the *Annunciation* in the MNAC and the Valencian *Nativity* do not seem to be the work of de Borgonya, and instead of a different master, albeit one very close to him: namely, a new, previously unknown painter active in Catalonia in the third decade of the 16th century, who, in our opinion, would also have painted the Estanyol *Nativity* in the Girona Art Museum, an undocumented *Madonna with Saint John* in the Walker Art Gallery in Liverpool, and, particularly, the *Madonna and Child with Saint John* in MNAC, which most art historians have tended to consider to be an emblematic work by Joan de Borgonya but which we propose here is not by that artist, and instead, significantly, is the touchstone for the “creation” of a new artistic figure.

Keywords:

Joan de Borgonya; Renaissance; painting; Joan Bigorra; Catalonia; Early renaissance Painting in Catalonia



L'aparició en el comerç antiquari de tres taules d'època renaixentista, un *Sant Hipòlit*, una *Anunciació* i una *Nativitat*, que s'han vinculat al pintor Joan de Borgonya, i la seva adquisició per part de col·leccions públiques —les dues primeres, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), i la darrera, ben recentment (2023), el Museu de Belles Arts de València (MBAV)— ens ha incitat a revisar, actualitzant-la amb alguna nova atribució, la intensa trajectòria i l'atractiva personalitat pictòrica d'aquest sempre intrigant «Johannes de Burgunya, pictor, civis Barchinone, filius Johannis de dos Puncts, quondam argenterii civitatis de Stras Borch en Alamanya». Sobretot perquè els dos autors d'aquest estudi coincidim a considerar que, deixant de banda la pintura del sant, que és una obra seva ben documentada provinent d'Arenys de Lledó, les esmentades *Anunciació* del MNAC i *Nativitat* valenciana no sembla que hagin sortit de la seva mà i que, en canvi, serien creacions d'un mestre diferent, tot i que li era molt proper: un nou pintor fins ara desconegut, actiu a la Catalunya de la tercera dècada del segle XVI, que per a nosaltres també hauria realitzat la *Nativitat* d'Estanyol conservada al Museu d'Art de Girona, una inèdita *Mare de Déu amb sant Joanet*, a la Walker Art Gallery de Liverpool, i, sobretot, la taula *Mare de Déu amb el Nen i sant Joanet* (més coneguda per la *Mare de Déu del mico*), del MNAC, que molta historiografia ha tendit a considerar un treball emblemàtic de Joan de Borgonya i que aquí proposem distanciar de la seva mà per convertir-lo, significativament, en la pedra de toc per «inventar» una nova personalitat pictòrica, reprenent i aprofundint en una vella proposta de Diego Angulo¹.

Primera part: Joan de Borgonya, essencial

Ja que la presència de Joan de Borgonya és imprescindible en aquesta causa, convé que provem de caracteritzar-ne el llenguatge pictòric, una tasca facilitada per l'antecedent de les magistrals anàlisis que Joaquim Garriga va dedicar-li, per bé que ell estava entre els convençuts que era l'autor de la *Verge amb el Nen i sant Joanet* (MNAC). Convindrà també recapitular-ne la trajectòria coneguda, ni que sigui a tall de resum, ja que, sorprenentment, a dia d'avui no se'n troba cap de prou completa, ni les gairebé exhaustives de Joaquim Garriga, l'especialista en l'autor i qui l'ha llegit millor. Bàsicament perquè hi sol faltar l'esment de l'activitat desenvolupada durant l'etapa en què el mestre devia arribar a la Península i s'instal·là a la ciutat d'Oriola, coneguda gràcies a la recerca documental d'Agustín Nieto (1984), ampliada darrerament per Elsa Espín (2022). Aquest segment de la seva vida l'haurem de recapitular amb un cert detall, perquè ofereix les primeres notícies documentals conegudes sobre el pintor, les que n'il·luminen l'estada a Oriola posant de manifest que ja hi residia anteriorment al 5 de maig de 1496 —molt abans de les dates que es conjugaven en els estudis que se li havien dedicat des de Catalunya— i que hi va romandre fins al 17 de juny de 1502, com a mínim.

La fita del 1496 l'assenyala la documentació relativa a la primera obra del borgonyó que ens consta a la Península, el retaule de la Mare de Déu del Roser de la catedral de Sant Salvador d'Oriola, contractat juntament amb un Bernad Belarbre (o Bernad Ballarbre, com se'l cita en un document de 1502) que hauria mort tot just iniciats els treballs². Per aquest motiu, el dia 5 de maig de 1496

es convocava una valoració econòmica de la feina realitzada abans de morir en la qual havien d'intervenir els mestres P. Francisco de Flores i Andrés de Bustamante, pintors de Múrcia, i Martín Ruiz, d'Oriola, que van considerar que de la feina compromesa només se n'havia realitzat una sisena part. El 17 de juny de 1502 l'obra devia estar gairebé acabada, ja que Joan de Borgonya signà una àpoca a l'administrador de la capella per l'entrega de 132 ducats d'or de remuneració que incloïen 7 ducats per les milleres introduïdes en la comanda original i es comprometia a enllestir el projecte en quatre mesos, ja que s'estava traslladant a València³.

La previsió d'aquell moviment del taller també va requerir que el mateix dia «mestre Johan de Burgunya, pintor» i la seva sogra, ««na Praxedis, muller quondam de mestre Antoni Mateu, guanter [...] vehins de la ciutat de Oriola», s'acordessin amb els síndics de Guardamar per fer una visura d'allò que el mestre havia arribat a pintar al retaule dedicat a la Mare de Déu per a la parroquial que tenia contractat i que devia témer no acabar, malgrat la col·laboració del mestre Joan Marcelles, compromentent-se a restituir «tot ço e quant ell haurà [re]but de demasia si no acabava de pintar lo dit retaule»⁴.

Potser aleshores Joan de Borgonya ja gaudia d'una condició econòmica confortable, a l'alçada del qualificatiu de «gentilhom» que de vegades n'acompanyarà el nom en alguns documents signats anys més tard a Barcelona o a Girona. Si fos així, s'entendria millor que el 31 de novembre de 1496 es trobés en condicions d'afrontar les costes del patronat d'una capella de la catedral, la de Sant Antoni i de la Mare de Déu de Montserrat, un àmbit que, a més, es comprometia a decorar, pintant-hi el retaule, la volta, de blau i estels i posant-hi la reixa⁵. Tanmateix, el 6 de juny de 1502 hi renunciava, perquè «lo dit Mestre Johan no ha tengut facultat ne possibilitat de complaure ab lo dit venerable capítol les coses concordades e pactades», entre elles la fàbrica del retaule que el nou patró de l'ambient, el notari Francesc Pérez, s'obligava a encarregar⁶.

Era l'espai que havia triat per enterrar-s'hi, amb la «muller e fills quant deu volent premera muller», una dada reveladora que a finals del 1496 encara no s'havia casat⁷. Però no trigaria a fer-ho, perquè l'11 de juny de 1499 consta que té esposa en l'acta notarial de fundació de dos aniversaris que pagaria, diu el text, gràcies als 20 sous d'un cens perpetu que rebia sobre la casa de dona Praxedes, la seva sogra. Curiosament, però, no sabem el nom de la seva esposa, Dionísia, fins que en resseguim les pistes documentals que va deixar la seva estada al Principat⁸.

La renúncia al patronat també devia tenir alguna relació amb aquella previsió d'abandonar

Oriola per viatjar a València expressada en el document de 17 de juny de 1502. I la datació de tot plegat resulta coherent amb l'afirmació de Miguel Falomir: «Hoy podemos asegurar que Burgunya residió en Valencia al menos entre 1503 y 1505, como lo demuestra el pleito que durante esos años sostuvo con el gremio de armeros de la Ciudad por la pintura de dos retablos con destino a la capilla que, bajo la advocación de San Martín, tenían éstos en la catedral de Valencia»⁹. L'autor es refereix al plet de l'any 1505 provocat per les desavinences entre ell i el gremi dels armers, culminat amb la rescissió dels pactes signats el 27 de juliol de 1503 per la pintura del retaule de la capella de la corporació a la seu, a causa del desacord sobre el valor dels treballs i del retard a l'hora d'enllestir-los¹⁰.

De l'etapa valenciana se n'han documentat dues feines més: la decoració pictòrica d'alguns ambients del palau valencià d'Alfons d'Aragó, bisbe de Tortosa, en concret una sanefa amb figures masculines i femenines per als sostres dels estudis i les sales principals¹¹, com també les pintures del retaule de la capella d'Enric d'Íxer, senyor de la vall de Xaló, al monestir de l'orde dels predicadors de la ciutat (1507), on representaria «un Juhí Final ab lo Parahís e lo exercici de la istòria», al centre, flanquejat per dues taules amb «la ymatge o personatge del benaventurat sent Jayme de personatge gran, e de la altra part sent Johan Batist», a més de diverses efigies de sants per al bancal («Nostre Senyor Déu en la casa de mig, en l'altra la Verge Maria, en l'altra sent Johan Evangeliste, en l'altra sent Ffrancesch, en l'altre sent Pere, en l'altra sent Pau en l'altra, sent Anthoni») i, per últim, als guardapols, combinades amb tres aparicions de l'heràldica del promotor, les de «Déu lo Pare; après, discorent aldaredor, sent Onoffre, sent Jeroni, santa Maria Magdalena, santa Catharina de Siena, santa Margarita, santa Bàrbera, sent Sabastià, sent Stheve, sent Andreu, sent Vicent Fferer»¹².

Curiosament, els únics treballs conservats de la seva activitat valenciana són sis pintures que van pertànyer a un retaule de Sant Andreu que havien passat per l'antiga església del Miracle, que actualment conserva la catedral —*Pentecostès, Miracle de l'incendi apagat, Miracle dels gossos diables de Nicea, Miracle del jove ressuscitat, Miracle dels seguidors ofegats, Miracle de la dona diable i el bisbe*— i que Diego Angulo i Chandler R. Post li van assignar per atribució, tot i que aquells dos autors encara no en coneixien el nom exacte, atès que el primer l'anomenava «Porta» i pel segon era «The Sant Felix's Master»¹³. A més, Post la defensava amb especial convicció —«it would be an insult to the reader's own powers of perception to itemize what he can at once see for himself, the countless points of indissoluble

contact between the panels of St. Andrew and the painter's» other works» — i amb absoluta raó, fins al punt que aquest cicle s'ha sedimentat còmodament en la historiografia posterior i es considera —el considerem— una excel·lent pedra de toc per caracteritzar el llenguatge pictòric de l'autor¹⁴.

Des del 21 de desembre de 1510 Joan de Borgonya consta documentalment a la ciutat comtal, quan contractava amb Nicolau de Credença —que s'ocuparia del daurat— un retaule per a l'església del monestir de Santes Creus —molt probablement el de Santa Magdalena¹⁵. Més endavant hi contractaria, també, els retaules majors de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, encara amb Nicolau de Credença (1512-1520), continuant els treballs que Joan Barceló deixà inacabats en marxar a Sardènia¹⁶, de Sant Sebastià de l'església de Sant Bartomeu de Sitges (1517)¹⁷; de Nostra Dona per a l'església de Sant Feliu d'Alèlla (1523), la parròquia de l'ardiaca Lluís Desplà¹⁸, i de Santa Maria de Capella (1525), que la mort li impediria començar¹⁹, a més de les portes del major de l'església del monestir de Sant Bartomeu de Bellpuig d'Urgell (1517)²⁰. També va realitzar el cartró del vitrall dels Tres Reis i les quatre Sibil·les de la catedral de Barcelona (1513)²¹, una sèrie de dibuixos amb «istories» per a brodats per a dues capes pluvials destinades a la capella del Palau de la Generalitat (1524)²²; la decoració dels respallers del cor de la catedral de Barcelona amb els escuts heràldics dels cavallers del Toisó d'Or (1518)²³, i la de la capçalera de l'església del convent de Santa Caterina (1521), que incloïa el daurat i el policromat de les imatges dels sants Pere i Pau i la «restauració» de la policromia d'«aquells vuyt personatges ab lo Jesús los quals son en lo sepulcre de la dita sglésia»²⁴.

Sembla que només s'absentaria de Barcelona algunes temporades per freqüentar Girona i residir-hi entre els anys 1515 i 1525, ocupat amb la pintura del grandios retaule de l'església de Sant Feliu que havia començat el flamenc Perris de Fontaines, mort el 1518, i dels retaules de la capella de Santa Úrsula de la catedral (1520-1523), com també de l'altar major de Sant Cebrià d'Espionellà (1522), a més d'elaborar el disseny del vitrall de les Sibil·les executat pel vitraller Jaume Fontanet (1520)²⁵. Però ignorem si també ho va fer per afrontar els treballs dels retaules majors de les esglésies d'Horta de Sant Joan i d'Arenys de Lledó, tot i que se sap que mestre «Johan lo Burgunyó, pintor» havia visitat el rector Lluís Amargós a Horta abans del de 1523, quan tots dos conjunts apareixen esmentats com a realitzacions de la seva mà en un procés que els jurats d'Arenys mantenien contra el marmessor de la causa pia d'aquell rector —que ho era d'Horta, Queretes i Arenys de Lledó—, a causa d'uns deutes relatius al retaule²⁶.

Joan de Borgonya devia morir a finals de 1525 a la seva casa del carrer de Regomir, segons la còpia del testament localitzat per Josep Maria Madurell, potser les dues propietats contigües que hauria provat de vendre l'any 1522, una casa «al costat de les cases de Joan Ferran, botiguer» i una altra d'adossada (?) «a les spatges de les prop dites cases et an aquellas contingudas situades en hun alfondech de les voltes vers lo ribatge de la mar»²⁷. El van enterrar al vas de la confraria de Sant Esteve de la seu de Barcelona, però fins al dia 26 de febrer de 1526 no se'n va publicar el testament redactat el 13 de març de 1523²⁸.

Aquelles darreres voluntats, i encara millor la còpia en pergami que n'hem identificat, constitueixen la peça clau per establir els orígens del nostre pintor gràcies al decisiu encapçalament: «In Christi Nomine amen. Ego Johannes de Burgunya, pictor, civis Barchinone, filius Johannis de dos Puncts, quòndam, argenterii civitatis de Stras Borch en Alamanya et domine Elizabet eius uxor defunctorum, sanis per dei graciám mente et corpore disponens de bonis meis meum facio condo et ordino testamentum [...]»²⁹. Creiem llegir-hi clarament «Stras Borch» i no «Stragborg», de manera que nosaltres no tenim cap dubte sobre el vincle patern amb la capital alsaciana, ni tampoc, pensem, sobre les arrels borgonyones de la família, atès el cognom del nostre mestre i les variacions que presenta a la documentació coneguda i, especialment, aquell «lo Burgonyés» del contracte amb Enric d'Íxer.

Aquest posicionament s'enforteix si l'acostem al document inèdit d'una capitulació signada entre dos estanyers, «en Francesc Veres, stanyer, ciudatà de Barcelona, de una part, e Barthomeu Xandaler, stanyer de la vila de Digó del ducat de Burgunya, hara habitant en la vila de Perpinyà, de la part altra», que resolien «parar una botiga de stanyer» a la capital rossellonesa, en la qual el nostre mestre, «Johannes de Borgunya pictor» figura com a testimoni. L'aparent irrellevància d'aquest acord s'esvaeix de cop quan recordem que, al testament, el nostre mestre va preveure que, en cas de mort del fill i de les dues filles que tenia amb Dionísia, els hereus subsidiaris fossin «Nicholaum Xandeler et Johannam Xandeler et Claudam Xandelera, filias domine Caterine Xandelere, sororis et germane mee»³⁰, i, sobretot, quan ens plantegem la possibilitat que l'estanyer Bartomeu Xandeler fos el marit de Caterina i, per tant, cunyat del nostre pintor. Xandeler devia ser un cognom alemany, Schandler o Schandeler, que el notari transcrivia fonèticament. Si fos així, la seva procedència «de la vila de Digo [és a dir Dijon] del ducat de Burgunya» constituïria una nova prova —sempre indirecta, en som conscients— a favor de l'origen borgonyó del nostre pintor. A través de les cerques en línia podem verificar que

als segles XIX, XX i XXI el cognom Schandeler es concentra sobretot al ducat de Luxemburg i a la Lorena, la qual cosa ens situa a l'oest de l'Imperi i de l'àrea germànica, prop de l'Alsàcia. Però recapitem. Tenint en compte: *a*) que el pare de Joan de Borgonya era oriünd, o almenys ciutadà, d'Estrasburg, a Alsàcia; *b*) que la seva germana s'hauria casat amb un estanyer de cognom germànic però resident a Dijon, i *c*) que el nostre pintor és anomenat generalment «de Borgonya» i alguna vegada «lo Burgonyés», podem presumir, en efecte, que Joan de Borgonya degué néixer a la Borgonya o com a mínim fou borgonyó d'adopció, malgrat que el seu pare era oriünd d'Estrasburg, o almenys va residir en aquesta capital alsaciana. A falta de més dades precises, de moment en podem presumir, doncs, uns orígens «burgundogermànics».

Dels aproximadament trenta anys de trajectòria intensa n'han quedat només, entre les obres documentades, el vitrall i el desplegament heràldic del cor de la catedral barcelonina, el cicle del retaule de Santes Creus, una part dels seus treballs a Girona —les sis pintures del major de Sant Feliu (ara MdA), la taula central del de Santa Úrsula de la catedral i el Calvari cimer del retaule d'Espornellà, tots dos conservats al MdA— i, per últim, cinc compartiments pertanyents al retaule major de l'església parroquial d'Arenys de Lledó, quatre dels quals encara són a la parròquia i un, com s'ha dit, va ser adquirit recentment pel MNAC. A més, queden records fotogràfics prou bons del retaule de Santa Úrsula de l'època que va ser reubicat al Santuari de les Olives, ja sense la taula central que es va quedar a Girona i que ara es pot visitar al MdA³¹.

Però a tot això cal sumar-hi l'obra que li ha estat atribuïda de manera convincent, que ha generat consens entre els estudiosos i que s'ha anat sedimentant en la historiografia de l'autor. Hi figuren les esmentades sis taules de Sant Andreu per a l'església del Miracle exhibides a la catedral de València que cal considerar entre les seves millors expressions; el reliquiari de la Verònica del Tresor de la catedral de Girona³²; el Sant Baldiri de Sant Joan de les Abadesses³³, i l'anomenat *Retrat de dama amb conill*, del Muzeum Keresztény d'Esztergom, firmat «opus Johannes Burgundi»³⁴, a més de dues taules d'una col·lecció particular de Barcelona, l'una amb una escena de flagel·lació i l'altra d'adoració d'un ídol pagà, que des d'Angulo s'han acomodat perfectament al seu repertori reconegut. Però la seva procedència incerta ha generat debat entre els estudiosos. Mentre que per a Chandler R. Post s'havien de llegir com una *Negativa de sant Andreu a oferir sacrificis a l'ídol i un Assotament de sant Andreu* i s'havien de vincular al cicle d'aquest sant conservat a València³⁵, per a Santi Torras i Joaquim Gar-

riga representarien *Sant Bartomeu davant l'ídol i Flagel·lació de Sant Bartomeu*, i serien relíquies del retaule major del monestir de Sant Bartomeu de Bellpuig d'Urgell, del qual Joan de Borgonya —d'això, com s'ha vist, en queda constància documental— n'havia pintat les teles de les portes (1517)³⁶.

La primera interpretació té a favor la coherència de les pintures particulars amb l'hagiografia de sant Andreu i les diferències, tant entre l'assotament de sant Andreu per part de «vint e dos homens» respecte del «batre l'apòstol ab fusts» referit a Bartomeu³⁷, com, sobretot, entre els enfrontaments de cadascun dels dos personatges amb sengles ídols pagans, ja que només el del sant escorxat acabarà amb l'estrepitosa destrucció de la imatge i amb la fugida del diable que s'hi amagava. Però topa amb la discrepància de les seves mides (136 cm × 95,5 cm i 136,5 cm × 96 cm) respecte de les valencianes (143,5 cm × 87 cm) i amb l'exigència de considerar que haurien estat pintades a Barcelona i enviades a València, ja que, tal com va notar Angulo, a l'escena de l'assotament Joan de Borgonya dialoga amb el *Martiri de Sant Cugat*, d'Aine Bru (1502-1507), que hauria estudiat al retaule major del monestir benedictí un cop instal·lat a Barcelona³⁸. Altrament, caldria convocar una hipòtesi més precària, recurrent a un parèntesi barceloní del mestre enmig de l'etapa valenciana o bé un parèntesi valencià enmig de l'etapa catalana. En canvi, la hipòtesi que estem davant de taules de dues procedències diferents, que justificaria la diferència de mides i que distingiria el grup valencià més primerenc del parell barceloní creat sota l'esmentat impacte del retaule major de Sant Cugat del Vallès, ens aboca a la incertesa iconogràfica, perquè, en no ser indiscutible que les dues pintures de la col·lecció privada il·lustrin episodis de la vida i el martiri de sant Bartomeu, s'afebliria molt l'opció de connectar-les a la peripècia del convent de Bellpuig que fa anys va documentar Santi Torras³⁹.

Menys coneguda, però igual de pertinent, és l'atribució de dos fragments de pintura sobre taula sortits al mercat antiquari de Barcelona (Galeria La Suite, subhasta de 3 de desembre de 2014), embolicats amb les desorientades atribucions d'«Escola espanyola del s. XVII» i d'«Escola flamenca del s. XVII-XVIII», que l'any 2014 van ingressar al Museu d'Art de Girona per adquisició de la Generalitat de Catalunya avalada amb un informe del professor Joaquim Garriga. L'un representa un home assegut, amb l'aspecte d'una autoritat antiga —a l'estil del tirà Rufí del retaule de Sant Feliu de Girona—, i a la fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas (clixé C-7765) consta que l'any 1913 formava part de la Col·lecció Carreras Candi de Barcelona⁴⁰. I l'altre mostra el bust retallat de tres personatges



Figura 1.
Atribuït a Joan de Borgonya: *Sant Miquel arcàngel*. © l'Institut Amatller d'Art Hispànic.



Figura 2.
Atribuïda a Joan de Borgonya: *Santa Llúcia*. Fotografia de l'arxiu Charles Sterling, Musée du Louvre, Département des Peintures.

masculins davant d'un fonal marí amb vaixell i també prové de la mateixa Col·lecció Carreras Candi, consignada igualment per una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic – Arxiu Mas (clixé C-7765) de 1913. La caracterització fisiognòmica d'aquest reguitzell de figures i la seva reducció pictòrica —com la del vaixell enmig del mar— amb pinzellades ràpides i esbossades remeten clarament a l'estil de Joan de Borgonya⁴¹.

També ha estat poc divulgada la del *Sant Miquel arcàngel* (figura 1), ara en una ubicació desconeguda (la fotografia que en tenim, de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, data de 1964 i la situa en una col·lecció privada de Madrid) que li va acostar Gudiol Ricart, pensant, potser, en la similitud entre l'ornament de la seva àmplia capa i la vestida per Rufí a l'empresonament de sant Feliu del MdA de Girona⁴². En canvi, són inèdites una taula amb una *Santa Llúcia* (figura 2) que hem conegut per una fotografia de l'arxiu de Charles Sterling del Louvre i que sembla del mateix conjunt del *Sant Miquel* acabat de comentar —té el mateix format, una motllura idèntica i els mateixos motius decoratius al fons daurat; i una *Santa Eulàlia* (figura 3) d'un format considerable (161 cm ×

93,5 cm) aflorada al comerç d'antiguitats de París, a la casa Thierry de Maigret, que l'oferia amb una atribució a l'«entourage de Fernando Yanez de la Almedina» i que Elsa Espín ens ha assenyalat amablement com a treball del borgonyó⁴³. A la primera, la figura hi és representada de cos sencer davant d'un paisatge ben «borgonyesc» i no costa trobar-hi coincidències concloents entre ella i els personatges femenins del retaule de Santa Úrsula, particularment amb la santa titular a l'escena que s'enfronta amb Àtila, tocat dels cabells i indumentària inclosa, tot i que el seu pesant vestit fosc d'escot quadrat ara té les mànigues penjants. La segona encaixa de meravella amb el seu llenguatge, repertori de tipus humans i motius ornamentals, per això no ens costa gens d'observar que el seu posat és pròxim, si bé invertit, al de la *Santa Úrsula* del MdA —mostrant les recurrents vacil·lacions del mestre en enfrontar-se a la representació de l'anatomia humana—, o que el vestit que mig oculta la sumptuosa capa escarlata i carmesí presenta un sistema ornamental que hem vist a la còfia d'un dels botxins del «Sant Feliu a l'eculli», ni de trobar rostres semblants als grans cicles gironins, entre les dones que escolten el sant, per

exemple, o entre les que acompanyen santa Úrsula. Si obrís els ulls podria convertir-se en la Mare de Déu del reliquiari de la Verònica de la catedral de Girona.

D'atribució més complicada resulta la *Mare de Déu amb l'Infant, sant Joanet i àngels* (figura 4) que l'any 2014 es trobava a la venda a Londres, en mans de la casa Benappi, i que va ser estudiada per Joaquim Garriga —col·laborant amb Adele Condorelli i basant-se en un informe previ d'ella elaborat a petició del col·leccionista— en un treball que malauradament resta inèdit en què la va —la van— acostar a Joan de Borgonya, superant així una anterior assignació a Paolo da San Leocadio⁴⁴. Com diu l'autor:

Il confronto formale e stilistico di elementi e di particolari significativi della *Madonna col Bambino* di Palermo con elementi e particolari analoghi scelti da un ampio repertorio di dipinti documentati —o comunque di attribuzione concorde— a Joan de Borgonya, un confronto che include dalla composizione delle figure e la resa delle sue parti, al disegno delle vesti e dei motivi ornamentali, alla definizione dei fondi di paesaggio e delle architetture, ecc., può offrirci numerose ed eloquenti ragioni a proposito dell'autore più probabile del dipinto di Palermo. Che a nostro parere sarebbe appunto Joan de Borgonya.

Encara que podria haver estat realitzada a Barcelona o a València, se suposa que provindria de la catedral de Palerm, concretament de la capella dels sepulcres reials, on s'hauria mostrat dins de l'esplèndid emmarcament en forma de tabernacle que havia decorat el pintor Mario di Laurito, fins que en un moment no precisat va ser substituïda per una còpia (ara al Museu Diocesà de Palerm). Per part nostra, però, no estem en condicions de verificar aquest il·lustre pedigrí. Només indicarem una pista ben intrigant que d'alguna manera, bé que indirecta, podria vincular Joan de Borgonya amb la ciutat siciliana: com es veurà més endavant, el nostre pintor, junt amb altres companys, va ser acusat l'any 1514, a Girona, de la mort violenta d'un pintor oriünd de Palerm, anomenat Pere Arissó.

Tampoc no hem pogut examinar la taula directament, perquè només la podem valorar a través de les fotografies (de bona qualitat, això sí) dels arxius del professor Garriga. Val a dir que el metre compositiu i molts dels components de la taula semblen perfectament compatibles amb ell. Les figures dels quatre àngels, en particular, responen plenament a la tipologia més característica de Borgonya. Ens fa dubtar una mica la fesomia de la Mare de Déu i potser també les de Jesús i el petit Baptista. La de la Verge, per exemple, està lliure de les asimetries típiques de Borgonya:



Figura 3.
Atribuïda a Joan de Borgonya: *Santa Eulàlia*. Fotografia: Thierry de Maigret.

la fesomia no és gaire diferent del tipus de la santa Úrsula del compartiment central del Retaule de Santa Úrsula (Museu d'Art de Girona), però aquesta darrera té l'asimetria que està «corregida» en la primera. Tant en les carnacions com en les draperies, el clarobscur sembla reforçat per comparació amb altres obres de Borgonya, mantenint transicions suaus, de ressonància vagament leonardesca. Potser alguns dels trets que ens fan dubtar es deuen a una hipotètica repintada, encara que no estem en condicions de pronunciar-nos sobre aquesta qüestió. De moment, però, no sens acudeix cap atribució més versemblant que no sigui la de Joan de Borgonya, tot i que la prenem amb la deguda cautela⁴⁵.

Com veiem, es tracta d'un variat i expressiu repertori pictòric —un dels més amplis dels realitzats i conservats a Catalunya durant l'època del Renaixement—, caracteritzat per un llenguatge exuberant, sí, però carismàtic, sempre ben reconeixible gràcies a una malla de coincidències que interrelaciona els treballs documentats i els atribuïts, fins i tot quan l'autor sembla que executi les



Figura 4.
Atribuïda a Joan de Borgonya: *Mare de Déu, amb l'Infant, sant Joanet i àngels*. Col·lecció particular. [proc.: Catedral de Palermo]. Fotografia Benappi Fine Art.

comandes de manera més expeditiva, com a Santa Maria d'Arenys de Lledó, per exemple. En destacarem unes quantes, les que representen un paper més decisiu a l'hora de definir aquell seu llenguatge fluid, imaginatiu i desinhibit i, sobretot, aquelles de les quals no en trobarem cap rastre en la sèrie de pintures que aquí proposarem d'aplegar sota una nova autoria que anomenarem Pseudo-Borgonya, provisionalment.

Com sol ser habitual, un dels entrellaçaments de coincidències clau a efectes de la caracterització de l'ADN pictòric del nostre, depèn del seu copiós desplegament de fisonomies i anatomies, mostrades sovint en posats dinàmics, sense témer la dificultat dels escorços que, però, unes quantes vegades resol de manera apressada i negligent. Per exemple, ja que sol ésser el factor més revelador

d'una autoria, l'aspecte dels tipus humans actuant en les històries, i particularment de les fesomies que són més variades i interessants que aquelles més histriòniques que cridaven l'atenció de Diego Angulo i que el portaven a afirmar que el mestre «procuraba evitar la correcció de los rasgos fisionómicos de sus personajes», delatant «que se sintió con frecuencia impulsado hacia lo feo», «que sentía repugnancia por la belleza humana» o que es complaïa patològicament «en acariciar no solamente lo incorrecto, sino, a veces, hasta lo monstruoso»⁴⁶.

Aquestes fesomies són evidents i tempten de seguida les mirades —ara les nostres, però a la seva època, n'ha quedat constància documental, també les dels visuradors de les taules del major de Santa Maria del Pi de Barcelona (1515)—, que exigien que «s'adoven e milloren». Són igualment cridaneres les negligències relatives a la representació de les anatomies —«malformacions» en deia Joaquim Garriga—: els caps coronats amb turbants de la majoria dels Rufi de Girona (figura 5), descrits amb delectació, però a sota dels quals el mestre semblava que havia oblidat de marcar-hi el volum dels cranis; les cames més grans i musculades que les cuixes i els allargaments antinaturalment de les cames respecte dels torsos; la desproporcionada relació que alguns poderosos braços i mans mantenen amb cossos que resulten petits per a l'encaix d'extremitats tan robustes; la desproporció entre algun cavaller i la seva cavalcadura... Són situacions figuratives que interpretem més en clau de negligència o desinterès que no pas d'ineptitud o imperícia. I no són estranyes en altres autors centreeuropeus contemporanis com ara Cornelis Engebrechtsz (c. 1460/62 - 1527) o Jan Provost (1465-1529). Pel que fa al nostre autor, semblen resultat de moments de deixament i d'indolència quant a la gestió dels cossos i de l'equipament ornamental de les seves escenografies, perquè en general és molt més acurat.

Quan, en canvi, treballa concentrat i exigent, com ara a la taula *Sant Andreu davant l'ídol* (figura 6), es revela un autor brillant, d'execució desimbolta i de dibuix hàbil. Aleshores les anatomies resulten més convincents —tot i que mai no les controla absolutament— i les figures gesticulen i es mouen coherentment, com també de vegades de manera agosarada i pictòricament difícil, per exemple en el cas de l'oficial romà que reté sant Andreu davant l'ídol. Algunes, a més, exhibeixen una considerable energia, com ara el turmentador de la lloriga daurada i les calces blanc-i-negres, o una personalitat forta i autèntica, com ara el sant Andreu que refusa d'adorar l'ídol, el que conjura la diableria que tenia encantat el bisbe o el que ressuscita els devots ofegats. A l'obra conservada n'hi ha uns quants d'aquests rostres amb caràcter i autenticitat, acuradament modelats i ca-



Figura 5.
Joan de Borgonya: *Sant Feliu davant Rufi*. Museu d'Art de Girona. Fotografia Museu d'Art de Girona.

racteritzats. Per exemple, a les taules valencianes, els del fris de cares masculines del refús d'Andreu a adorar l'ídol pagà o el del jove d'aire «rafaelesc» que compareix al fons de l'escena del miracle dels ofegats. O, al cicle de Sant Feliu de Girona, el de la dona amb la toca cònica i el de l'home amb còfia vermella i barret negre del grup d'assistents a la predicació de sant Feliu (figura 7), el del cavaller entotsolat i trist del turbant blanc de l'episo-

di gironí de l'arrossegament o els dels «malvats» —aquests, lògicament, declinats més caricaturescament: els «focos y adiposos», Angulo *dixit*—, de les escenes de Feliu davant Rufi i el carceller d'aspecte bòvid —l'adjectiu, tan precís, és de Joaquim Garriga— de l'empresonament del sant, tots dos armats, curiosament, de dagues rondel.

L'apartat relatiu a la indumentària dels actors de les agitates narracions, tan variada, opulenta i



Figura 6.
Atribuit a Joan de Borgonya, *Sant Andreu davant l'ídol*. © l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

ornamentada, conté un altre aplec de trets identificadors del Borgonya essencial: per les formes de les dalmàtiques, capes d'ermí, mantells de domàs, armadures metàl·liques, cotes de malla, elms fantasiosos, cobrecaps, lligadures, birrets, turbants, gorres, capells, rodells i còfies que, d'altra banda, insinuen que la seva memòria era plena de referents centreeuropeus. I per la manera d'ornar-los. Per exemple, amb teixits policroms amb sofisticats motius d'entrellaços moriscs, com ara a les luxoses túniques d'Egees a la taula barcelonina de sant Andreu refusant d'adorar l'ídol o a les de Rufí a l'episodi gironí del turment dels cavalls, totes dues amb les gires i el coll d'ermí. Uns motius que retornen a la dalmàtica de brocat daurat amb motius de flors de card vermelles de sant Feliu a l'escena de la predicació a les dones del Museu d'Art. També hi ha estampats al lluent vestit de l'emissari en la història del sopar entre el bisbe i la diablessa, al que duu el pare del noi ressuscitat

a l'escena dels gossos diables, totes dues del cicle valencià dedicat a sant Andreu, que reapareixen al sumptuós mantell amb motius foliacis i ocellets de Rufí a la pintura de la captura de sant Feliu —el mateix que vesteix un dels testimonis del miracle de l'incendi de les taules valencianes. Hi ha, encara, les robes decorades amb una superposició de ratlles, bandes farcides de fantasies calligràfiques i bandes ocupades per cercles amb un punt central o figures ovoidals que duen, sigui Rufí a la taula de l'empresonament de sant Feliu, sigui la dona del tocat rosa que al centre del grup femení escolta la prèdica d'aquest sant al cicle de Girona. I, per últim, hi ha les lluentors metàl·liques d'armadures i de cotes de malla, o les llorigues daurades i finament cisellades amb motius vegetals o figuratius a *Sant Andreu davant l'ídol pagà* —un dels moments més alts de l'art del mestre— i a *Sant Feliu arrossegat pels cavalls* i *Sant Feliu davant Rufí*, taula que recupera la nota del serafí decorant-ne el pectoral que descobrirem a la pintura valenciana.

Un darrer factor d'identificació i distinció del seu llenguatge, particularment respecte dels treballs que s'analitzaran a la segona part de l'estudi, té relació amb l'estructura de les representacions, amb la manera com suggereix l'espacialitat per ambientar les històries. La va resumir perfectament, és clar, Joaquim Garriga:

[...] Joan de Borgonya coneix els procediments empírics artesans que li permetrien construir amb una aproximació geomètrica relativament plausible —amb un nivell diguem-ne «rodleria»— no tan sols paviments o sostres, sinó el conjunt de l'escenari. Tot això, però res més. O sigui, ignora el sentit òptico-geomètric del «punt», a més, naturalment, de la noció de distància. I d'altra banda, tampoc no li preocupa gaire la representació específicament espacial: li en manca la sensibilitat⁴⁷.

En efecte, veiem que es comporta exactament així en les taules dels políptics de Sant Andreu, Sant Feliu o Santa Úrsula. Es tracta de les que ell va executar amb més cura entre les conservades o conegudes fotogràficament i, lògicament, de les més eloqüents a propòsit del seu mètode artesanal d'evocar la tridimensionalitat dels ambients, traçats sempre un cop elaborades les figures —no prèviament—, a fi de completar el pla de representació restant amb arquitectures i paisatges. Hi va pintar les escenografies aplicant-hi receptes artesanals com ara la de les ortogonals convergents a un punt i la determinació dels intervals horitzontals de profunditat del paviment amb el procediment de la diagonal. I, a més, sembla fer-ho «a ull» i sense preocupar-se de la precisió, de manera que sovint les ortogonals no acaben fonent-se en un «punt», sinó convivint en una petita àrea de fuga.



Figura 7.
Joan de Borgonya, *Sant Feliu arrossegat pels cavalls*. Museu d'Art de Girona. Fotografia Museu d'Art de Girona.

No sembla, doncs, que conegués el mètode perspectiu albertià, malgrat que havia vist treballs de Fernando Yáñez a València o, després, els de Pedro Fernández en terres gironines. Per aquesta raó les seves escenografies no resulten «envoltants», amb l'excepció de la *Pentecosta* de València, i no es comporten com a espais «practicables», ni esdevenen referències mètriques, ni mantenen amb les figures una relació d'escala coherent. En podríem dir *espais pseudoperspectius*, parlant en

coordenades albertianes. Únicament en una de les comandes més tardanes, la de les històries de santa Úrsula, sembla que tingui consciència del lligam entre les pintures i uns observadors centrats. D'aquí que els punts de fuga de les escenes de la seva dreta se situïn en el marge esquerre de les taules, i els de les pintures de l'esquerra, a l'inrevés, en el límit dret.

Per definir i qualificar aquests escenaris recorre a un repertori d'arquitectures ben identificador

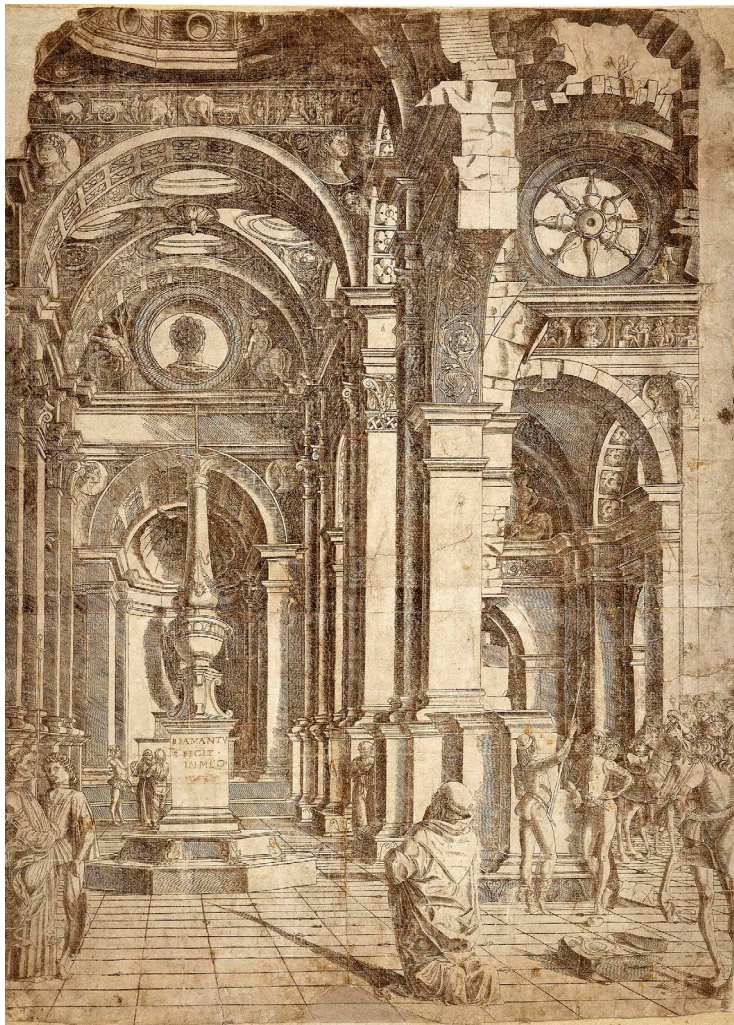


Figura 8.
Bernardo Prevedari, *Gravat Prevedari* (1481). © The Trustees of the British Museum.

i diferent del de l'autor anònim que anomenarem Pseudo-Borgonya: mentre Joan «Gentilhom» ubica les accions a dins —o més aviat davant— d'un sistema arquitectònic bàsicament massís i definit mitjançant gruixudes pantalles murals, el nou anònim abelleix les escenografies farcides d'arcades i d'espais encadenats en profunditat, però intransitables perquè són exigus i laberíntics. Si el primer recrea unes edificacions més robustes i li agrada articular els panys murals amb àmplies arcades i pilastres caixades que mostren particularitats com ara els altíssims pedestals —que poden sobrepassar les figures— o els filets amb molta volada, el segon es decanta per solucions més aïroses: més que per interiors, per llotges obertes articulades amb columnes i pilastres molt —massa— esveltes. Això sí, tots dos autors aprofiten les edificacions per crear uns ambients sumptuosos, fingint que s'han construït amb pòrfirs o acolorits marbres preuats que en l'anònim poden arribar a un acabat brunyit, gairebé vitri. En el cas de Joan de Borgonya, sempre d'una manera més

mesurada: daurant arcades, cornises, arquitrans o el perfil de les pilastres i enriquint de motius ornamentals o de figuració els frisos dels entaulaments —excepcionalment tan rics des del punt de vista narratiu com les escenes de captura i martiri del plafó titulat *Sant Feliu predicant a les dones de Girona*—, mentre que el seu *pseudo* ho fa de forma més descordada, crestant les llotges amb angelets, afegint-hi florons penjants als cassetonats o col·locant garlandes als fusts de les columnes.

Joan de Borgonya és, globalment, un autor inventiu, absolutament original. Quan a l'inici de l'article en titllàvem el llenguatge d'exuberant, ens referíem, també, a la seva «fèrtil fantasia» —en diu Garriga—, a la capacitat acreditada d'imaginar personatges i formes narratives de les històries devotes inèdites i amb molta personalitat. A més, molt poc dependents de l'estampa, el nou mecanisme de multiplicació de les imatges i de transmissió de versions en blanc i negre de les creacions artístiques enriqueirà d'una manera considerable els materials figuratius a disposició dels artistes.

L'anàlisi dels treballs conservats, documentats i atribuïts posa de manifest que tot just va citar-ne tres d'una forma reconeixible, inequívoca. Un d'Albrecht Dürer, el *Crist davant Caifàs* (1512), del qual recrea només la distribució de l'escenografia o solucions com ara les mans lligades del sant o la meitat inferior de Caifàs a l'episodi gironí de *Sant Feliu davant de Rufi*⁴⁸, i un altre de Marcantonio Raimondi basat en un dibuix de Rafael, el *Somni de santa Helena* (1514), del qual manlleva la protagonista convertint-la en santa Úrsula en el retaule de la catedral de Girona⁴⁹. El tercer és inèdit: el famós *Gravat Prevedari* (1481), realitzat per Bernardo Prevedari (figura 8) a partir d'una invenció de Donato Bramante que mostra l'interior amb figures d'una majestuosa església en runes (també s'ha dit que representa sant Bernabé pregant en el temple de Janus cristianitzat i convertit en l'església de Sant Joan Baptista a Milà)⁵⁰. Del model, Borgonya tan sols en collí el motiu de la base de la columna en forma de canelobre coronat per una creu per inserir-lo a l'escena en què sant Andreu es nega a adorar l'ídol pagà (Barcelona, col·lecció particular). Aquest lligam confirma la intuïció de Joaquim Garriga quan, en analitzar la problemàtica espacial de l'escena, que per a ell era encara la de *Sant Bartomeu davant del pretor*, suposava que aquell pedestal procedia d'un model en el qual figurava en una posició alta i per tant era vist «des de sota», mentre que «el pintor, que no tenia en compte —i segurament ignorava— la configuració espacial del dibuix, l'ha copiat idèntic, a desgrat que hagués de situar-lo en una posició baixa, sobre el paviment»⁵¹.

Són préstecs cridaners, però puntuals i menys rellevants en el conjunt d'una producció que es ca-

racteritza, insistim-hi, per una inventiva fèrtil i la poca dependència d'idees alienes, si més no en la fase final del procés creatiu. No hi ha dubte que Joan de Borgonya va destil·lar un llenguatge molt personal que fa ganes de titllar de «cosmopolita», si no fos perquè dir-ne així sense més qualificació serviria de poc: únicament per evocar que el seu estil va ser, certament, congruat durant la itinerància des del territori del ducat de Borgonya fins a la Corona d'Aragó, passant presumiblement per una sèrie d'experiències intermèdies ara mateix impossibles de precisar.

No estem lluny d'allò que va afirmar Joaquim Garriga perseguint el mateix —i difícil— objectiu:

De fet, la trajectòria de Joan de Borgonya navegà sempre per un aiguabarreig de tendències i tradicions en transformació constant, encara estimulada per múltiples influències artístiques individuals, per allò que podem saber: des del poderós i indeleble substrat germànic —danubià, possiblement— de les seves arrels, al seu pas per Itàlia —encara inexplorat—, a l'impacte amb els italianitzats «Ferrandos» durant els anys d'estada del pintor a València, al veïnatge a Catalunya amb l'obra fulgurant d'Aine Bru i al contacte directe amb l'autor del retaule gironí de Santa Helena⁵².

I en línies generals continuem aplicant l'estratègia que, d'ençà de Post i Angulo, han seguit per caracteritzar-lo tots els historiadors que hi han concentrat l'atenció: atribuint-li sempre una matriu germànica —afí a Michael Pacher (ca. 1435-1498) segons Post i Garriga, o a Albrecht Aldorfer (1480-1538), per Garriga—, enriquida i evolucionada a partir d'addicions italianes, de contactes amb el «manierisme d'Anvers» i amb els pintors que va conèixer durant l'etapa de l'estada a València, particularment Paolo da San Leocadio i l'«Hernandos» —recordem Diego Angulo escrivint: «[...] es en la pintura valenciana de principios de siglo donde precisa buscar los orígenes de su arte» o Post parlant del seu «Valencian training».

Però, intentant afinar l'esquema heretat, podem afegir-hi matisos i alguna nova variable. En primer lloc, repensant el que s'ha dit sobre els seus orígens pictòrics, l'etapa de definició de la seva matriu, tot allunyant-lo del *donaustil* —i del Tirol—, perquè no percebem cap connexió entre els seus treballs i els de Pacher o Aldorfer, d'altra banda autors tan diferents entre si. En el cas de Pacher resultaria especialment desconcertant que Borgonya hi hagués tingut algun vincle durant l'etapa formativa i no n'hagués interioritzat les innovacions italianitzants en matèria de la perspectiva albertiana o de versemblança anatòmica. I en el d'Aldorfer, la raó de l'improbable —per no dir impossible— contacte és encara més òb-

via: quan Borgonya ja consta a Oriola, l'any 1496, l'alemany devia tenir quinze o setze anys i tot just devia estar acabant l'etapa d'aprenentatge. D'altra banda, el fet que el seu pare fos ciutadà d'Estrasburg i el seu gentilici borgonyó ens conviden a mirar més cap al Rin o cap a les terres situades entre aquest i el Saona. Això, a més, l'allunyaria de l'anomenat *manierisme anversès*, malgrat que pugui tenir-hi en comú l'ímpetu descriptiu, el caprici figuratiu o la fantasia compositiva i cromàtica. En canvi, creiem que l'estudi i el diàleg continuat amb les estampes de Dürer van ser determinants en la construcció del seu món figuratiu i compositiu. Malgrat que sempre és clarament diferenciable de l'obra del gran creador de Nuremberg i que els manlleus d'estampa en són comptats, fa l'efecte que les estampes durerianes van ser uns punts de partida preciosos per a les seves composicions, sempre tan riques, animades i variades, sempre a partir de la premissa de no sucumbir a la literalitat, al manlleu.

I en segon lloc, considerant inevitable que aquesta matriu centreeuropea evolucionaria a partir dels estímuls que devia rebre d'allò que veié i estudià durant el seu itinerari cap a la Corona d'Aragó, no sabem si llarg o curt, si lent o ràpid, ni si seguint la direcció de les aigües del Roine i travessant Occitània o saltant els Alps i travessant Itàlia, encara que això darrer ho veiem prou improbable a la vista del seu nivell tan superficial d'italianització —costa molt d'imaginar-lo en contacte amb els centres italians del Renaixement. Sobretot s'enriquiria en observar les creacions dels capdavanters de la pintura valenciana de la primera dècada del cinc-cents, les de Paolo da San Leocadio i les d'Hernando o Fernando Yáñez i Hernando de Llanos, els Hernandos. Així, semblen significatives les analogies amb l'estil expressiu i «hispanitzat» que Leocadio desplega en les seves obres tardanes, en què l'italià abandona el seu italianisme nadiu quatrecentista i desenvolupa un nou italianisme cinc-centista de segona mà, pouat sobretot en la variant leonardesca dels Hernandos i en les estampes importades. Respecte als Hernandos, fins i tot podríem suposar que alguna de les idees espacials més sofisticades que elaborà —la successió vertical de diferents plans de paviment de l'escena del *Miracle de l'incendi apagat*, per exemple— s'explicaria a partir de l'estudi de creacions com ara les portes del retaule major de la catedral (1507-1510). L'evolució de Borgonya en el context valencià es pot evocar encara assenyalant unes altres obres en què el cinc-centisme exhibeix pulsions expressionistes, com ara la taula del *Bon lladre amb un donant* que s'ha atribuït a Miquel Esteve i que es conserva a la capella del Crist de la Bona Mort de la catedral de València, en el benentès que aquí ja no parlem necessàriament de precedents, sinó més aviat de paral·lels,

d'evolucions semblants, de fertilitzacions creuades, que en definitiva ens fan pensar en una participació activa i no merament passiva del nostre pintor en el col·loqui de la pintura valenciana. Sense oblidar com l'enriquieren els estímuls artístics rebuts un cop instal·lat al Principat, davant l'obra, com s'ha avançat, d'Aine Bru o d'una de les fites de la pintura quatrecentista catalana, l'antic retaule de la capella de la Casa de la Diputació del General de Bernat Martorell (c. 1434-1438), amb el qual va mantenir un diàleg insòlit per un autor de l'època del Renaixement, dibuixant i estudiant amb atenció i fascinació l'episodi de *Sant Jordi arrossegat al martiri* (Museu del Louvre) per transformar-lo, a Girona, en la història de *Sant Feliu arrossegat per cavalls*⁵³.

Ho hem d'escriure tot plegat sabent que hem perdut moltes peces importants d'aquest trencaclosques, tan decisives com molta de la pintura alsaciana o borgonyona del darrer quart del segle XV que el nostre autor hauria estudiat abans d'emprendre el camí del sud, l'obra pròpia que havia elaborat a Oriola abans de veure les creacions de Fernando Yáñez a València o els treballs d'Aine Bru al convent de Sant Domènec de Girona. Honestament, hem d'admetre que resulta ben difícil de contextualitzar la hipotètica formació inicial del nostre «borgonyó» a Dijon o en algun altre centre de la Borgonya⁵⁴, i el mateix podem dir si girem l'atenció vers l'Alsàcia, pàtria de naixement o d'adopció del seu pare. En efecte, no sabem trobar en cap d'aquestes regions els referents que el pintor hauria conegut en una etapa formativa que caldria situar a la dècada de 1480 o a la primera meitat de la dècada de 1490. La connexió amb el corrent borgonyó del «Mestre dels prelats borgonyons» i del llinatge Changenet sembla inexistent, i tampoc sabem veure vincles significatius amb la conjuntura alsaciana de Martin Schongauer (mort el 1492), a banda del fet que Joan de Borgonya, com tots els pintors del seu temps, coneixeria un repertori més o menys ampli de gravats de Schongauer, originals o còpies. En fi, quan Borgonya ja era a Oriola, el futur deixeble de Dürer, Hans Baldung Grien, encara no devia haver començat l'aprenentatge o tot just s'estaria iniciant en els misteris de la pintura. Serà, doncs, complicat ampliar l'actual estat de la qüestió —el que heretem d'Angulo i Post i de la mirada perspicax de Garriga— si no apareix, en el mercat o en alguna col·lecció, algun treball de la mà del borgonyó amb indicacions rellevants sobre la gestació del seu llenguatge. Per alguns, aquells que els han atribuït a Joan de Borgonya i aquells que han acollit favorablement la proposta, la *Nativitat* del Museu de Belles Arts de València i l'*Anunciació* del MNAC haurien fet aquest paper. Per a nosaltres, a la vista que revelen un món pictòric ben diferenciat del de Joan de Borgonya, constitueixen

la presentació d'una interessant personalitat pictòrica desconeguda, autònoma però connectada amb ell.

Segona part. Obres atribuïdes al Pseudo-Joan de Borgonya

En el seu article seminal sobre el «pintor gerundense Porta» —és a dir, sobre Joan de Borgonya—, Diego Angulo va definir un catàleg impecable, en el qual hi figuraven ja la major part de les obres més rellevants del pintor i, sobretot, no hi sobrava res⁵⁵. Amb raó, segons el nostre punt de vista, va excloure d'aquest catàleg la *Mare de Déu amb el Nen i sant Joanet* (figura 9) conservada al museu de Barcelona (avui MNAC), que, com apuntà el mateix historiador, s'inspirava en part en el cèlebre gravat de la *Mare de Déu del mico* de Dürer —de manera que també ens referirem a la taula barcelonina com la *Mare de Déu del mico*. Amb una formulació alhora clarivident i prudent, Angulo afirmà que la taula no podia atribuir-se a «Porta» (Joan de Borgonya), però que els dos creadors tenien un evident grau de parentiu artístic que caldria precisar millor: «Qué grado de parentesco exista entre uno y otro maestro, no creo posible precisarlo en la actualidad»⁵⁶. També amb encert hi afegia que la *Mare de Déu del mico* del MNAC degué ser pintada a Catalunya, tot i que la seva procedència era —i continua essent— desconeguda. Deu anys més tard, en el volum sobre la pintura del segle XVI de la sèrie *Ars Hispaniae*, Angulo insistí més breument en el mateix punt de vista, explicitant ara un dubte sobre l'origen de l'autor de la *Mare de Déu del mico*, que tal vegada podria ser també un estranger actiu a Catalunya («No sé si podrá ser obra de artista extranjero que trabajase en Cataluña»⁵⁷. Chandler R. Post va excloure igualment aquesta taula del catàleg del «Mestre de sant Fèlix», però per incloure-la dins d'un repertori tan breu com heterogeni d'un «Mestre de Chinchilla», batejat amb aquest nom de convenció a partir d'una taula amb l'*Aparició de Crist a la Magdalena* (*Noli me tangere*) conservada a Chinchilla de Monte-Aragón⁵⁸. A pesar d'aquestes opinions d'Angulo i de Post, es pot dir que en els darrers temps la major part dels especialistes han acceptat l'atribució de la *Mare de Déu del mico* del MNAC a Joan de Borgonya, de manera que semblava que s'havia aconseguit un cert consens. Així, per exemple, la recent contribució d'Albert Velasco al tema accepta com a premissa indiscutible aquesta atribució⁵⁹. Com que, en la línia d'Angulo, hem arribat al convenciment que el pintor de la taula del MNAC no és Borgonya, però sí un artista que hi estava estretament relacionat, se'ns permetrà



Figura 9.
Pseudo-Borgonya, *Mare de Deu amb el Nen i Sant Joanet*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia Joan Bosch

que ens hi referim de moment com el Pseudo-Borgonya.

Lògicament tots els especialistes han subratllat el protagonisme de l'ampli fons paisatgístic de la *Mare de Déu del mico* del MNAC. La seva estreta afinitat morfològica amb els fons paisatgístics de Joan de Borgonya és indiscutible i, en aquest sentit, cal admetre que tots dos pintors van compartir una cultura artística similar. Fins ara els historiadors han subratllat les afinitats amb el paisatgisme de l'Escola del Danubi, especialment amb Albrecht Altdorfer, o bé amb l'àmbit dels antics Països Baixos, sobretot amb Joachim Patinir i el seu àmbit d'influència. En relació amb la modalitat figurativa i amb la formulació iconogràfica, la referència a Patinir sembla més pertinent: la combinació d'un tema iconogràfic central amb un seguit d'escenes narratives distribuïdes com a petites «vinyetes» en un ampli paisatge panoràmic constitueix, en efecte, la fórmula que Patinir va desenvolupar i cultivar preferentment en la seva producció⁶⁰. El tema central podia estar dedicat a algun sant anacoreta o penitent, però encara són més nombroses les obres de Patinir el grup principal de les quals és el de la Mare de Déu i l'Infant (o de la Sagrada Família): el tema és pròpiament el del descans durant la fugida a Egipte, que es completa amb un conjunt, més aviat limitat, de petites escenes narratives del cicle de la infantesa de Jesús. Com s'ha observat, aquest esquema es generà a partir de la transposició d'una imatge «icònica» de la Mare de Déu i l'Infant, que esdevingué el nucli d'una composició més àmplia en què el tema adquireix un caire narratiu, el del descans durant la fugida, que no només es completa amb la presència de Josep, sempre en un segon terme, sinó també amb la inclusió de la resta de vinyetes narratives, representades en les llunyanies, i per consegüent a una escala força més petita. Com s'ha demostrat, Patinir va desenvolupar la seva fórmula a partir de diversos precedents ja assajats en la pintura flamenca quatrecentista, però això no resta originalitat a les seves composicions, en les quals el paisatge adquireix una importància inèdita i es desenvolupa característicament en un format horitzontal o apaïsat.

Ara bé, si el Pseudo-Borgonya es va inspirar presumiblement en els models iconogràfics patinirians, també en són manifestes les diferències de plantejament. En primer lloc, el protagonisme visual del nucli «icònic», aquí integrat per la Mare de Déu, l'Infant, sant Joanet amb l'anyell i els seus complements, incloent-hi el mico, domina àmpliament la composició, en contrast amb la fórmula més típica de Patinir, el tema figuratiu central de la qual té una escala més petita en relació amb el context paisatgístic. Respecte al format apaïsat, que és el més habitual de Patinir, la *Mare de Déu del mico* del MNAC presenta una

dimensió clarament vertical i unes mides remarcables. En tercer lloc, respecte al nombre limitat de vinyetes narratives que veiem a les obres de Patinir, a la taula del MNAC el nombre de petites escenes narratives creix d'una manera considerable. Dins del desordre aparent hi ha una certa planificació. Així, les tres escenes inicials de l'Anunciació, el Naixement i l'Epifania s'emmarquen en ambients arquitectònics força complexos, mentre que les escenes següents s'ambienten en l'exterior paisatgístic: la fugida a Egipte, el descans durant la fugida i la matança dels innocents. Aquest cicle de la infantesa és el que domina la trama iconogràfica, però a una escala menor no hi manquen les vinyetes referides al cicle de la Passió. A la part superior de la composició, a la dreta, una fantàstica formació rocosa foradada i molt escarpada acull una representació del sepulcre i la Resurrecció de Crist i, més amunt, les tres creus del Calvari, sense les figures de Crist i dels lladres. Dins del gran arc que forma la roca, hi veiem una altra escena que no sabem identificar. La part inferior dreta de la taula l'ocupa sobretot la figura ajaguda de sant Joanet, acompanyat per l'Anyell, mentre que la part inferior esquerra que quedava lliure s'aprofita per col·locar, en els marges d'un plàcid curs fluvial, les figures de quatre doctors de l'Església, incloent un sant Jeroni penitent en lloc prominent. Aquesta ambientació afegeix una altra idea pintoresca a un conjunt bigarrat i fantasiós. En fi, la composició es completa a la part superior amb un desplegament figuratiu i meteorològic no menys prolix ni imaginatiu. Un vel de teixit morisc portat per un grup d'angelets s'infla a manera de baldaquí, un motiu glorificador que emfatitza l'aspecte icònic del grup central de la Mare de Déu i l'Infant. Per damunt del baldaquí aeri, la visió celestial comporta la figura de Déu Pare, flanquejat per un estol de petits serafins vermells, i un altre estol d'angelets més allunyats del Pare, ben acomodats entre núvols de cotó. Cal atansar-se molt a la superfície pictòrica per anar-hi descobrint els minúsculs temes iconogràfics: sant Miquel lluitant contra un dimoni, un angelet mostrant el llenç de la Verònica, un altre amb un sudari, un tercer amb una creu, entremig de multitud d'angelets músics i cantors. De Déu Pare emanen uns raigs daurats que semblen travessar el vel baldaquí i que cauen sobre el cap de la Mare de Déu, on veiem la petita figura del colom de l'Esperit Sant, que s'inscriu dins del nimbe en escorç de la Verge i quasi sembla voler fer de diadema d'aquesta. El llibre obert que sosté la Verge enriqueix la trama iconogràfica afegint-hi un element textual: en el revers d'una pàgina hi veiem l'escena de la Pentecosta i l'inici d'un passatge de l'Eclesiàstic 24: 7-9: «Ego in altissimis habito...», que continua a l'altra pàgina. L'associació del text i la imatge su-



Figura 10. Pseudo-Borgonya, Matança dels Innocents (detall de la *Mare de Deu amb el Nen i Sant Joanet*). Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia Joan Bosch.

bratlla, doncs, la caracterització de la Verge com a *sedes sapientiae* i el paral·lelisme *Maria-Ecclesia*.

El gravat al burí de la *Mare de Déu del mico* d'Albrecht Dürer no és l'únic model gràfic que es detecta a la taula que estem comentant del Pseudo-Borgonya. També devia servir-se d'un dels seus *Sant Jeroni penitent* (ca. 1497-1498) per resoldre l'integrant del diminut grup dels Pares de l'Església de la mateixa pintura⁶¹. A inicis del segle XVI les *mostres d'estampa* s'anaven acumulant als tallers dels pintors locals. Els gravats quatrecentistes, la major part de l'àmbit alemany o dels Països Baixos, però de vegades també italians, no es deixaren d'explotar, mentre l'atractiu irresistible dels gravats de Dürer progressivament marcaren el to de la pintura de començament del segle XVI. Però a partir de la segona i de la tercera dècades del segle també començaren a arribar els gravats que vehiculaven els models del Renaixement ple —les primícies de la *terza maniera*—, si bé en la interpretació que en feren pintors com ara Borgonya o el Pseudo-Borgonya, el classicisme inherent a aquests models queda desvirtuat i ofegat per una característica interpretació «germanitzant», d'arrel principalment dureriana, que tendeix a derivar cap a una forma de «manierisme

gòtic». Així, encara a la taula de la *Mare de Déu del mico* del MNAC, concretament en l'esceneta de la matança dels innocents (figura 10), hi veiem figures manllevades de la cèlebre *invenzione* de Rafael gravada per Marcantonio Raimondi al voltant de 1510-1512⁶². D'altra banda, de l'estampa de Marcantonio segons l'original de Rafael, el Pseudo-Borgonya només n'agafa alguna de les figures. Els militars a cavall i els militars a peu de la part superior de l'escena remetent a uns altres models. Remarcablement, el grup dels tres cavalls amb els seus genets que ocupa la posició central, i el soldat a peu a la seva dreta, amb un notable *contrapposto*, coincideixen amb les figures anàlogues que veiem, a escala molt més gran, en una de les escenes del retaule major de l'excol·legiata de Sant Feliu, pintada per Joan de Borgonya, la que representa el sant arrossegat pels cavalls, una representació en què l'autor —com hem dit— manleva la idea compositiva de Bernat Martorell. És possible, doncs, que Borgonya s'hagués inspirat lliurement en aquests models i que, al seu torn, el Pseudo-Borgonya s'hagués basat d'una manera molt més literal en la composició de Borgonya, però de moment no podem descartar que tots dos hagin partit d'un mateix model importat,

vehiculat igualment a través d'una estampa que encara no hem sabut identificar. D'altra banda, la comparació entre les versions de Borgonya i del Pseudo-Borgonya ens permet veure que el mateix model fou interpretat de manera diferent per dos artistes distints, malgrat llur proximitat i els fonaments similars de la seva cultura artística. En tots dos casos n'advertim les desproporcions i les deformitats, però en la versió de Borgonya les deformacions «expressionistes» són, com sempre, més flagrants i vistoses.

Tots els motius iconogràfics, simbòlics i narratius que hem registrat succintament no exhaurixen la bigarrada trama pictòrica que ens brinda la taula de la *Mare de Déu del mico* del Pseudo-Borgonya, en la qual es multipliquen les vinyetes i els detalls paisatgístics, arquitectònics, figuratius i ornamentals. No cal dir que aquest tret contrasta amb la pauta molt més mesurada de Joan de Borgonya. Fins i tot les composicions més ornamentades de Borgonya contrasten amb la inusitada prolixitat miniaturista del Pseudo-Borgonya. La concepció més sintètica —i de vegades expeditiva— de les formes pròpia de Borgonya contrasta amb el frenesí miniaturista del Pseudo-Borgonya, en les composicions del qual l'efecte de conjunt queda compromès i àdhuc es descompon i es dispersa en un mosaic de vinyetes, filigranes i tota sort de minúcies. De fet, confirmem literalment la vocació miniaturista del Pseudo-Borgonya quan ens fixem en la precisió amb què ha reproduït el manuscrit il·luminat que sosté la Mare de Déu, amb la reproducció primmirada de l'escena de la Pentecosta, dels marges amb motius vegetals i del text (figura 11). No sembla desgavellat pensar que l'artista potser no només va exercir com a pintor sobre fusta, sinó també com a il·luminador. Si bé a inicis del segle XVI aquesta versatilitat ja no era tan freqüent com ho havia estat en temps anteriors, es tracta d'una possibilitat que no hauríem de menystenir a l'hora de cercar una possible identitat documentada per al mestre anònim.

A la taula de la *Mare de Déu del mico* les múltiples escenes narratives es distribueixen lliurement en el vast paisatge que comporta un horitzó «general», situat a una alçada notable, mentre que les petites escenes i els ambients arquitectònics estan concebuts com a unitats espacials autònomes —com a construccions perspectives independents—, que així semblen «incrustades» en la textura paisatgística general. Aquesta fragmentació de l'espai i de la formalització perspectiva és característica del Pseudo-Borgonya, i el diferencia clarament de la pauta relativament més mesurada, disciplinada i consistent de Joan de Borgonya, bé que aquest tampoc no va superar mai l'enfocament empíric i artesanal de la perspectiva, com ja hem remarcat.

En aquest punt, serà bo d'assenyalar que no s'ha insistit prou en la singularitat tipològica de la taula de la *Mare de Déu del mico* del MNAC. Ja hem subratllat el probable deute amb els paisatges de Patinir, especialment els que posen en escena el tema del descans durant la fugida a Egipte. Però el format vertical i el protagonisme visual més gran del tema de la Mare de Déu i l'Infant en la nostra taula convida a cercar uns altres possibles models que podrien haver inspirat la solució, sens dubte autònoma i creativa, del Pseudo-Borgonya. Potser cal cercar-los igualment en l'àmbit dels antics Països Baixos. Renunciant a portar més endavant la prospecció, limitem-nos a assenyalar, per exemple, algunes obres atribuïdes a Jacob Cornelisz van Oostanen o al seu àmbit d'influència, com ara el *Tríptic de Pompeius Occo* (Anvers, Reial Museu de Belles Arts d'Anvers), el *Tríptic d'Agustinus van Teylingen* (Berlín, Gemäldegalerie) o el *Tríptic de la família Sampso-Coolen* (Uden, Museu Krona). En les taules centrals d'aquests conjunts, el grup icònic de la Mare de Déu i l'Infant ocupen també el primer pla, flanquejats per àngels músics, mentre en el paisatge de fons es distribueixen les vinyetes narratives del cicle de la fugida a Egipte. En el cas del tríptic del Museu Krona se'n pot remarcar a més la Glòria amb Déu Pare i multitud d'angelets i nuvolets, que no deixa de recordar el tema equivalent de la taula del Pseudo-Borgonya. Atès el fenomen, ben conegut, de l'exportació massiva de pintures dels Països Baixos a la península Ibèrica, no seria gens estrany que el Pseudo-Borgonya hagués estudiat obres similars a les que hem esmentat, com també hauria pogut veure alguna obra de Patinir o dels seus múltiples seguidors i imitadors⁶³.

Ara bé, pel format i per la densitat dels ingredients iconogràfics que mostra, la taula del MNAC divergeix tant dels paisatges autònoms de Patinir com de les composicions de la Mare de Déu i l'Infant integrades en tríptics. El tríptic era una tipologia coneguda a través de les obres importades, però fonamentalment estranya a la tradició local catalana. També costa d'imaginar la *Mare de Déu del mico* del MNAC integrada com a compartiment central en un retaule del tipus català més canònic. Si fos així, difícilment s'entendria la multiplicació d'escenes narratives en aquesta taula, algunes de les quals duplicarien les dels compartiments narratius del retaule. Amb raó, doncs, s'ha descartat la hipòtesi de Joan Ainaud, segons la qual la *Mare de Déu del mico* podria haver estat el compartiment central del retaule major de l'església de Santa Maria del Pi, de Barcelona⁶⁴. Ens inclinem, doncs, a presumir que es tracta d'una taula independent, una mena de taula retaule, ja que, com els retaules, es compon d'un tema icònic central i una «perifèria» amb escenes narratives o *històries*, només que aquesta «perifèria» està reab-



Figura 11. Pseudo-Borgonya, Detall de la *Mare de Deu amb el Nen i Sant Joanet*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia Joan Bosch.

sorbida dins d'un únic camp figuratiu, dins d'una trama pictòrica contínua. Quina seria, doncs, la destinació original de la taula? ¿S'hauria concebut per a una capella en una església pública o bé per a un àmbit privat, potser una capella o un oratori privat, ateses les mides notables de la peça? Creiem que en aquest cas no es pot descartar la hipòtesi de la destinació privada, tot i que tampoc no es pot assegurar. Els inventaris *postmortem* ens permeten saber que la pintura de tema sacre era ben present a les residències de l'aristocràcia i dels estaments més alts, però aquesta procedència és sempre difícil d'atestar documentalment en referència a les peces conservades.

Com hem dit, en la línia anticipada per Angulo, exclouem decididament la *Mare de Déu del mico* del catàleg de Joan de Borgonya, però, com tot seguit veurem, no es tracta d'una obra aïllada. Per les estretes analogies que mostra i, en definitiva, per la comuna autoria amb la taula del MNAC, podem parlar en primer lloc d'una taula que fins avui mai no s'havia atribuït a un context català i que ha estat completament ignorada per la histo-

riografia sobre la pintura catalana. Es tracta d'una taula amb la *Mare de Déu, l'Infant i sant Joanet* (figura 12), conservada a la Walker Art Gallery de Liverpool (Inv. WAG 2786)⁶⁵. Se n'ignora la procedència antiga. Segons la informació que n'ofereix el museu, va pertànyer a la col·lecció de Joseph Brooks Yates, que es va vendre a Liverpool el 14 de maig de 1857 (lot 40). Fou adquirida aleshores per William Rathbone, qui immediatament la va donar a la Liverpool Royal Institution i l'any 1893 va ser dipositada a la Walker Art Gallery. Al catàleg de la venda de 1857 l'obra era descrita genèricament com a «Early Italian», però en el catàleg de la Liverpool Royal Institution publicat l'any 1859 ja s'atribuïa a Girolamo dai Libri, una idea que es va mantenir força temps i encara fou validada per Berenson (1932)⁶⁶. En el catàleg de la pintura d'escoles estrangeres de la Walker Art Gallery publicat l'any 1963, Michael Compton proposà una nova atribució a Liberale da Verona, sense deixar d'esmentar altres possibilitats, com ara Giovanni Francesco Caroto⁶⁷. Com a terme de comparació més rellevant s'assenyalava la tau-



Figura 12. Pseudo-Borgonya, *Mare de Déu, l'Infant i sant Joanet*, conservada a la Walker Art Gallery de Liverpool. ©Photography Liverpool Museums.

la de la *Mare de Déu amb l'Infant i sants* de la Gemäldegalerie de Berlín, però encara s'apuntava una altra cautela, observant que els «trets grotescos» propis de l'estil de Liberale encara eren més exagerats a la taula de Liverpool, que podia ser, doncs, obra d'un deixeble. En un nou catàleg de la Walker Art Gallery publicat l'any 1977, Edward Morris i Martin Hopkinson van suggerir encara una altra atribució, ara a Antonio da Vendri, remarcant les suposades analogies —igualment poc convincents— amb la taula de *Mare de Déu i l'Infant*, signada i datada el 1518, del Museo di Castlevicchio de Verona. Més recentment, l'agorurada atribució a Liberale s'ha substituït per una prudent i genèrica atribució a l'Escola de Verona⁶⁸. Segons el nostre parer, la comparació amb la taula de la Gemäldegalerie de Berlín no convalida, sinó que desmenteix l'atribució de la taula de Liverpool a Liberale.

La prospecció dels pocs especialistes que es van fixar en la taula de Liverpool va quedar, doncs, atrapada dins del cercle veronès. Es pot entendre que es descartés la tradicional i agorurada atribució a Girolamo dai Libri per una adscripció

una mica més prudent a Liberale o al seu cercle, però la conjunció de trets classicitzants i expressionistes només n'aporta una definició genèrica que, en aquest cas, no justifica l'adscripció de la taula a l'àmbit de Verona, com tampoc una connexió amb el rerefons paduanoferrarès. Malauradament, la procedència de la peça de Liverpool és desconeguda, però és sabut que, en el mercat de l'art del segle XIX, i encara a inicis del segle XX, la pintura hispànica dels segles XV i XVI a penes era important. D'aquí que els marxants sovint amaguessin la procedència de molts objectes de procedència ibèrica i de vegades les fessin passar per exemplars d'escoles més «canòniques», com ara les italianes.

En canvi, tots i cadascun dels aspectes estilístics i iconogràfics d'aquesta taula l'emparenten estretament amb la *Mare de Déu del mico* del Pseudo-Borgonya. És cert que la mida, 99 cm × 78,7 cm, és notablement inferior a la de la taula del MNAC, i els ingredients iconogràfics hi són molt menys abundants. Així, el paisatge, que és del mateix estil que el de la taula del MNAC, ocupa tanmateix una superfície molt menor, i no s'aprofita per prodigar-hi vinyetes narratives a petita escala. A diferència de la *Mare de Déu del mico*, en aquest cas la Verge és representada de mig cos, aparentment asseguda damunt el muret o parapet que en delimita el primer pla. Un dossier se situa per darrere i per damunt de la Mare de Déu, amb una resolució absolutament barroera de l'escorç, impensable en un artista de la categoria de Liberale da Verona o en qualsevol altre pintor italià mínimament «informat» de finals del segle XV o començament del segle XVI. La feble comprensió de la lògica perspectivista s'afegeix a les deformitats en la conformació anatòmica de les figures, si bé aquesta deformitat s'ha de considerar moderada per comparació amb les derives més estilitzades i monstruoses en què de vegades incorre Joan de Borgonya. Sigui com sigui, les tres figures de la Verge, el Jesuset i el sant Joanet tenen un parentesc inequívoc amb les corresponents de la *Mare de Déu del mico* del MNAC.

Hi ha coincidències absolutament reveladores en altres elements, com ara la indumentària. N'hi haurà prou de remarcar-ne la camisa transparent, amb vores a la base, al coll i a les mànigues, i dues cintes més a cada braç, del mateix tipus. A banda d'advertir la coincidència d'un detall tan singular, hi afegim que el motiu de la camisa transparent és raríssim, i aquesta peculiar confecció podria no tenir cap més paral·lel. No hem trobat, així, cap camisa d'aquesta mena entre els exemples iconogràfics compilats per Leo Steinberg en el seu famós estudi sobre la «sexualitat» de Crist en l'art del Renaixement⁶⁹. A més d'aquest element, que subratlla la humanitat del Fill de Déu, no podem deixar de fixar-nos en el llibre il·luminat que sosté

la Verge. El gest, l'articulació del braç i la mà que aguanten el llibre són pràcticament els mateixos en les dues obres, de Barcelona i de Liverpool. Significativament, en aquest aspecte, les dues obres del Pseudo-Borgonya divergeixen —i ho fan de la mateixa manera— respecte a l'articulació més natural del braç i de la mà esquerres de la Verge del gravat de Dürer.

A més, la miniatura que mostra el llibre obert ens ofereix també l'escena de la Pentecosta, tant a la taula de Liverpool com a la del MNAC. El text és perfectament llegible com en la taula del MNAC, però en aquest cas no es tracta del pasatge de l'Eclesiàstic, sinó del responsori que comença amb el verset «Domine labia mea aperies...» i l'himne «Nobis Sancti Spiritus gratia sit data...». Es tracta, doncs, dels textos inicials de l'ofici de l'Esperit Sant, un dels components típics dels llibres d'hores. Hi afegim que la Pentecosta era la il·lustració més freqüent per a les hores de l'Esperit Sant⁷⁰. El gust del Pseudo-Borgonya pels petits motius ornamentals es troba a les dues taules, però a la del MNAC s'intensifica encara més la prolixitat i l'ambició miniaturista. Per això ens atrevim a suggerir, amb la màxima cautela possible, que la de Liverpool podria ser lleugerament més primerenca. També ho faria pensar la circumstància que el nimbe de la Mare de Déu de Liverpool estigui representat sense escorç, mentre el nimbe de la *Mare de Déu del mico* barcelonina comporta un escorç força acusat.

La inclusió de la *Mare de Déu del mico* del MNAC dins del catàleg de Joan de Borgonya ha propiciat l'atribució a aquest pintor d'altres obres que en realitat cal adscriure al Pseudo-Borgonya. Aquí, doncs, mentre convalidem les observacions que ja s'han fet sobre la coherència estilística d'aquestes obres amb la *Mare de Déu del mico*, ens caldrà insistir en les diferències respecte al llenguatge de Joan de Borgonya caracteritzat a la primera part de l'estudi. Examinarem en primer lloc la taula de l'*Anunciació*, avui dipositada i exposada al MNAC, i la taula de la *Nativitat*, que recentment va aparèixer al mercat antiquari i ha estat adquirida pel Ministeri de Cultura, que l'ha dipositat al Museu de Belles Arts de València. Finalment, proposarem també l'atribució al Pseudo-Borgonya d'una taula coneguda des de fa molt de temps, però que ha suscitat poca atenció per part de la historiografia. Ens referim a la *Nativitat* que, procedent d'Estanyol, es conserva al Museu d'Art de Girona (MDG0084).

L'*Anunciació* (figura 13) va pertànyer a la col·lecció d'Oleguer Junyent i successivament als seus hereus. L'any 2019, la Generalitat de Catalunya va adquirir aquesta peça i la va dipositar al MNAC⁷¹, on avui s'exposa al costat de la *Mare de Déu del mico*. Va ser Santi Torras Tilló qui, en un article publicat el 2014, sense haver pogut exa-



Figura 13.
Pseudo-Borgonya, *Anunciació*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografia Joan Bosch.

minar l'obra, en va proposar l'atribució a Joan de Borgonya, insistint sobretot en les intenses analogies amb la *Mare de Déu del mico*⁷². De fet, l'amic Santi Torras arribà a la conclusió que l'atribució de l'*Anunciació* de la col·lecció Junyent Armengol (ara MNAC) a Borgonya «permetria tancar d'una vegada per totes els dubtes que al llarg del temps han manifestat diferents especialistes sobre l'autoria de la *Mare de Déu del mico*». Recordem, però, que l'atribució de la *Mare de Déu del mico* a Borgonya no només ha provocat dubtes, sinó que va ser expressament descartada per Angulo i per Post. Angulo, però, encara tractava la *Mare de Déu del mico* com una obra aïllada, sense agrupar-la amb cap més sota una autoria comuna, mentre que Post errava en la conformació d'un grup massa heterogeni, que, com hem recordat, atribuïa al Mestre de Chinchilla. Segons el nostre parer, els vincles estilístics intenses de la controvertida *Mare de Déu del mico* amb l'*Anunciació*, amb la *Mare de Déu* de Liverpool i amb les obres que estudiarem a continuació el que ens permeten

és definir un catàleg perfectament cohesionat que cal adscriure a un artista diferent de Borgonya.

Com ja va indicar Santi Torras, l'estructura arquitectònica d'aquesta *Anunciació* recorda la que, a escala molt menor, emmarca l'escena de l'Epifania a la taula de la *Mare de Déu del mico*⁷³. Els tres elements bàsics són la llotja sostinguda per columnes —que aixopluga la Sagrada Família, en un cas, i la Verge de l'*Anunciació*, en l'altre—; el pas o passadís a través d'un arc que comunica amb altres espais arquitectònics més allunyats, i un mur amb pilastres a la part frontal, que suporten un entaulament, damunt del qual veiem l'arrencada d'arcs enrunats. En el cas de la taula de l'*Anunciació* hi podem veure que aquest cos és una arcada sobre pilastres, mentre que en la petita escena de la *Mare de Déu del mico* només hi podem veure les pilastres de l'extrem frontal. Dins de l'esquema bàsic hi ha unes altres diferències que no cal descriure, i en tots dos exemples, no poques incongruències en l'organització de la planta i dels alçats d'aquests cossos arquitectònics. En qualsevol cas, l'aspecte incongruent i laberíntic d'aquests complexos arquitectònics, amb un bosc de columnes i pilastres, és característic del Pseudo-Borgonya i contrasta amb la concepció més mesurada i una mica més consistent de l'espai arquitectònic per part de Joan de Borgonya. A més, en el Pseudo-Borgonya, l'efecte laberíntic de les arquitectures s'associa amb una profusió decorativa no menys característica. Les incongruències en la formalització perspectiva són flagrants: les ortogonals del paviment de l'espai que ocupen en un primer terme l'àngel i la Verge no comparteixen el mateix punt de fuga amb les ortogonals del paviment que veiem a través de l'arc frontal situat més enllà de la llotja. Aquestes inconsistències i el consegüent efecte de dislocació espacial no arriben a anul·lar l'efecte d'acceleració perspectiva, de «vòrtex visual», que ens condueix per una mena de passadís des del primer terme, a través de l'arc esmentat, cap als espais més allunyats d'aquesta intrincada configuració arquitectònica, malgrat que l'estret corredor visual és ple d'accidents i incongruències. Finalment, remarquem de nou la flagrant dissociació de l'horitzó «general» que determina l'arquitectura respecte a l'horitzó del paisatge de fons: com hem vist, la sensació resultant és que l'espai arquitectònic «perfora» el teló de fons paisatgístic. El punt de fuga de les ortogonals o, millor, els diversos punts de fuga dels diversos sistemes autònoms d'ortogonals, sembla que foradin el paisatge panoràmic de fons. Tot i que Joan de Borgonya, com s'ha dit, tampoc no era un artista perfectament informat de la teoria i la pràctica perspectivista d'arrel brunelleschiana i albertiana, és evident que en les seves obres madures no hi advertim aquesta mena d'incongruències tan vistoses, que són distintives del Pseudo-Borgonya.

No cal dir que el paisatge panoràmic de l'*Anunciació* del MNAC és del mateix estil que el dels paisatges de la *Mare de Déu del mico*; de la *Mare de Déu i l'Infant*, de Liverpool, i els de les obres que a continuació esmentarem, i que alhora és molt pròxim als paisatges panoràmics de Joan de Borgonya. Val a dir, però, que un motiu recurrent com és el de la roca foradada, amb una gran cavitat interna, amb les «parets» i els «pilars» naturals, es troba precisament en les obres del Pseudo-Borgonya i no pas en les de Borgonya. Al fons de l'ampla estança palatina de la Verge hi albirem un motiu que combina una sumptuosa cadira de tisora que recorda la cadira de la *Verge del mico* amb un dossier tèxtil que recorda el que hem vist a la taula de Liverpool.

És cert que en determinats casos Joan de Borgonya ofereix —com hem dit— arquitectures força ornamentades, que simulen materials costosos, com ara en algunes escenes del primerenc *Retaule de sant Andreu*, provinent de l'església del Miracle de València (avui a la catedral), i del més tardà *Retaule de sant Feliu*, provinent de l'excol·legiata de Sant Feliu de Girona, però ni aquests casos es poden comparar amb la prolixitat febril que és idiosincràtica del Pseudo-Borgonya. Respecte a la taula que n'estem comentant, cal destacar-ne la multitud d'angelets, concebuts com a *putti* o *amoretti* a la manera antiga, que es distribueixen tant a la base com a les zones altes del complex arquitectònic que domina l'escena. Tots es belluguen lliurement, amb actituds dinàmiques i enjogassades. Els que se situen damunt de la cornisa de l'esquerra porten garlandes. Aixoplugats sota la volta rebaixada de la llotja n'hi ha uns, vestits amb túniques, que toquen instruments musicals, incloent un orgue, mentre que uns altres sostenen una garlanda amb la qual juguen. Però la zona més superpoblada es troba a la part inferior de la composició. Un conjunt d'angelets de carns rosades, sostenint garlandes i cintes, sembla que s'integrin al sòcol com a decoració del fris, en el qual resten encaixats, mentre que uns altres, del mateix tipus i mida, se situen davant del sòcol. En fi, una decoració que sembla de bronze, col·locada com una cresta sobre la motllura superior del sòcol, comporta un altre grup de *putti* que cavalquen sobre dracs de formes estilitzades mentre fan música, els uns, amb trompetes i, els altres, amb tamborins. Els dracs es disposen en parelles enfrontades, amb els colls lligats per una baula a una tija florejada, mentre que una de les potes posteriors s'allarga en forma de tija, unint-se a la del drac adjacent per generar la tija d'un copó. Unes altres tiges sinuoses, que arrenquen de l'aixella dels dracs, també s'allarguen fins als copons formant-ne les nanses. Tot plegat dibuixa una fantàstica trama de formes decoratives i figuratives lligades a la manera d'un *grotesc*. El Pseudo-Borgonya es recrea amb els

contrastos de textures i materials i en l'ambivalència entre els diversos plans de la ficció pictòrica. Costa molt de trobar en Borgonya un èmfasi semblant en aquesta línia —exceptuant-ne la decoració del cadirat de cor de la catedral de Barcelona per a la celebració del capítol del Toisó d'Or, on la naturalesa mateixa de l'encàrrec propiciava que el pintor desplegués una trama de caire ornamental al voltant de l'heràldica⁷⁴.

Com en la *Mare de Déu del mico*, en aquesta *Anunciació* del Pseudo-Borgonya la petita figura de Déu Pare s'inscriu dins d'un esclat lluminós de forma ovalada que recorda la màndorla simbòlica, i aquesta màndorla comporta una doble corona de minúsculs serafins vermells. I en els dos casos aquests també es multipliquen i es dispersen més enllà de la màndorla. Cal subratllar que aquesta profusió de serafins, per bé que sigui un tema tradicional, en cap dels casos que comentem no constitueix un element iconogràfic imprescindible, de manera que la seva recurrència esdevé caracteritzadora de l'artista.

Com en la *Mare de Déu del mico*, a la taula de l'*Anunciació* del Pseudo-Borgonya també hi afegeix escenes narratives complementàries o subsidiàries, però no les situa al paisatge de fons, sinó en un segon nivell de ficció, com a minúsculs relleus en el fris de la llotja oberta que emmarca la *Mare de Déu*. Hi veiem l'*Anunciació*, que duplica l'escena principal, la *Nativitat*, l'*Epifania*, la *Ressurrecció*, l'*Ascensió*, la *Pentecosta* i la *Dormició de la Verge*. Recordem que aquest desplegament d'escenes narratives complementàries en un fris també l'hem assenyalat a propòsit de l'escena de la predicació del retaule de Sant Feliu de Joan de Borgonya: en aquest cas només se'ns ofereix la vista parcial d'un fris amb històries, dues de les quals, les més completes, representen la captura i la decapitació d'un home —un màrtir?— davant d'un jutge o d'una autoritat. És possible que el Pseudo-Borgonya hagi explotat més sovint i d'una manera més planificada aquest recurs a les escenes subsidiàries, en línia amb la seva propensió a la proximitat. Tot seguit en veurem un altre exemple.

Podem fer una observació similar a propòsit de les figures protagonistes, l'àngel i la Verge: tot i la proximitat amb alguns tipus de Joan de Borgonya, també n'és notòria la divergència. Les deformacions i asimetries en la conformació anatòmica i en els rostres són menys agressives en el Pseudo-Borgonya. D'altra banda, el tractament dels plecs dinàmics de les draperies és relativament més prolix en el Pseudo-Borgonya, i l'efecte volumètric és menys acusat que en Borgonya, la qual cosa sol donar a la indumentària un aspecte característicament inflat i com a encoixinat. Ni la fesomia de l'àngel ni la de la *Mare de Déu* no coincideixen amb els tipus més característics de Borgonya. En canvi, la de la *Mare de Déu* té una semblança re-

marcable amb la que veurem en la *Nativitat* procedent d'Estanyol (Museu d'Art de Girona), de la qual parlarem més avall.

Com sempre, el Pseudo-Borgonya aprofita totes les ocasions per dissenyar motius cal·ligràfics, amb una predilecció característica per les cintes sinuoses i enroscaes. El motiu de les cintes enjogassades es prodiga també en la *Mare de Déu del mico* del MNAC i en la *Mare de Déu i l'infant* de Liverpool. A l'*Anunciació* del MNAC la filactèria de l'àngel esdevé una estreta i llarga cinta que serpenteja i s'enrosca als extrems. Porta inscrit el text de la salutació angèlica: «Ave gracia plena Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus» (Lluc 1: 28). Com de costum en la iconografia de l'època, la *Mare de Déu* té un llibre de devocions que devia estar llegint en el moment que va irrompre el missatge diví. En aquest cas la doble pàgina oberta del llibre no mostra cap miniatura, però sí un text, el passatge de la profecia d'Isaïes (7:14-15): «Ecce virgo concepiet, et pariet filium...», que ocupa les dues pàgines. Sota l'axella de l'àngel hi veiem un segment d'una banda amb una inscripció que sembla indesxifrable, amb lletres entreligades a la manera dels anagrames. És probable que es tracti d'una mera forma decorativa sense cap lectura possible, como ocorre en les inscripcions que imitaven l'escriptura cífica. En tot cas, subratllem la importància que tenen les inscripcions llegibles en el Pseudo-Borgonya, com ara les dels llibres. Per contra, la *Madonna Benappi*, obra versemblant de Borgonya, sosté un llibre obert amb una escriptura fingida, a base de traços casuals, que resulta il·legible.

A finals de l'any 2022 una galeria de Barcelona va posar a subhasta la taula de la *Nativitat* (figura 14) que, en base a un informe no publicat d'Albert Velasco, s'atribuïa a Joan de Borgonya. Els autors del treball que llegiu vam manifestar, en un article de premsa signat per Antoni Ribas, la seva ferma discrepància pel que fa a aquesta atribució, que òbviament aquí reiterem⁷⁵. La taula no es va adjudicar en aquesta subhasta, però una mica més tard una altra galeria barcelonina la va vendre al Ministeri de Cultura espanyol, que la va destinar al Museu de Belles Arts de València, sens dubte pel fet que la primera etapa coneguda de l'artista es desenvolupà en terres valencianes. Després d'aquesta adquisició de la taula com a «Joan de Borgonya», Velasco va publicar un breu article monogràfic on pretén demostrar-ne la suposada autoria⁷⁶. De nou, com s'ha vist en altres casos, hi donava per fet que la *Mare de Déu del mico* del MNAC era obra de Borgonya. Admetem que les semblances que indica amb la *Mare de Déu del mico* del MNAC són perfectament pertinents, però, a diferència d'ell, per a nosaltres les dues taules són obra del Pseudo-Borgonya, no pas de Joan de Borgonya.



Figura 14.
Pseudo-Borgonya, *Nativitat*. Museu de Belles Arts de València. Fotografia dels autors.

Com en el cas de l'*Anunciació* del MNAC, la fantasia de les arquitectures, el seu aspecte laberíntic i envitricollat, la multiplicació de cossos i estructures en acoblaments o juxtaposicions impossibles és com un segell del Pseudo-Borgonya. L'escala petita de les estructures en relació amb les figures dels primers termes, que verifiquem en aquesta taula de la *Nativitat*, també divergeix respecte a la relació habitualment més natural de les arquitectures i les figures en l'obra de Joan de Borgonya, que en la seva fase més tardana, en el *Retaule de santa Úrsula*, realitzat al voltant de 1520-1523, aconsegueix de dotar l'arquitectura d'una envergadura monumental, sens dubte com a resultat de la seva lenta —i certament superficial— assimilació del modern cànon classicista de la *terza maniera* italiana. Com és típic en el Pseudo-Borgonya, el punt de fuga i l'horitzó d'aquestes arquitectures resta dissociat de l'horitzó del paisatge de fons, situat molt més amunt, de manera que l'espai definit per l'arquitectura sembla penetrar o «perforar» el paisatge. El fons paisatgístic també és típic, és a dir, semblant als paisatges de Borgonya, però amb trets diferenciats, com ara la presència de les formacions rocoses foradades, que de vegades formen una àmplia «sala» interior i comporten diversos pilars naturals.

En parlar del Pseudo-Borgonya com a pintor d'arquitectures cal remarcar les vacil·lacions i dificultats que experimenta a l'hora d'afrontar determinats escorços difícils, com ara el dels capitells o les bases de les columnes, que es deformen significativament en ser generats a partir de seccions horitzontals ovalades o el·líptiques. Registrem aquest problema tant en l'*Anunciació* del MNAC —als capitells de la columnata de la llotja— com a la *Nativitat* del museu de València —notòriament a les bases de les columnes que veiem entre les figures de la Verge i Josep, i menys acusadament en algun dels capitells de la mateixa llotja. Recordem, igualment, la poca traça amb què el pintor resol l'escorç del dosser que cobricela la Mare de Déu en la taula de Liverpool. Val a dir que Joan de Borgonya no fou ni de bon tros un perspectivista perfecte, però no sabem veure aquestes barroeries tan vistoses en les seves arquitectures. Si en Borgonya les malformacions anatòmiques són molt més greus i abundants que en el Pseudo-Borgonya, en considerar la ficció arquitectònica sembla que la situació s'inverteix: en aquest cas Borgonya és relativament més «correcte» i assenyat que el Pseudo.

La prolixitat idiosincràtica del Pseudo-Borgonya s'aplica també a la multiplicació de les figures: a més de les protagonistes de la Verge, l'Infant i sant Josep, com també del cor de pastors que ha acudit a adorar l'Infant, veiem grups d'angelets o *amoretti* portagarlandes, tant al fris del sòcol de la part inferior com al damunt de la cornisa

de la llotja de l'esquerra, que proporciona un fons sumptuós a la Verge i aixopluga el bou i la vaca. El petit Infant és adorat, a més, per un grup nombrós d'àngels que s'agombolen en el petit espai que queda entre la Verge i Josep. Travessant l'ample curs fluvial, aproximadament en l'eix central de la composició, albirem la petita figura del gegant Sant Cristòfol portant l'Infant a les espatlles. Hi ha també unes altres figuretes minúscules que potser no es poden lligar amb cap episodi bíblic i que s'escampen pel paisatge de fons. I un cop més, com a l'*Anunciació* del MNAC, la llotja de l'esquerra comporta un fris historiat, aquest cop amb una sèrie de sants eremites i penitents, tots situats al desert. D'esquerra a dreta hi podem identificar: sant Antoni i sant Pau eremites, sant Onofre, santa Maria Magdalena elevada al cel pels àngels, sant Jeroni penitent i santa Maria Egipcíaca. La inclusió d'un cicle dedicat als sants eremites no és habitual ni sembla gaire pertinent com a complement d'una *Nativitat*, si no és que es volia subratllar la imminent fugida de la Sagrada Família a través del desert. En tot cas, no sabem si l'afegit d'aquest fris historiat respon al lliure capritx del pintor o al dictat del guió d'un «mentor iconogràfic».

De nou, ens sembla evident que la tipologia humana present en aquesta *Nativitat* és la característica del Pseudo-Borgonya i divergeix ostensiblement dels tipus humans de Joan de Borgonya. Tot i que el Pseudo-Borgonya és un artista limitat i que la seva comprensió del cànon clàssic de la figura és deficient, caldrà insistir que en la nostra *Nativitat* no s'hi veuen les malformacions ni els trets grotescos que puntegen les obres de Joan de Borgonya. El cap i la fesomia de sant Josep, molt semblant a la d'un dels pastors que té al darrere, el que porta l'anyell, no té cap paral·lel en l'obra de Borgonya, i en canvi s'assembla molt a la del petit sant Josep de la *Nativitat* procedent d'Estanyol. Igualment, el tipus facial de la Verge de la *Nativitat* del museu de València ens sembla perfectament coherent amb les marededeus de la *Nativitat* d'Estanyol o de la *Mare de Déu del mico* del MNAC. La resta dels pastors ofereixen una gamma de tipus humans i fesomies que tampoc no tenen res a veure amb les de Borgonya. No cal dir que el motiu miniaturístic del Déu Pare envoltat de serafins vermells també remet a les obres del Pseudo, és a dir, a la *Mare de Déu del mico* i a l'*Anunciació* del MNAC.

Abans hem plantejat la qüestió tipològica que suscita la *Mare de Déu del mico* del MNAC, suggerint que probablement es tracta d'una peça autònoma que no formà part d'un conjunt retaulístic més gran. En el seu estudi de la *Nativitat* Velasco dona per fet que es tracta d'un compartiment de retaule, però no ho justifica. Segons el nostre parer, a l'espera de disposar de noves dades materials sobre el suport, no hem de descartar que

es tractés igualment d'una taula independent, i el mateix podem dir de l'*Anunciació* del MNAC. D'una banda, cal reconèixer que aquests dos temes —Anunciació i Nativitat— podien perfectament presentar-se funcionalment com a obres per a la contemplació devota, sense necessitat d'integrar-les en una seqüència narrativa —no trigarem gaire a presentar un exemple documental de comanda barcelonina i contemporània d'una taula de la «Salutació» de la Mare de Déu. D'altra banda, la superabundància d'elements decoratius i de vinyetes narratives complementàries, tractats amb un esperit miniaturista, s'allunyen de l'economia que raonablement prevaldria en les escenes narratives integrades en un gran retaule. Les dues taules del MNAC i la del Museu de Belles Arts de València semblen concebudes per fer-ne una contemplació reposada, pròxima, íntima.

Certament la *Nativitat* del museu valencià inclou un element que no podem passar per alt, el fingit *cartellino* amb una inscripció, clavat o enganxat al fust de la columna situada en el primer terme al marge esquerre de la composició. Velasco creu que es tracta d'un element original sense discussió i fa la transcripció següent del text: «Petrus Carlewitz me fecit 1467». Deixant de banda que hi hauria una altra lectura possible: «Petrus Cablevister me fecit 1467», nosaltres tenim dubtes seriosos sobre l'originalitat d'aquest *cartellino*. A ull nu s'aprecia que es tracta d'una capa pictòrica molt prima i superficial, poc integrada amb l'estrat pictòric subjacent. De fet, el color del fust de la columna s'hi transparenta d'una manera clara. Aquesta capa pictòrica afegida ha envellit diferentment la capa pictòrica original. El seu clivellat és independent de l'estrat original subjacent i diferent dels que s'observen en altres indrets de la capa original. En fi, els traços barroers de la inscripció no poden ser deguts al mateix artista que va pintar els textos que hem comentat dels llibres oberts de la *Mare de Déu del mico* o l'*Anunciació* del MNAC.

El caràcter probablement fals i anacrònic del *cartellino* explicaria la inviabilitat de la datació quatrecentista que ofereix. En efecte, l'any 1467 és una data absolutament incompatible amb una obra que difícilment fou pintada abans de 1510 i donar-li validesa el porta a ordir hipòtesis altament fantasioses i especulatives. El mateix Velasco s'adona que 1467 és una data massa primerenca i proposa una datació vers «1485-1505» i, atès que no troba documentat cap pintor amb el gentilici Carlewitz, suggereix que més aviat es devia tractar del comitent de l'obra, qui hauria fet el seu encàrrec cap al 1467, la data inscrita al *cartellino*, tot i que la pintura no s'hauria materialitzat fins uns quants anys més tard.

Tanmateix, l'extrem més antic de la forquilla cronològica de Velasco (1485) tampoc no resul-

ta en absolut creïble. També costa d'acceptar que l'execució d'un treball d'aquest format i d'aquesta tipologia s'endarrerís així. I tampoc sembla versemblant que el pintor inscrivís la data d'un encàrrec que s'hauria fet tants anys abans. Ara bé, sobre la premissa que un tal Carlewitz fou el comitent i que el seu encàrrec es produí vers 1467, Velasco imagina una hipòtesi encara més precària: el comitent podria ser originari de la ciutat sèrbia de Carlowitz (Sremski Karlovci), la qual cosa podria lligar-se amb l'origen hipotèticament danubià de Joan de Borgonya —un origen danubià que hem descartat a la primera part d'aquest estudi.

D'altra banda, Velasco veu en aquesta *Nativitat* un rerefons paduanoferrarès de tal intensitat que implicaria una etapa nord-italiana en què Joan de Borgonya hauria pogut entrar en contacte directe amb pintors com ara Francesco Squarcione, Marco Zoppo, Giorgio Schiavone i Andrea Mantegna. En realitat, ni en Borgonya ni en el Pseudo-Borgonya no hi ha res que permeti pensar en un contacte directe amb aquests pintors, i Velasco no presenta cap comparació rellevant ni atenedible entre les obres dels uns i dels altres. Cap connexió significativa de Borgonya (o del Pseudo-Borgonya) amb el cànon dramàtic i heroic de Mantegna, però tampoc amb les excentricitats ni les asprors de l'*squarcionisme*. Cal evitar, en particular, la temptació d'agermanar precipitadament o automàticament les diverses formes de l'excentricitat i l'expressionisme. La geografia cultural de les excentricitats és vasta, diversa i complexa, com ho és la dels estàndards, de les «normalitats», i no s'hi valen dreces si no volem perdre la brúixola i extraviar-nos enmig d'un *totum revolutum*. L'article sobre Joan de Borgonya publicat l'any 2000 per Nicole Dacos ofereix un exemple del grau de distorsió en què la crítica pot incórrer quan es llança sense fre per aquesta via: les obres italianes del Maestro degli Angiolini que Dacos atribuïa a Borgonya són absolutament alienes a la seva personalitat artística (i comprensiblement ningú les ha validat)⁷⁷. La presència de malformacions i capricis no és suficient en ella mateixa per presumir connexions positives entre artistes que, en realitat, s'inscriuen en contextos culturals molt diferents.

Com hem vist, la taula de Liverpool que aquí atribuïm al Pseudo-Borgonya també s'ha adscrit successivament a diversos pintors actius a Verona, o genèricament a l'Escola de Verona, la qual cosa no deixaria de remetre a una geografia i a una conjuntura nord-italianes en la qual Pàdua i Ferrara tingueren un paper de primer ordre. Però de la mateixa manera que hem impugnat l'atribució de la *Mare de Déu* de Liverpool a l'àmbit veronès, també cal descartar una connexió directa amb el món paduanoferrarès en el cas de la *Nativitat* del Museu de Belles Arts de València. És cert que, en

la seva primerenca etapa valenciana, Borgonya va poder estudiar les obres de Francesco Pagano i Paolo San Leocadio, i que, sens dubte, havia de conèixer personalment San Leocadio, que s'havia afincat a València. Per consegüent, algun contacte devia haver tingut Borgonya amb obres que reflectien la dinàmica paduanoferraresa quatrecentista. Tanmateix, tant la producció de Borgonya com la del Pseudo-Borgonya traspuen un italianisme de segona mà, extrapolat de dibuixos o d'estampes, de les obres italianes importades que haguessin pogut veure en territori ibèric, i per descomptat de la producció d'artistes arribats en diferents moments des d'Itàlia, principalment San Leocadio i els espanyols Hernando o Fernando Yáñez i Hernando de Llanos, que aportaren el seu repertori leonardesc i florentí a València. D'altra banda, no oblidem que, en el moment que pogué influir sobre Borgonya —i directa o indirectament sobre el Pseudo-Borgonya—, San Leocadio havia entrat ja en una progressiva i característica evolució «hispanitzant».

El nostre antagonista en aquesta qüestió fa seva, doncs, la hipòtesi avançada per primera vegada per Post sobre els hipotètics components danubians de la cultura artística de Joan de Borgonya, i també sembla receptiu a la hipòtesi desenvolupada per Condorelli sobre una etapa o més d'una del pintor a Itàlia, plantejada a partir del seu estudi del *Retrat de dama amb conill*. D'altra banda, hi afegeix la presumpta etapa paduanoferraresa del pintor i, un cop llançat pel pendent vertiginós de les hipòtesis encadenades, imagina encara que Carlewitz, el presumpte comitent, podria ser algú establert en aquesta regió de la Itàlia septentrional. Joaquim Garriga ja apuntà que la localització del *Retrat de dama amb conill* en una col·lecció napolitana «podria explicarse mejor con la hipótesis de un viaje del cuadro que con la del viaje del pintor»⁷⁸. Certament, el suposat històric de la *Madonna Benappi* ens remetria igualment a la Itàlia meridional, en aquest cas a Sicília, però aquí tampoc veiem la necessitat de presumir que l'obra hagués estat pintada per Borgonya en territori italià, ja fos continental o insular. Sigui com sigui, l'argumentació de Velasco reafirma i alhora reforça aquesta idea d'un *pittore vagante* que, partint del Danubi, hauria recorregut una o diverses etapes italianes abans de desembarcar a la costa valenciana. I pel que fa a la *Nativitat* del Museu de Belles Arts de València, arriba a la conclusió que hagué de ser pintada o bé en una presumpta etapa italiana, o bé en la seva etapa valenciana, però no en el seu període més tardà que transcorre a Catalunya. És evident que la necessitat d'apropar-se al màxim a aquella data de 1467 —que aquí trobem espúria— l'ha impel·lit a defensar una cronologia tan precoç com fos possible —forçant els arguments i, sens dubte, violen-

tant les evidències estilístiques que apunten a una cronologia cinccentista. Segons el nostre parer, ni aquesta ni cap altra de les obres que atribuïm al Pseudo-Borgonya no degueren ser pintades a Itàlia, sinó a Catalunya.

En aquest sentit, cal subratllar que, exceptuant la taula de Liverpool, que ja era a Anglaterra a mitjan segle XIX, totes les altres peces que atribuïm al Pseudo-Borgonya tenen procedències catalanes, encara que només haguem pogut verificar que pertanyen a col·leccions particulars. La *Mare de Déu del mico* devia ser ja a Catalunya com a mínim des de finals del segle XIX. L'*Anunciació* del MNAC i la *Nativitat* del Museu de Belles Arts de València foren propietat de col·leccions catalanes i van aparèixer al mercat antiquari català. La darrera peça que atribuïm aquí al Pseudo-Borgonya ens permet reblar el clau i insistir en la catalanitat del corpus d'obres del pintor. Ens referim a la *Nativitat* del Museu d'Art de Girona (figura 15), que, com registrava Chandler R. Post, segons la tradició, provindria d'Estanyol, una localitat molt propera a Girona.

Post va atribuir amb cauteles aquesta taula al mestre de les portes de l'orgue de Perpinyà, és a dir, a l'anònim pintor de les gegantines portes de l'orgue de la catedral de Sant Joan, datades per una inscripció de l'any 1504⁷⁹. Es tracta d'una proposta errònia, que després no ha tingut més recorregut. La peça, però, ha suscitat una magra atenció per part de la crítica posterior, i el Museu d'Art de Girona ofereix avui una genèrica adscripció a l'escola catalana. En el seu article sobre la *Nativitat* del Museu de Belles Arts de València, Velasco proposa una atribució de la taula a Joan de Borgonya, però cal dir que abans, en les nostres declaracions a l'*Ara*, ja vam indicar que la *Nativitat* del Museu d'Art de Girona és obra del mateix pintor de l'*Anunciació* del MNAC i de la *Nativitat* del museu de València.

Quant a Post, també va atribuir erròniament al mestre de les portes de l'orgue de Perpinyà les taules que aleshores encara eren a l'ermita de Sant Hipòlit d'Arenys de Lledó⁸⁰, en realitat obra documentada de Joan de Borgonya, com avui sabem. Aquests desenfocaments de l'historiador nord-americà no deixen de ser significatius, perquè podem reconèixer els elements culturals compartits i el probable diàleg fecund entre l'àmbit de Joan de Borgonya i del Pseudo-Borgonya, per un costat, i amb el corrent rosellonès, per l'altre, que s'inicia amb el Mestre de les portes de l'orgue i prossegueix amb un pintor no menys rellevant, el Mestre de Llupià, i té encara uns altres representants, com ara el pintor que comparteix amb el de Llupià l'encàrrec del retaule d'Argelès⁸¹. No cal insistir en el paper que tindria Girona en aquest diàleg transpirinenc, en el qual també podrien haver participat



Figura 15.
Pseudo-Borgonya, *Nativitat*. Museu d'Art de Girona. Fotografia Museu d'Art de Girona.

uns altres artistes, com ara Pere de Fontaines, originari de Béthune, a l'Artois, i afincat a Girona, on va començar a pintar el gran retaule de Sant Feliu, que va deixar inacabat a causa de la seva mort prematura, de manera que l'encàrrec passà a Joan de Borgonya, que va participar en l'avaluació de les pintures d'aquest al retaule major de Santa Maria del Pi⁸².

La *Nativitat* del Museu d'Art de Girona és l'única obra sobre la qual tenim una indicació de procedència catalana precisa. La dada és rellevant, perquè s'afegeix a les procedències catalanes de les altres peces, per bé que només les puguem fer remuntar a finals del segle XIX o a inicis del segle XX. Sigui com sigui, resulta del tot plausible pensar que el Pseudo-Borgonya fou un artista actiu a Catalunya i tal vegada un deixeble o un col·laborador de Joan de Borgonya. Fent valdre la tradició segons la qual la *Nativitat* gironina prové d'Estanyol, també podríem anomenar provisionalment Mestre d'Estanyol el nostre Pseudo-Borgonya. Ja hem subratllat el parentiu inequívoc dels tipus humans d'aquesta taula d'Estanyol amb els que veiem a les altres obres que atribuïm al Pseudo-Borgonya i la seva incompatibilitat amb la tipologia humana de Borgonya. L'estructura arquitectònica que ofereix és del mateix tipus que les que hem vist en altres taules del mateix artista, però és una mica menys enrevesada (figura 16). Això pot explicar-se amb diferents arguments: pel caràcter menys ambiciós de l'encàrrec, per les dimensions petites de la peça i potser per una cronologia més primerenca respecte a obres com ara la *Mare de Déu del mico* del MNAC o la *Nativitat* del museu de València.

Conclusions

A partir de l'evidència acumulativa creiem haver demostrat que el Pseudo-Borgonya —o Mestre d'Estanyol— és un pintor diferent de Joan de Borgonya. Alhora, mantenim que foren dos artistes molt pròxims pel que fa a cultura artística i estil. No podem descartar, doncs, que el Pseudo-Borgonya fos un deixeble o com a mínim un col·laborador de Joan de Borgonya.

En aquest sentit, el millor candidat sembla ser Joan Bigorra, oriünd de Vilamadal, a l'Empordà. L'any 1514, a Girona, els pintors Joan de Borgonya (resident a Barcelona), Joan Bigorra, Joan Vilafanye i Antoni Albi, àlies Orri —segurament Antoni Norri—, van ser acusats de la mort violenta del pintor Pere Arissó, oriünd de Palerm. Cal parar esment a aquest document, perquè situa precoçment Joan de Borgonya en un context gironí i el relaciona amb diversos artistes residents a Girona, entre els quals hi ha Bigorra. Com és sabut, Joan de Borgonya es traslladà a Girona entre l'estiu o la tardor de 1518, amb l'encàrrec d'enllestir la pintura del gran retaule major de l'església de Sant Feliu, i en un document notarial del 6 de juny de 1521 consta que els pintors Joan Bigorra, natural de Vilamadal, i Pere Bosch, natural de Pons, conviuen al mateix domicili que Joan de Borgonya, la qual cosa permet imaginar que potser treballaven per a ell⁸³. Al cap de poc, quan Borgonya va tornar a Barcelona, Bigorra va seguir-lo: el 26 de novembre de 1522 el nomenava procurador seu en una entrada notarial que el reconeix com a «alumnus meum» i el 13 de març de 1523 figura com un dels testimonis en el testament de Borgonya, atorgat a Barcelona («Johannes Bigorra, pictor, habitator Barchinone»)⁸⁴.



Figura 16.
Pseudo-Borgonya, Detall de la Nativitat. Museu d'Art de Girona. Fotografia Museu d'Art de Girona.

Aquesta estreta relació explica que, poc després de l'òbit de Borgonya, Bigorra es casés amb la seva filla gran, Elisabet⁸⁵. Bigorra no va viure gaires més anys, ja que Elisabet consta com a vídua en un document del 24 de maig de 1531⁸⁶. Tampoc sorprèn que «heretés» almenys un dels encàrrecs retaulístics que Borgonya deixà inacabats en morir, el de Nostra Dona de Sant Feliu d'Alella, com sabem per un document de 7 de març de 1527, en el qual consta com a procurador de la família, de la vídua Dionísia i dels fills Joan Baptista i Elisabet, cobrant «centum viginti libras» que els obrers de la parròquia devien «pro pictura eiusdem retrotabuli per me pro dicta principali mea facti de fusta et depicti in et pro dicta ecclessia in altari Beatae Marie dicte ecclesie» i rebent, a més, el «retrotabulum anticum», tal com fixaven les capitulacions originals de 1523 amb Joan de Borgonya⁸⁷. Això obre la possibilitat que el taller de Borgonya tingués una certa continuïtat, potser dedicat a encàrrecs menys ambiciosos, a mans de Bigorra, tenint en compte que s'havia casat amb una filla seva.

No cal dir que la cronologia de Joan Bigorra és perfectament compatible amb el catàleg d'obres que hem atribuït al Pseudo-Borgonya, situable en un lapse de temps aproximat entre 1510 i 1530. La presumpta procedència d'Estanyol d'una obra del Pseudo-Borgonya també aporta una pista interessant a favor d'un pintor d'origen empordanès com Joan Bigorra. La seva trajectòria documen-

tada permet presumir la seva col·laboració més o menys intensa en les obres de Joan de Borgonya, però no podem excloure que, mentre residia amb aquest, es responsabilitzés també de comandes en les quals Borgonya no intervindria, i fins i tot que satisfés encàrrecs pel seu compte. Com hem suggerit, és possible que totes o la major part de les peces que hem inclòs al catàleg del Pseudo-Borgonya fossin taules independents i no pas elements d'un retaule de dimensions més grans. Si Joan de Borgonya va assumir la realització de nombrosos retaules, alguns de gran format, és possible que a la seva ombra es consagrés un pintor preferentment per realitzar —com a membre del taller del mestre o pel seu compte— taules independents «de devoció». Per la tipologia iconogràfica i les dimensions que presenta (99 cm × 78,7 cm), és evident que la *Mare de Déu* de Liverpool és una peça d'aquest tipus, però ja hem dit que les formulacions iconogràfiques de la *Mare de Déu del mico* (MNAC), de l'*Anunciació* (MNAC) i de la *Nativitat* (Museu de Belles Arts de València) també foren probablement concebudes com a peces independents. En aquest sentit, la troballa en els oceànics registres notarials barcelonins d'un pagament que connecta Joan Bigorra amb l'elaboració d'un «retabuli Salutationis Virginis Marie» (1529) és preciosa, malgrat el laconisme del contingut, que no ens revela ni el nom del client ni cap altre detall de la comanda i que, és evident, ara per ara no gosem connectar amb la taula

de l'Anunciació del MNAC, tot i la coincidència temàtica i la insinuació d'una tipologia coherent amb les tres grans taules que li atribuïm⁸⁸.

La producció vigatana de Joan Gascó i els seus fills ens ofereix un exemple coetani que il·lustra la diversificació de productes d'un taller familiar que assumia la realització de retaules, de vegades de gran format, però també taules independents de formats menors. El fundador del taller, Joan Gascó, ja va pintar obres de petit format d'aquest tipus, amb composicions senzilles que presenten la Mare de Déu de mig cos, amb l'Infant, com ara la *Mare de Déu de la llet*, del Museu Episcopal de Vic, i la *Mare de Déu amb l'Infant*, d'una col·lecció particular⁸⁹. Analitzant la correlació de les evidències documentals i les obres conservades, és possible presumir que durant la primera etapa del taller, regida per Joan, aquesta producció fos una activitat més aviat complementària i que prevalgués la de retaules d'església, grans o mitjans. En canvi, quan la producció va passar a mans de Perot Gascó i dels seus germans, és possible que, ja fos per necessitat o per vocació, la creació de taules independents de formats més petits prengués progressivament més volada, mentre s'alentia la contractació de retaules, sobretot dels més ambiciosos. Alhora, també constatem que moltes de les taules «de devoció» independents d'aquesta etapa, liderada per Perot, presenten composicions més complexes i una iconografia més densa en comparació amb les taules de petit format de Joan Gascó. Una de les obres més complexes de Perot Gascó, en aquesta línia, és la *Sagrada Família amb sant Joanet* conservada a la catedral de Barcelona. Tot i que es de mida més petita (94 cm × 73 cm), molts dels seus components permeten comparar-la amb la *Mare de Déu del mico* del Pseudo-Borgonya, com el fet que la Mare de Déu hi és representada de cos sencer, asseguda, i que l'ampli paisatge panoràmic del fons conté petites figures en acció, incloent sant Cristòfor amb l'Infant a l'espatlla, travessant un ample riu.

En aquest sentit, el document relatiu al «retabuli Salutationis Virginis Marie» insinua la comanda d'una taula independent destinada a àmbits domèstics o de devoció «privada», i equiparable a les que aflüen als convents i monestirs, i en alguns casos podien tal vegada exhibir-se en espais eclesials, al marge o al costat dels grans retaules vinculats als altars. L'esplèndida col·lecció històrica del monestir de Santa Maria de Pedralbes (Sarrià, ara Barcelona) ens proporciona el millor exemple d'aquest tipus de producció: hi abunden les petites taules de devoció, moltes de les quals importades dels antics Països Baixos, i unes altres de producció local, com ara una petita *Epifania* atribuïda a Jaume Forner⁹⁰.

Els temes més usuals devien ser el grup icònic de la Mare de Déu i l'Infant o la Sagrada Famí-

lia sencera, de vegades amb l'afegit de sant Joanet. Quan aquests actors s'ambienten en un paisatge —com a la taula esmentada de Perot Gascó o a la *Mare de Déu del mico* del Pseudo-Borgonya—, la possibilitat d'identificar el tema com el descans durant la fugida a Egipte és gairebé sempre factible. Però també moltes altres taules independents oferien, sens dubte, els temes clàssics de l'Anunciació, la Nativitat (amb l'adoració dels pastors) o l'Epifania. Episodis, doncs, que corresponen al cicle de la infantesa de Jesús, però que, presentats aïlladament, també eren idonis per estimular o satisfer l'exercici de la contemplació imaginativa que proposava, per exemple, la cabalosa tradició literària de les *Vitae Christi*, una tradició que es remun-tava a les cèlebres *Meditationes Vitae Christi* i que també havia donat fruits remarcables en català, amb Francesc Eiximenis i amb Isabel de Villena. És en aquest context de les pràctiques de la devoció íntima, que tant devia a la difusió de l'espiritualitat franciscana entre els laics, que podem explicar la funcionalitat i el sentit de les taules que hem comentat del Pseudo-Borgonya, com també de tants altres pintors coetanis. Són normalment obres que evocuen el tema de l'Encarnació posant l'èmfasi en la humanitat de Crist —aquesta humanitat que el nostre Pseudo-Borgonya ens brinda de vegades a través del vestidet transparent de l'Infant.

Atès que el seu preu era relativament baix, les taules independents de formats petits (rarament superen el metre d'alçada, com és el cas de la *Mare de Déu del mico* del MNAC) no solien ser objecte de contracte ni de pagaments protocol·litzats (àpoques), la qual cosa certament en dificulta l'estudi, mentre que són molts els retaules d'església l'autoria dels quals tenim documentada a través de contractes i pagaments. Cal tenir present, a més, que la producció de taules independents «de devoció» podia ser en part de caire especulatiu, ja que es tractava d'objectes de venda fàcil que es podien tenir en estoc al taller o a la *botiga*. Si el Pseudo-Borgonya, com suggerim, s'hagués especialitzat en aquesta mena de producció, entenem per quin motiu és difícil seguir el rastre documental de la seva obra.

Ara per ara, la seva identificació amb l'esmentat Joan Bigorra és una mera hipòtesi. També podria tractar-se d'un pintor que, havent-se relacionat d'alguna manera estreta amb Borgonya —ja fos com a aprenent o només com a col·laborador o com a soci— fos protagonista d'una trajectòria més independent que la de Bigorra. En aquest sentit, caldria ampliar la prospecció als altres pintors que, segons la documentació, foren aprenents, col·laboradors, socis o amics de Joan de Borgonya, com ara «Nicolau Baló», que el 8 d'octubre de 1521 es llogava com a aprenent seu⁹¹, potser amb una atenció especial al context gironí, atesa la procedència d'una taula d'Estanyol. Re-

cordem, per exemple, que l'any 1514, a Girona, hi apareixen també els pintors Joan Vilafanye i Antoni Albi, àlies Orri, al costat de Borgonya i Bigorra, formant la «quadrilla» acusada d'assassinat. Sense descartar el fill «Iohannem Batista», esmentat al testament patern, que difícilment podem identificar amb el pintor Joan de Borgonya (II) documentat a Catalunya entre 1552 i 1573⁹² i que podria ser, deia Garriga, «un fill de l'igualmente homònim Juan de Borgoña “pintor, natural de la ciutat de Toledo y de la dona na Lucrecia de aquell muller, defuncts”» que, però, no s'hauria

d'identificar amb el fill homònim del famós autor actiu a Castella († 1536), ja que la primera muller d'aquest es deia Quiteria Fernández, i la segona, Inés de Torquemada⁹³. D'altra banda, és clar que les obres del Pseudo-Borgonya no admeten aquesta cronologia tan tardana.

De moment, hi ha molts interrogants que hauran d'esperar resposta. Mentrestant, creiem que hem redefinit un corpus d'obra perfectament cohesionat per a Borgonya i un altre d'igualmente cohesionat per al Pseudo-Borgonya o Mestre d'Estanyol.

1. Diego ANGULO (1944), «El pintor gerundense Porta», *Archivo Español de Arte*, 66, p. 341-359.
2. El document l'identificà Agustín NIETO (1984), *Oribuela en sus documentos, I. La catedral: Parroquias de Santa Justa y Rufina y Santiago*, Murcia, Espigas, p. 67, però la primera transcripció completa la devem a Elsa ESPÍN (2022), *Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon — Arago, Catalogne, Valence et Majorque — du regne de Jean I à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)* [tesi doctoral], Universitat de la Sorbona i Universitat Autònoma de Barcelona, document 20. Ella indica que la destinació d'aquest conjunt seria l'església de Trastamante i esmenta que l'autor de la visura va ser un «Andres de Murter», però ni la població ni el nom del visurador no són citats al document.
3. Agustín NIETO (1984), *Oribuela en sus documentos, I: La catedral...*, op. cit., p. 67.
4. Elsa ESPÍN (2022), *Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon...*, op. cit., doc. 25.
5. La notícia l'esmenta Agustín NIETO (1984), *Oribuela en sus documentos, I. La catedral...*, op. cit., p. 69, però és Pablo LÓPEZ MARCOS (2020-2021), *La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena: 1515-1570*, Universidad de Murcia, qui en fa una transcripció sencera, encara que farcida d'errades i imprecisions i, això sí, rectificat al dia 31 de novembre la data del 21 indicada pel primer dels autors. Al peu del document signa com un dels testimonis un Pedro Pascual, pintor de Niça i habitant d'Oriola.
6. Agustín NIETO (1984), *Oribuela en sus documentos, I. La catedral...*, op. cit., p. 70. De nou, la transcripció sencera la dona a conèixer López Marcos amb els inconvenients indicats.
7. *Ibidem*, p. 69.
8. *Ibidem*, p. 70.
9. Miguel FALOMIR (1996), *Arte en Valencia, 1472-1522*. València, Generalitat Valenciana, p. 147 i nota 17. En marxar hi va deixar deutes per cobrar que encara reclamava vint anys després, el 31 de desembre de 1522: AHPB, Benet Joan, lligall 5, manual 39, 1522-1523.
10. Mercedes GÓMEZ FERRER (2011), «La capilla del gremio de armeros de la catedral de Valencia», *Ars Longa*, 20, p. 74-75.
11. Mercedes GÓMEZ FERRER (2004), «La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón», *Ars Longa*, 13, p. 11-31.
12. M. J. LÓPEZ i V. SAMPER (2006), «Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: Aportación documental», *De pintura valenciana (1400-1600)*, Alacant, Diputació Provincial d'Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, p. 133-148. El document ha estat transcrit per Elsa Espín (2022), *Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon...*, op. cit., doc. 29.
13. Diego ANGULO (1944), «El pintor gerundense Porta»..., op. cit., p. 339-340.
14. J. GUDIOL RICART (1941), *Spanish Painting*, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, p. 50; Diego ANGULO (1954), «El pintor gerundense Porta»..., op. cit., p. 348, i Chandler Rathfon POST (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII,1, *The Catalan School in the Early Renaissance*, Cambridge (Mass.), p. 94.
15. Joan AINAUD i Frederic-Pau VERRIÉ (1941), «El retablo del altar mayor del monasterio de S. Cugat del Vallés y su historia», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-1, p. 44 (tanmateix, els autors confonien l'autor amb l'homònim contemporani actiu a Castella i no sospitaven que les pintures s'havien conservat); Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos: Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-3, p. 85, nota 151. Els treballs van acabar amb un conflicte entre els dos autors per culpa de les diferències que van sorgir a l'hora de valorar econòmicament les tasques de cadascú: el nostre autor considerava que «ell per lo pintar del retaule met mes treballs e industria e que per ço ha de haver maior porcio del preu que no lo dit mestre Nicolau qui l.havie daurat» i, en canvi, el napolità trobava que era just cobrar el mateix, perquè en contractar l'obra va ser ell qui n'aportà els fiadors i qui havia assumit el «perill» dels imprevistos. Tot plegat es va resoldre amb una sentència arbitral conservada a l'AHPB, Francesc Joan Cerdà, 276/, 2 i 3 (bossa) 21 de desembre de 1510. i AHPB, Pere Corder, caixa 1, manual 11, 12 de juliol de 1511.
16. Agustí DURAN i SANPERE (1975), «El retaule major del Pi», *Barcelona i la seva història: L'art i la cultura*, Barcelona, Curial, p. 322-327; Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 71-82, i l'anàlisi detallada de Joaquim GARRIGA (1998), «Joan de Borgonya», *De Flandes a Itàlia: El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: El bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició a cura de Joan BOSCH i Joaquim GARRIGA, Girona, p. 175-176.
17. Joaquim GARRIGA, amb la col·laboració de Marià CARBONELL (1986), *L'època del Renaixement: Segle XVI*, Barcelona, Edicions 62, p. 68, Història de l'Art Català, IV.
18. Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 86. El document signat entre «mestre Joan de Burgunya, pintor, ciutedà de Barchelona, de una part, e lo senyer en Miquel Puiades e Hierònym Fontanils àlies Sayol, obrés l'any present de la sglésia parroquial de Sant Ffeliu de Alella, Ffrancesch Roure e Pere Jonch, de la dita parròquia de Alella, aiustats als dits obrés, de la part altre» ha estat transcrit per primera vegada a Elsa ESPÍN (2022), *Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon...*, op. cit., doc. 33.
19. Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 84, 88, 89.
20. Santi TORRAS (1997), *Els ducs de Cardona: art i poder (1575-1690): Una proposta d'estudi i d'aproximació a la història, art i cultura a l'entorn de la casa ducal en època moderna* [tesi de

- doctorat], Universitat Autònoma de Barcelona, p. 71-72.
21. Josep MAS (1911-1912), «Notes sobre antics pintors a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 6, p. 311.
22. Josep PUIG I CADA FALCH i J. MIRET I SANS (1911), «El Palau de la Diputació General de Catalunya», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 3, p. 385-480, n. 41.
23. Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 85-86; Joan AINAUD DE LASARTE (1949), *El Toisó d'Or a Barcelona*, Barcelona, Aymà, p. 61-70, i l'estudi monogràfic de Joaquim GARRIGA (2001), «Joan de Borgonya, pintor del XIX^o capítol de la orden del Toisón de Oro», *De la unió de coronas al Imperio de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 121-180.
24. Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 86-87.
25. El retaule de Sant Feliu és una obra emblemàtica del mestre fermament ancorada a la seva trajectòria per atribució des de Diego ANGULO (1944), «El pintor gerundense Porta», op. cit. — que tanmateix es confonia llegint-lo com un cicle dedicat a sant Vicenç —, i després per part de Chandler Rathfon POST (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII,1, *The Catalan School...*, op. cit., capítol IV. De tota manera, l'anàlisi més completa és a Joaquim GARRIGA (1998), «Joan de Borgonya»..., op. cit., p. 177. Pel de Santa Úrsula, l'atribució remunta a Diego ANGULO (1944), «El pintor gerundense Porta», op. cit., p. 352-355, i correspon a M. A. ALÀRCIA (1973), *Pedro Matas* [tesi de llicenciatura], Universitat de Barcelona, doc. 2, haver-ne trobat la prova documental. Per a la taula d'Esponellà, Pere FREIXAS (1998), «Joan de Borgonya. Retaule de Sant Cebrià d'Esponellà. Calvari», a *De Flandes a Itàlia: El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició a cura de Joan Bosch i Joaquim GARRIGA, Girona, p. 76-78, tot i que l'atribució remunta a Diego ANGULO (1944), «El pintor gerundense Porta», op. cit., p. 357. Sobre el vitrall, vegeu Joan AINAUD DE LASARTE (1987), «Introducció», a *Els vitralls de la catedral de Girona (Corpus Vitrearum Medii Aevi)*, Barcelona, IEC, p. 40-41.
26. Treballs documentats per Joan Hilari MUÑOZ (2006), «El pintor Joan de Borgonya al bisbat de Tortosa: Els retaules d'Horta de Sant Joan i Arenys de Lledó», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 82, p. 307-321. Abans, però, les taules d'Arenys ja havien estat atribuïdes per Joan AINAUD DE LASARTE (1958), «La pintura dels segles XVI i XVII», a *L'Art Català*, II, Barcelona, p. 195, encara que Muñoz no l'esmenta en el seu treball.
27. ACA, diversos, Vallgornera, pergamins, 221. Potser eren les mateixes que havia adquirit l'any 1513 a Nicolau Roger i Graciana Joan; ACA, diversos, Vallgornera, pergamins, rotlle 67,01, i el 1519 al donzell Marc de Vilanova: ACA, diversos, Monistrol, pergamins, 906, 1 d'agost de 1519.
28. Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 79.
29. ACA, diversos, Monistrol, pergamins, 917.
30. AHPB, Benet Joan, 262/25, manual 25è, 1514-1515, 21 de febrer de 1515.
31. L'última, la primera vista integral del conjunt, l'ha publicat Francesc MIRALPEIX (2021), «Pintura i retaule en blanc i negre: Sobre Joan de Borgonya al santuari de les Olives i Miquel Ramells i Guiu Borgonyó (Mestre de Canillo) a Caldes de Malavella», a Joan BOSCH (ed.) (2021), *L'art de narrar les imatges: Escrits en homenatge a Joaquim Garriga i Riera*, Barcelona, p. 239-254, Memoria Artium, 28.
32. Joaquim GARRIGA (1998), «Reliquiari de la Verònica», *De Flandes a Itàlia: El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició a cura de Joan Bosch i Joaquim Garriga, Girona, p. 70-75.
33. Francesc MIRALPEIX i Teresa AVELLÍ (2012), «El patrimoni artístic de Sant Joan de les Abadesses a l'època moderna», *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Ripoll, Junta del Monestir de Sant Joan de les Abadesses, p. 154.
34. Adele CONDORELLI (1965), «Un ritratto firmato "opus Johannes Burgundi"», *Commentari*, XVI, 1-2, p. 77-84.
35. Chandler Rathfon POST (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII,1, *The Catalan School...*, op. cit., p. 94-99. És una hipòtesi que també va defensar Joan YEGUAS (2009), «Joan de Borgonya», *Convidats d'honor: Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona, p. 196-201, que fins i tot formula una hipòtesi sobre la seva separació respecte al grup majoritari.
36. Sobre l'atribució segregada de les pintures valencianes i barcelonines, vegeu Santi TORRAS (1997), *Els ducs de Cardona: Art i poder (1575-1690)*..., op. cit., p. 71-72, nota 128, i Joaquim GARRIGA (1998), «Joan de Borgonya»..., op. cit., p. 176.
37. Citem del *Flos Sactorum* editat per Johan Rosembach, 1494.
38. La connexió figurativa la va assenyalar per primera vegada Diego ANGULO (1944,1), «Dürero y los pintores catalanes del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, 65, p. 327-330.
39. Entre els partidaris de l'assimilació de les dues pintures barcelonines al retaule de Sant Andreu cal esmentar-hi Chandler Rathfon POST (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII,1, *The Catalan School...*, op. cit., p. 94-95.
40. Joaquim GARRIGA (1994), «La geometria espacial de Pere Mates», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, p. 534, n. 38, per conduir l'execució de l'obra a Joan de Borgonya. L'assignació del fragment a Joan de Borgonya va ser refermada pel mateix Joaquim GARRIGA (1998), «Joan de Borgonya»..., op. cit., p. 176 i n. 66, i a ÍDEM (2001), «Joan de Borgonya, pintor del XIX^o capítol de la orden del Toisón de Oro», op. cit., p. 175 i n. 134.

41. Diego ANGULO (1944), «El pintor gerundense Porta», *Archivo Español de Arte*, XVII, p. 358 i n. 2, i posteriorment Ch. R. POST s'afegí a l'atribució, tot reproduint la fotografia de 1913 a (1958), *A History of Spanish Painting*, vol. XII,1, *The Catalan School...*, op. cit., p. 108, fig. 40. També Joaquim Garriga considerà que el fragment remetia al pintor Joan de Borgonya a *De Flandres a Itàlia...*, op. cit., p. 176 i n. 66, bé que deixant oberta l'opció del seu «cercele», i a continuació, a «Joan de Borgonya...», *De la unió de coronas...*, op. cit., 2001, p. 175 i n. 134, hi afirmà decididament, amb poques reserves, la presència de l'estil i la mà de l'artista.
42. Adele CONDORELLI (1965), «Un ritratto firmato "opus Johannes Burgundi"», op. cit., p. 81; Joaquim GARRIGA (2001), «Joan de Borgonya, pintor del XIX^e capítol de la orden del Toisón de Oro», op. cit., p. 175.
43. Vegeu <<https://www.thierrydemaigret.com/lot/3244/1021561>> [darrera consulta: 30/08/2024].
44. Es tracta de l'estudi «Una Madonna col Bambino della cattedrale di Palermo e altri dipinti di Joan de Borgonya» que Joaquim Garriga va presentar en ocasió de la jornada Percorsi Artistici tra l'Italia e la Spagna, en record d'Adele Condorelli, el 9 d'octubre de 2017 a la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma. Recentment, Velasco l'ha esmentat en un article que després comentarem, on s'alinea en l'atribució a Borgonya, que li sembla «bastante clara».
45. En canvi, descartem la proposta d'atribuir-li un retaule dedicat a la Mare de Déu del Museu Diocesà d'Art Sacre d'Oriola per part de Pablo LÓPEZ MARCOS, *La pintura renacentista en la antigua Diócesis de Cartagena...*, op. cit., p. 290, perquè no hi veiem cap coincidència ni semblança amb el nostre borgonyó i perquè l'estudiós, tot i que el pressuposa, no arriba a acreditar el vincle amb el retaule del Roser d'Oriola que Borgonya treballava entre 1496 i 1502.
46. Diego ANGULO (1944), «El pintor gerundense Porta»..., op. cit., p. 342.
47. Joaquim GARRIGA (1990), *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI (criteris d'anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya)* [tesi de doctorat inèdita], p. 949; ÍDEM (1990), «Imatges amb "punt": El primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500», *D'Art*, 16, p. 59-79.
48. Diego ANGULO (1944), «Dürero y los pintores catalanes del siglo XVI»..., op. cit., p. 329; Diego ANGULO (1944), «El pintor gerundense Porta»..., op. cit.
49. Diego ANGULO (1944), «El pintor gerundense Porta»..., op. cit., p. 347.
50. Clelia ALBERICI (1988), «Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante», *Arte Lombarda*, 86/87, p. 5-13.
51. Joaquim GARRIGA (1990), *Qüestions de perspectiva...*, op. cit., p. 947.
52. Joaquim GARRIGA (1998), «Joan de Borgonya»..., op. cit., p. 59.
53. La van revelar Francesc RUIZ I QUESADA i Joan YEGUAS I GASSÓ (2016), «L'antic retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona: Una visió de conjunt d'un retaule-reliquiari», *Retrotabulum: Estudis d'Art Medieval*, 20, p. 2-120: 92. Sobre el retaule quatrecentista, vegeu Guadaira MACÍAS i Rafael CORNUDELLA (2015), «El Retaule de sant Jordi de Bernat Martorell», a Marià CARBONELL I BUADES (dir.) (2005), *El Palau de la Generalitat de Catalunya: Art i arquitectura*, vol. 1, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 208-228.
54. Sobre la pintura a Dijon a finals del segle XV i a començament del segle XVI, vegeu Frédéric ELSIG (ed.) (2016), *Peindre à Dijon au XVI^e siècle*, Milà, Cisinello Balsamo, especialment les contribucions aplegades a la primera secció («De Louis XI à Louis XII»); Carmen DECU TEODORESCU i Frédéric ELSIG (2020), *Les Changenet*, Milà, Cisinello Balsamo, i Elliot ADAM i Sophie CARON (2021), *La Maison Changenet: Une famille de peintres entre Provence et Bourgogne vers 1500*, París, Musée du Louvre.
55. Diego ANGULO (1944), «El pintor gerundense Porta»..., op. cit.
56. *Ibidem*, p. 358.
57. Diego ANGULO (1954), *Ars Hispaniae: Pintura del Renacimiento*, Madrid, Plus-Ultra, p. 63-64.
58. Chandler Rathfon POST (1953), *A History of Spanish Painting: The Valencian School in the Early Renaissance*, XI, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, p. 106-119.
59. Alberto VELASCO GONZÁLEZ (2023), «Joan de Borgonya: Fantasia mediterrània», *Ars Magazine*, 59 (juliol-setembre), p. 108-118.
60. Vegeu especialment Robert A. KOCH (1968), *Joachim Patinir*, Princeton, N. J., Princeton University Press; Reindert L. FALKENBURG (1988), *Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam-Philadelphia, i Alejandro VERGARA (ed.) (2007), *Patinir: Estudios y catálogo crítico*, catàleg de l'exposició, Madrid, Museo Nacional del Prado. Vegeu, així mateix, Rafael CORNUDELLA (2018), «From Patinir's Workshop to the Monastery of Pedralbes. A Virgin and Child in a Landscape», *Locus Amoenus*, 16, p. 19-57. <<https://doi.org/10.5565/rev/locus.323>>
61. La identificació és d'Elsa ESPÍN (2024), «The Northern Way: Engraving Success in Catalan Painting around 1500», a Anna DUBOIS (ed.), *Alla Maniera: Technical Art History and the meaning of Style in 15th to 17th painting*, Leuven, Peeters, p. 123-133, una aportació que tanmateix oblida l'esment dels precedents bibliogràfics del tema abordat, que van des del treball de Diego Angulo (1944), tantes vegades citat aquí, fins a publicacions com les de Joan Bosch (2009), «La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne a l'èpoque moderne», a Sophie DUHEN (ed.), *L'Art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Rennes, p. 167-186; o Id. (2013), «El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña», a Alessandra PASOLINI (ed.), *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Cagliari, p. 83-93.

62. Ana ÀVILA (1985), «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados», a *Rafael en España*, Madrid, Museo del Prado [catàleg de l'exposició], p. 58.
63. Vegeu Rafael CORNUDELLA (2018), «From Patinir's Workshop to the Monastery of Pedralbes...», op. cit.
64. Joan AINAUD DE LASARTE, *La pintura a Catalunya al segle XVI*, discurs llegit en la sessió inaugural del curs 1953-1954 de la Societat Catalana d'Estudis Històrics, inèdit, citat per Joaquim GARRIGA (1998), «Joan de Borgonya»..., op. cit., p. 176.
65. Sobre aquesta taula, poc coneguda, vegeu *Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures Drawings and Casts in the Gallery of Art of the Royal Institution*, Liverpool Royal Institution, 1859, cat. núm. 37, p. 22; Michael COMPTON (1963), *Walker Art Gallery: Foreign Schools Catalogue (Text)*, Liverpool, p. 96-97, i Edward MORRIS i Martin HOPKINSON (1977), *Walker Art Gallery, Liverpool: Foreign Catalogue, Text*, vol. 1, p. 216-217.
66. *Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures Drawings and Casts in the Gallery of Art of the Royal Institution*, op. cit., p. 216-217.
67. M. COMPTON (1963), *Walker Art Gallery: Foreign Schools Catalogue (Text)*, op. cit., p. 96-97.
68. Vegeu <<https://www.vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/311198/>> [consulta: 28/8/2024].
69. Leo STEINBERG (1984), *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Londres, Faber and Faber (primera edició com a article a la revista *October*, 25, 1983).
70. Roger S. WIECK (1988), *Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life*, Nova York, George Braziller, p. 92 i 162.
71. Segons les dades que proporciona el MNAC, la taula va sortir a la venda l'any 2019 a la Fira d'Art Modern i Antic (FAMA) de Barcelona, a través de l'expositor Antiguitats Olga de Sandoval, i en aquesta ocasió va ser adquirida per la Generalitat.
72. Santi TORRAS (2014), «Pintura olvidada del Renaixement català: Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades», *Acta/Artis: Estudis d'Art Modern*, 2, p. 99-115, especialment p. 99-111. En aquest article (p. 110-111) Torras també atribueix a Joan de Borgonya una *Mare de Déu de la Llet* que pertanyia a la col·lecció Graupera quan va ser fotografiada l'any 1929, però en la nostra opinió no pot ser obra ni de Borgonya ni del Pseudo-Borgonya.
73. Santi TORRAS (2014), «Pintura olvidada del Renaixement...», op. cit., p. 102-103.
74. Santi TORRAS (2014), «Pintura olvidada del Renaixement...», op. cit., p. 106.
75. Antoni RIBAS (31 de novembre de 2022), «Polèmica per l'atribució d'una obra renaixentista abans que surti a subhasta», *Ara*. L'expressió pública de la nostra opinió va suscitar una resposta de la casa de subhastes a les xarxes que ens sembla totalment improcedent. El mateix Velasco va suggerir a les xarxes que, per tal d'opinar sobre el tema, hauríem d'haver esperat a llegir el seu article quan es publicués. No veiem per què dos especialistes en la matèria no poden opinar lliurement i en el mitjà que sigui sobre l'autoria d'una obra que han examinat. Precisament ens vam veure impel·lits a fer pública la nostra opinió per evitar que alguna administració pública, com ara la Generalitat de Catalunya, adquirís una taula que, segons el nostre criteri, anava erròniament atribuïda a Joan de Borgonya, i per un preu sobrevalorat.
76. Alberto VELASCO GONZÁLEZ (2023), «Joan de Borgonya: Fantasia mediterrània»..., op. cit. Ignorem per què al començament de l'article Velasco afirma que quan es va publicar la nostra opinió a l'*Ara* no coneixíem directament la pintura. En tot cas, s'equivocava: com ell sap, quan es va presentar a la venda la pintura era ben visitable i nosaltres ho vam ben aprofitar.
77. Nicole DACOS (2000), «Federico Zeri et l'excentrique: Joan de Burgunya en Italie», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXV, p. 109-116.
78. Joaquim GARRIGA (2001), «Joan de Borgonya, pintor del XIX^o capítulo de la orden del Toisón de Oro»..., op. cit., p. 154.
79. Chandler Rathfon POST (1958), *A History of Spanish Painting: The Catalan School in the Early Renaissance*, vol. 12, part 2, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, p. 409 i 410, fig. 174.
80. Chandler Rathfon POST (1966), *A History of Spanish Painting: The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*, vol. 13, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, p. 430-432, fig. 186.
81. Vegeu Joan BOSCH (2012), «Le Maître de Lluçà: la mysterieuse identité d'un peintre centro-européen en Roussillon», a *Le maître de Lluçà. Un peintre en Roussillon au debut du XVI siècle*, Cisinello Balsamo, p. 34-42; Rafael CORNUDELLA (2020), «La peinture à Perpignan autour de 1500», a Frédéric Elsig, *Peindre à Tolouse aux XVe-XVIe siècles*, p. 159-174.
82. Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 81-86.
83. Joaquim GARRIGA (1998), «Joan de Borgonya»..., op. cit., p. 177, notes 34 i 39.
84. La notícia del testament va ser publicada per Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 87. És inèdit, en canvi, l'acte de delegació a favor de Bigorra que conté l'interessantíssim esment que hem destacat: AHPB, Benet Joan, 262/38, manual de 1522-1523.
85. Josep MAS (1911-1912), «Notes sobre antics pintors a Catalunya»..., op. cit., p. 311 i 313. Joan Bigorra es fa càrrec de la pintura del retaule de l'altar de santa Maria de la parròquia d'Alella, que havia de fer Joan de Borgonya. Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 87.
86. Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nunyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 87. Sabem que es tornaria a casar: capítols matrimonials de la filla de Joan de Borgonya, Elisabet, qui havia

estat casada primerament amb Joan Bigorra, pintor, AHPB, Antoni Anglès, 272/63.

87. AHPB, Pere Saragossa, 268/32.

88. AHPB, Pau Renart 216/19, protocol de l'any 1529, 7 de maig: «Die veneris vii^a mensis Maii anno a nativitate domini MDXXVIII. Aposta facta et firmata per Joannis Bigorra pictorem civem Barcinone honorabilem [l'espai on havia de constar el nom del pagador restà en blanc] dictorum decem dutatorum rationem fabricae sive pinture cuiusdam retabuli Salutationis Virginis Marie a se facti modus solutionis talis fuit? in presentia notarii et testimonium dedit sibi numerando voluntati sue sex ducatos et reliquos dedit sibi voluntate sue et Ideo etc. Testes

sunt Michael Cellers notarium Barcinone et Joannes Scada escriptor Barcinone habitatores».

89. Sobre aquesta qüestió, vegeu Rafael CORNUDELLA (2002-2003), «La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic», *Locus Amoenus*, 6, p. 145-185. <<https://doi.org/10.5565/rev/locus.126>>

90. Rafael CORNUDELLA (2005), «Epifania. Jaume Forner, c.1530-1550», a Marià CARBONELL, Anna CASTELLANO, Rafael CORNUDELLA (eds.), *Pedralbes. Els tresors del monestir*, catàleg de l'exposició, Museu Monestir de Pedralbes, Barcelona, cat. núm. 25, p. 155-157.

91. AHPB, Benet Joan, manual 27è, 1521-1522 (notícia localitzada

entre les fitxes de Josep M. Madurell).

92. Josep M. MADURELL (1944), «Pedro Nuyes y Enrique Fernádes pintores de retablos...», op. cit., p. 87; Joaquim GARRIGA (1998), «Joan de Borgonya»..., op. cit., p. 176, i Miquel MIRAMBELL (2002), *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, p. 88.

93. Joaquim GARRIGA (1998), «Joan de Borgonya»..., op. cit., p. 176, i el mateix a Joaquim GARRIGA (2001), «Joan de Borgonya, pintor del XIX^o capítol de la orden del Toisón de Oro»..., op. cit., p. 172-173, però canviant-ne la transcripció del nom: «Lucrecia» per «Lutecia».