
La taula cinccentista de sant Jaume del Museu d'Art de Sabadell i l'activitat del pintor Jaume Bazin a Sabadell (1594), un enigma pendent

Santi Torras i Tilló

La presència als fons del Museu d'Art de Sabadell d'una taula cinccentista anònima amb la imatge eqüestre de sant Jaume ens permet sospesar la hipòtesi de relacionar-la amb l'antic retaule dels sants Jaume i Llúcia existent a la primitiva església de Sant Feliu de Sabadell, pintat per Jaume Bazin, artista d'origen francès documentat a Catalunya a les acaballes del segle XVI. Malgrat que n'ignorem la procedència, es tracta d'una obra formalment gens menyspreable, estranya supervivent del patrimoni religiós local i una de les poques pintures d'època moderna conservades als museus de la ciutat. La restauració i posterior exhibició l'any 2004, en el context d'una exposició temporal del Museu, va permetre posar aquesta peça desconeguda a l'abast de públic i especialistes. Dedicar-hi la nostra atenció esdevé una manera idònia d'ubicar-la en el context actual dels estudis d'art renaixentista català.



Figura 1. Anònim, Sant Jaume, s. xvi. Oli sobre fusta, 112x73. Museu d'Art de Sabadell.

125

L'exposició que, amb el títol *De devoció*, el Museu d'Art de Sabadell va dedicar el 2004 a la icona litúrgica i devota va suposar la feliç restauració d'una taula anònima de sant Jaume, aproximadament de la segona meitat del segle XVI (figura 1), una de les poques obres d'aquesta època que té el museu, ja present als inventaris més antics del seu fons, però sense cap mena d'indicació sobre la procedència o l'autoria. Al marge de retornar-nos de manera esplèndida l'art d'un pintor remot, la restauració ha permès també posar al descobert l'indici revelador que el descrostat de la part inferior de la pintura va ser causat per l'acció del foc, amb la qual cosa caldria deduir

que aquesta obra prové d'alguna de les esglésies incendiades de la comarca abans de la creació del museu. No cal dir que en aquest sentit les possibilitats són infinites, ja que des de la Setmana Tràgica, fins a la Guerra Civil de 1936, van ser ben poques les esglésies parroquials del Vallès que es van estalviar la crema. El fet que l'antiga església de Sant Feliu de Sabadell posseís un retaule cincentista dedicat als sants Jaume i Llúcia ens podria donar peu a considerar la possibilitat que aquesta hagués estat una de les taules originalment emplaçades en aquest altar. De bon principi cal advertir, però, que fins ara, amb tot el que en sabem en ferm, no disposem d'elements

prou determinants per resoldre l'enigma d'una manera convincent. Així i tot, a despit de la inconsistència fonamental de les hipòtesis que es poden plantejar, l'ocasió mereix sobradament una aproximació i una anàlisi atentes.

L'altar de sant Jaume

Cap al 1500, l'altar de sant Jaume ocupava la quarta capella del tram esquerre de l'església de Sant Feliu, just davant del portal d'entrada tocant el cementiri primitiu, tal com es pot apreciar a la traça dibuixada per Bosch i Cardellach, designada amb la lletra H (figura 2). Al llarg del segle, aquest altar, en comparació amb altres advocacions més prestigioses de l'església, semblava haver tingut per part dels beneficiats i la confraria que se n'ocupaven un tracte més aviat incurios, segurament per la manca de recursos pròpia d'uns patrons de condició modesta. Durant la visita pastoral del 1519 no es va parlar de l'existència de cap ornament major,¹ com tampoc a la del 1549, en la qual a més es va prescriure —sota penyora de vint sous— l'obligació de dotar la capella amb alguns paraments d'altar indispensables.² La visita del 1555 tampoc no feia al·lusió a cap retaule,³ mentre que la del 1562 ja advertia de la decadència física de l'espai (“*quod altare manet indecenter*”),⁴ amb l'amonestació adjunta que en un termini de quatre mesos, sota penyora de 25 sous, el lloc s'havia de deixar en un estat presentable. L'exhortació dels visitadors, com en èpoques anteriors, es va continuar ignorant de manera continuada; d'aquesta sort, la visita del 1567 tornava a insistir en l'estat indecorós de l'altar, com també en la necessitat d'executar la penyora decretada anteriorment.⁵ Tot i les penes imposades, l'any següent l'altar continuava en el mateix estat decadent.⁶ No seria fins al 1574 que els oficials del bisbe donarien compte per primera vegada de l'existència d'un retaule que aleshores es trobava en mal estat, ja que sota penyora n'ordenaven la reparació, com també la dotació de dos cobertors d'oripell i de teles d'encerat.⁷ El fet que en visites anteriors no s'hagués deixat testimoni escrit de l'existència de cap retaule no implica necessàriament l'absència d'algun element que complís regularment aquesta funció —admissible com a retaule segons el

criteri del visitador—, com ara estendards de pell o de roba decorats amb la imatge del sant.⁸ L'existència d'un ornament major (“*Item, retabulum ex tela depictum...*”)⁹ seria novament ratificada gairebé nou anys més tard, en la visita del 1583, a la vegada que també s'instava l'execució de la penyora de vint sous decretada en la visita anterior, ja que a pesar dels anys transcorreguts, la reforma exigida encara no s'havia dut a terme. La indicació textual del visitador, en la qual s'esmentava un retaule pintat sobre tela, podria ratificar el que s'ha exposat anteriorment, atès que per norma general en aquesta època la gran majoria de pintura devota emplaçada en retaules parroquials solia tenir la fusta per suport, i no pas la tela pintada a l'oli, més pròpia de la centúria següent. Amb força probabilitat, la descripció “*ex tela depictum*” podria fer referència a algun cobertor o cortina pintada, també molt usuals a les capelles de les esglésies parroquials més modestes. En qualsevol cas, aquest ornament tèxtil el 1584 ja era del tot consumit,

1 Arxiu Diocesà de Barcelona (d'ara endavant ADB), *Visites pastorals*, vol. 34, f. 24, 5 d'abril de 1519.

2 ADB, *Visites pastorals*, vol. 34, f. 180v, 4 d'octubre de 1549.

3 ADB, *Visites pastorals*, vol. 40, f. 101v, 3 de juny de 1555.

4 ADB, *Visites pastorals*, vol. 40, f. 231v, 15 de setembre de 1562.

5 ADB, *Visites pastorals*, vol. 42, f. 178, 18 d'octubre de 1567.

6 ADB, *Visites pastorals*, vol. 42, f. 278, 24 de novembre de 1568.

7 “...*providet quod in dicto altare fiant duae lineae coreaceum cohopertorium pallum ex pelle corporalia tela encerata et quod reparetur retabulum in necessariis...*”, ADB, *Visites pastorals*, vol. 44, f. 112, 8 de juny de 1574.

8 A pesar d'haver estat reconegut el 1574, en la visita a l'altar de sant Jaume del 1580 no es parlava de l'existència de cap retaule. ADB, *Visites pastorals*, vol. 45, f. 27, 2 de desembre de 1580.

9 ADB, *Visites pastorals*, vol. 44, f. 275, 3 de gener de 1583.

10 ADB, *Visites pastorals*, vol. 46, f. 61, 1584.

11 ADB, *Visites pastorals*, vol. 48, 49 i 50, f. 16, 14 i 95; 21 d'octubre de 1586, 19 de setembre de 1588 i 28 de novembre de 1588, respectivament.

12 “...*Item, visitavit dictum altare lapideum cum ara, tribus mappis cohopertorio coreaceo pallio exauripelle et alio ex tela et rete corporalibus, est retabulum non depictum nisi in medio...*”, ADB, *Visites pastorals*, vol. 50, f. 261, 30 de novembre de 1591.

13 “...*Item, visitavit dictum altare lapideum cum ara, tribus mappis pallio ex auripelle cohopertorio coreaceo, duobus candelabris ex auri calco, est retabulum deauratum ex pinsello cum ymagine sancti Jacobi in medio...*”, ADB, *Visites pastorals*, vol. 50, f. 429v.

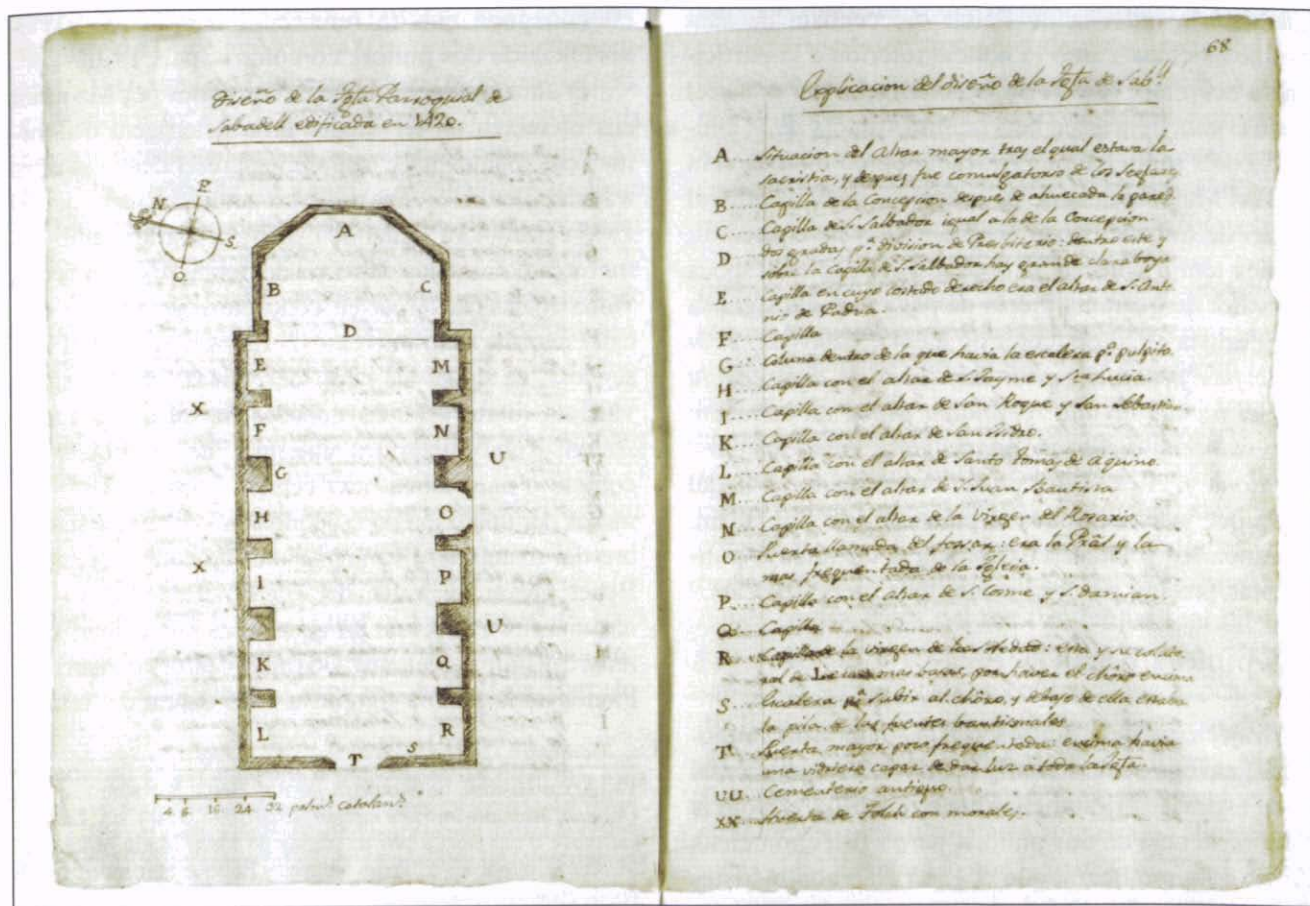


Figura 2. Planta de l'església de Sant Feliu pels volts del segle XVI. Extreta de: Antoni BOSCH I CARDELLACH, *Anales de la Villa de Sabadell desde el año 987 hasta el de 1770* (manuscrit original). (Arxiu Històric de Sabadell).

i el visitador d'aquell any en va ordenar en un termini no superior als set anys la substitució per un de nou, pagat amb les caritats i les rendes de la capella ("...dicto retabula est inreparabile... Per tempus septem annorum qui de fructibus quo reperit construat dictum retabulum...").¹⁰

Les visites del 1586 i el 1588 no aportaven res de nou sobre l'estat de l'altar, tot i que s'hi reconeixia l'afegit recent de l'advocació de santa Llúcia.¹¹ La suma d'una nova devoció i la consegüent reordenació de la confraria que tenia cura de la capella devia suposar finalment una entrada quantiosa de diners, ja que a la visita pastoral del 1591 constava un augment en els cobertors de l'altar, com també l'existència d'un retaule que encara no era pintat,¹² de la qual cosa seria possible deduir que entre el 1584 i el 1591

(exactament en els set anys decretats pels oficials del bisbe) els confreres finalment van satisfer els visitadors amb el renovament de l'ornament major de sant Jaume; ja sigui adobant el que hi havia d'antic, o amb un de nou encarregat a un fuster o un escultor, circumstància aquesta darrera més probable, però que el text de la visita pastoral no ho especificava. A la visita de l'any següent, el 26 de novembre de 1592, ja hi constava la dotació de canelobres sobredaurats, com també el daurat del retaule amb una imatge central encapçalada de sant Jaume, també sense aclarir-nos en aquest cas si es tractava d'una escultura o bé d'una taula de pintura.¹³ La documentació coneguda fins al dia d'avui no ens ha desvelat el nom del fuster o escultor que devia fer aquest ornament, com tampoc no sabem el nom del primer pintor que el va daurar.

La història artística de l'altar cincentista de sant Jaume es clouria amb la notícia referida a la participació del pintor Jaume Bazin, contractat per pintar el retaule sota l'encàrrec dels administradors de la confraria dels sants Jaume i Llúcia pel preu total de cent lliures. Malauradament, la concòrdia signada amb el notari de Sabadell Joan Noguera no s'ha conservat; només tenim constància d'aquest fet per una època pel valor de quaranta lliures de paga i senyal signada per l'artista el 20 de febrer de 1594 ("*Convenio et in bona fide promitto vobis dabo operam cum effectu [...] et faciam dictum retabulum usque ad summam seu valorem dictarum quadraginta librarum sine dilatione*").¹⁴ Les visites posteriors, en especial la del 1595 que ja especificava el pintat nou fet per Bazin, continuarien relatant l'existència d'un retaule policromat, presidit per les imatges dels sants advocats.¹⁵

128

Els pintors Bazin

La trajectòria dels pintors Bazin, pare i fill homònims, navega encara enmig d'una boira documental prou espessa. Mirambell Abancó recollia la notícia de l'existència de dos pintors, pare i fill, anomenats Arnau i Jaume Bazin, que el 1563 eren contractistes de la pintura del retaule del Roser del Convent de Predicadors de Manresa.¹⁶ Altres dades biogràfiques significatives van ser glossades en el seu dia per l'antic arxiver de la catedral de Barcelona, Josep Mas, i per l'historiador i també arxiver (dels fons notariais barcelonins) Josep Maria Madurell. Segons les notes de Mas, el 16 d'agost de 1590, en els llibres d'òbits de la comunitat de Sant Just, consta que va ser combregat Jaume Bazin, pintor al carrer del Dormidor de sant Francesc de Barcelona, segurament a causa d'alguna malaltia greu;¹⁷ així i tot, l'extremunció no li va ser administrada fins al 8 de setembre de 1593, suposadament la data de la seva defunció.¹⁸ Dos anys més tard sembla que moriria la seva muller Margarida, que vivia a la mateixa casa barcelonina.¹⁹ D'altra banda, les mateixes notes de Mas ens informen que el 24 d'octubre de 1612 Jaume Bazin, pintor de Barcelona, fill de Jaume Bazin (pintor de Bordeus), va abonar quatre sous a la catedral en concepte del dret d'esposalles;²⁰ aquesta darrera seria per ara l'única dada documen-

tal coneguda que fa referència inequívoca a l'existència de dos pintors homònims, pare i fill.

D'altra banda, les notícies recollides per Madurell ens ofereixen un recorregut prou heterogeni d'informacions fonamentals, aparentment referides totes elles a Jaume Bazin fill. Per ordre cronològic, sabem que el 1595 el pintor va signar de manera autògrafa (amb lletra força polida) dos debitoris de trenta-vuit lliures a la vídua Joana Claverola en concepte d'un préstec que calia retornar amb interessos.²¹ El 14 d'agost de l'any següent, va signar als jurats de Pontons una època de vuitanta lliures rebudes donades de mans del fuster Antoni Rubió, natural d'aquesta mateixa població, a compte d'unes altres dues-centes cinquanta compromeses per una feina no especificada.²² El 20 de setembre del mateix any va signar una procura sobre Joan Benet, prevere de Valls.²³ El 9 de gener de 1598 va signar una nova procura, en aquest cas sobre Joan Llorens, causídic barceloní.²⁴ Dos anys després consta com l'autor de la pintura figurativa i del daurat del retaule

14 Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Salvador Capella, *Quintum Manuale instrumentorum*, 1589-1594, 514/4, s. f. La notícia prové d'una nota a peu de pàgina de Josep Maria MADURELL MARIMON, publicada a "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Barcelona, 1944; cf. Santi TORRAS I TILLO, *Art en documents; presència del Renaixement i del Barroc a Sabadell*, Sabadell: Arxiu Històric de Sabadell, Sabadell, 2002, p. 115 (Quondam; 1).

15 "*Est retabulum ex pinsello deauratum*"; "*est retabulum ex pinsello deauratum cum ymagine dicti sanctorum*"; "*est retabulum ex pinsello deauratum de novo depictum cum imagine dictorum sanctorum*"; "*est retabulum in dicto altare*"; "*est retabulum cum pinsello deauratum cum imaginibus sancti Jacobi et sancte Lucie*", ADB, *Visites pastorals*, vol. 53, f. 78, 248, 378, 527 i 667; 2 de desembre de 1593, 4 de desembre de 1594, 2 de desembre de 1595, 11 de desembre de 1596 i 13 de desembre de 1597, respectivament.

16 Miquel MIRAMBELL ABANCO, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Vic: Patronat d'Estudis Osonencs, 2002, p. 104.

17 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (d'ara endavant AHCB), *Notes històriques de Josep Mas*, Ms. B-251, f. 121v; Arxiu de la Catedral de Barcelona (d'ara endavant ACB), *Òbits de la comunitat de Sant Just de Barcelona*, 1587-1590, f. 157.

18 AHCB, *Notes històriques de Josep Mas*, Ms. B-251, f. 122v; cf. ACB, *Òbits de la comunitat de Sant Just de Barcelona*, 1590-1594, f. 125.

19 AHCB, *Notes històriques de Josep Mas*, Ms. B-251, f. 123; cf. ACB, *Òbits de la comunitat de Sant Just de Barcelona*, 1594-1598, f. 30, 17 de setembre de 1595.

20 AHCB, *Notes històriques de Josep Mas*, Ms. B-251, f. 128; cf. ACB, *Esposalles*, 1611-1613, f. 211. Amb tot, és de rigor

major de Santa Maria de Foix (Alt Penedès), on va ser contractat el 4 de juny de 1600 pel preu de quatre-cents trenta lliures, una feina que va trigar dos anys a tenir enllestida;²⁵ tot i això, el 10 de maig d'aquell mateix any va signar una època pel valor de cent lliures als jurats i el rector de l'església parroquial de Sant Feliu de Llobregat, a compte de dues-cents lliures promeses pel valor d'una feina no especificada, contractada el 22 de març de 1600.²⁶ Tres anys més tard, el 18 de juny de 1603, Bazin va signar una època pel valor de tres-cents lliures a Magdalena Pineda, muller de Jaume Pineda, doctor del Reial Consell, pel pagament de la pensió anual del censal, venut per Pineda a la vila de Sant Feliu de Llobregat, a compte de les mil lliures que el municipi devia al pintor segons una concòrdia signada el 22 de març d'aquell mateix any.²⁷

Els negocis amb la vila de Sant Feliu el devien entretenir força temps, ja que el 19 de març de 1605 va signar, des d'aquesta població, on residia, una procura sobre Jaume de Carmona, donzell de Barcelo-

na.²⁸ Les notícies sobre la seva activitat a la capital catalana seguirien tres anys després, quan el 19 de febrer de 1608 va contractar per cent lliures la pintura i el daurat de dos gonfanons de domàs carmesí per a l'església del Pi, on hi havia de representar sengles coronacions de la Mare de Déu.²⁹ Cap al final d'aquest mateix any, el 28 de desembre, Jaume Bazin va signar el contracte d'aprenentatge d'Arnau Daumer "*naturalis loci de Lo diocesis de Parnis regnie Francie*",³⁰ segons el qual, per espai de tres anys, es comprometia a ensenyar-li l'ofici de pintor "...et docebit en pintar, daurar, stofar y tot lo que toca a pintura"; també es comprometia a pagar al cap dels tres anys "XV ducatos per a fer-se un vestit"; en compensació, en declarar-se Bazin d'edat avançada, l'aprenent admetria un compromís més fort en les feines domèstiques, compensat alhora per una participació en els guanys de les feines contractades pel mestre, "...que sent dit Daumer lo que té obligació en mirar per sa casa y descansar-lo per ser vell y altrament fer lo que li toca, tenint dit Bazin retaulas o altrás obras per a fer, li donarà, çò és, de obra que valdrà sinquanta lliures, vint-y-sinch reals, y si valdrà cent lliures, sinquanta reals, y si valdrà la obra dos-cents lliures, deu lliures, y si més valdrà li donarà lo que li apareixerà. Y axí, segons lo valor de ditas obras, li donarà sinquanta reals de cada centanar de lliures, a fi sols que dit Daumer mir per sa casa com si fóra son fill, i.l descansa en tot lo que li convinga, perquè en aqueix compte lo pren...". El mateix dia, just després, Bazin va signar una procura a favor del seu nou deixeble. La darrera notícia anotada per Madurell és la procura signada pel mestre el 20 de setembre de 1609, a favor del fuster Joan Flix, probablement el mateix fuster que durant força dècades havia servit de mestre oficial a la catedral de Barcelona.³¹ Poc abans, al 5 de maig del mateix 1609, havia estat sancionat pel Gremi de Pintors de Barcelona amb la penyora d'una arma de foc, potser pel fet de pintar sense llicència del gremi.³² És segur que algun afer luctuós devia succeir en el tram final de la vida de l'artista, ja que posteriorment, des de la tardor del 1615 fins al mes de desembre del 1617, Jaume Bazin és documentat treballant de franc a la capella de sant Jordi del Palau de la Generalitat, per compte dels diputats, a fi de rescabalar la seva condemna de galiot.³³ Més enllà del 1617, ja no coneixem cap altra

advertir que aquestes notícies d'arxiu ofertes per Josep Mas a dia d'avui no poden ser contrastades degudament a causa del desgavell sofert per l'arxiu de la catedral barcelonina durant la Guerra Civil del 1936, fet essencial, ja que en ocasions les transcripcions de Mas no són gaire fiables.

21 AHPB, Marçal REIG, plec de documentació diversa, 1604-1620, 584/7, s. f., Fitxer Madurell (d'ara endavant FM).

22 AHPB, Montserrat RIALP, *Manual*, 1596-1597, 539/1, s. f., FM, en aquesta època el nom de l'autor és escrit *Jaume Bassil*.

23 AHPB, Montserrat RIALP, *Manual*, 1596-1597, 539/1, s. f., FM.

24 AHPB, Montserrat RIALP, *Secundum manuale sive prothocollum*, 1597-1598, 539/3, s. f., FM.

25 AHPB, Antoni MALLOL, Plec de documentació diversa, 1595-1603, 546/3, s. f., FM.

26 AHPB, Salvador COLL, *Aprisie*, 1599-1600, 475/29, s. f., FM.

27 AHPB, Francesc VIDAL (menor), *Manuale undecimum omnium contractuum*, 1602-1603, 523/21, f. 576-577, FM.

28 AHPB, Salvador COLL, *Primus quaternus aprisiarum*, 1604-1605, 475/34, s. f., FM.

29 AHPB, Esteve VALLALTA, *Llibre de capitols matrimonials i concòrdies*, 1601-1613, 522/30, s. f., FM.

30 AHPB, Marçal REIG, *Manual*, 1608-1616, 584/1, s. f., FM.

31 AHPB, Marçal REIG, *Manual*, 1608-1616, 584/1, s. f., FM.

32 Santi TORRAS I TILLO, *Pintura catalana del Barroc. Periple i auge d'una praxi*, apèndix (en premsa).

33 Santi TORRAS I TILLO, *Pintura catalana del Barroc. Periple i auge d'una praxi*, *ibídem* (en premsa).

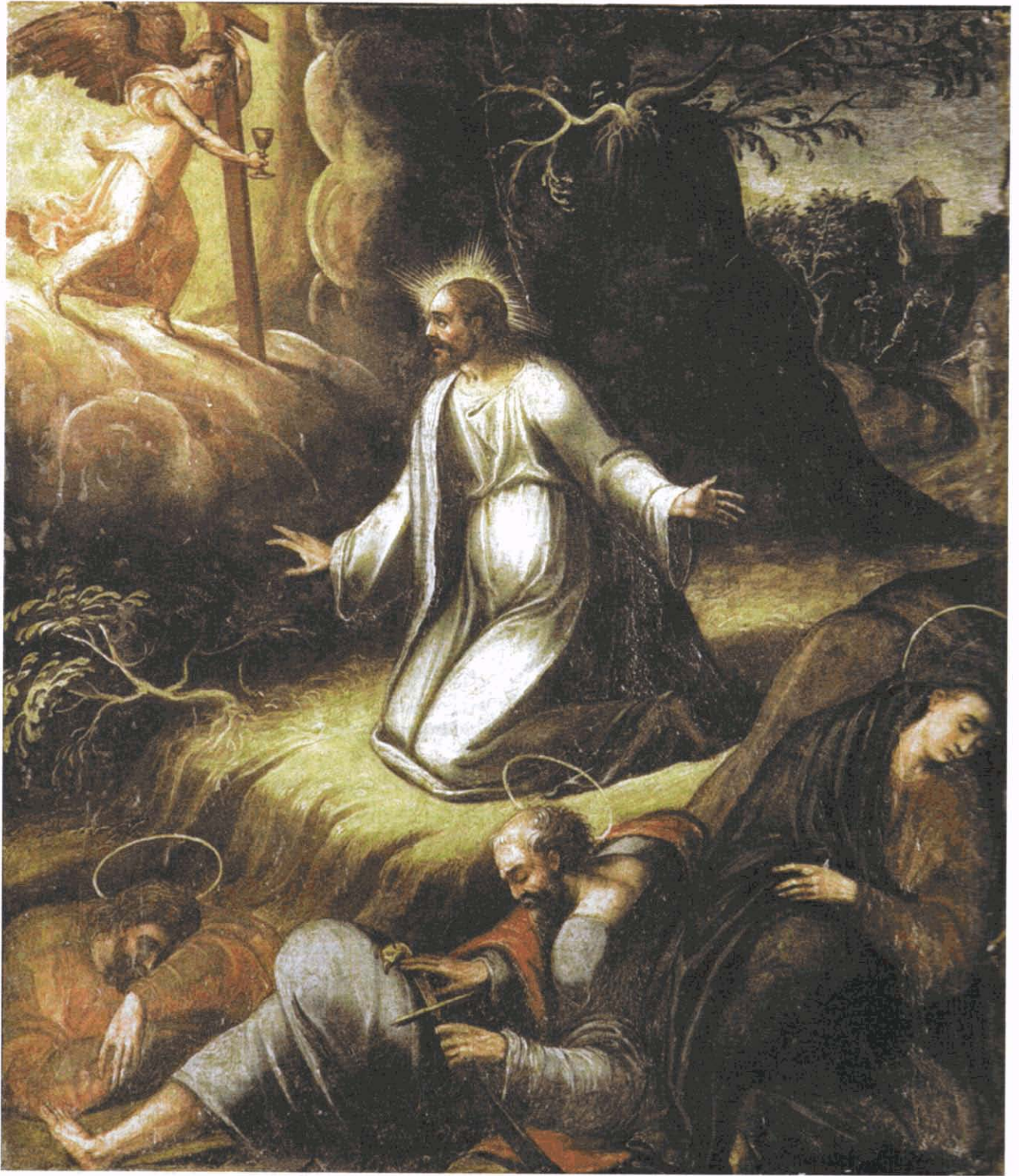


Figura 3. Jaume Bazin (pare), Oració a Getsemaní, retaule del Roser de Vallmoll, Arxiu de Mn. J. M. Torrell, foto de Masip. Extreta de: S. MATA DE LA CRUZ, La pintura del cinc-cents a la diòcesi de Tarragona (1495-1620), Tarragona, 2005, p. 348.

notícia d'aquest mestre, per la qual cosa —si ja es tenia per vell el 1608— caldria suposar que no hauria sobreviscut gaire temps més.

Totes aquestes dades, encara poc aclaridores, ens transmeten la imatge d'un artista educat el darrer quart de la centúria, viatger i força sol·licitat en diverses poblacions allunyades de la capital del Principat, cosa que l'obligava a signar constantment les procures esmentades abans. Amb aquest itinerari documental a la vista, i donant per plausible la defunció del progenitor el 1593, caldria concloure, doncs, que va ser Jaume Bazin fill el pintor contractat per la confraria sabadellenca, tot i que no es pot descartar que el seu pare hi hagués pogut treballar abans, potser en el daurat del retaule certificat pel visitador del 1592, inacabat a causa de la seva mort l'any següent i qui sap si renegociat amb el fill a principis del 1594. La gran incògnita —per ara irresoluble— rau en la qüestió central de si la taula que ens ocupa, en cas d'acceptar prèviament la seva vinculació amb l'església sabadellenca, es podria considerar obra d'algun dels Bazin, o al contrari és l'obra anònima d'algun mestre anterior. L'aproximació a una de les vessants d'aquest dilema encara ens pot ser possible gràcies al fet que per fortuna conservem un retaule pràcticament íntegre del pintor Jaume Bazin pare.

Tal com ens descobreix Sofia Mata, el retaule de la capella del Roser de Vallmoll, recentment atribuït a aquest mestre, va ser pintat el 1580 en substitució d'un retaule anterior, obra d'Antoni Barraï; a l'època signada per l'artista en aquesta nova obra feia constar el seu nom i origen estranger (segurament encara aleshores recent), “...*Jacobus Bazin pictor regny Francie nunc pro habitator regny Cataloniae...*”.³⁴ El retaule es conserva íntegre, a excepció de la predella, aparentment reemplaçada durant la reforma del santuari efectuada el 1826, i presenta els habituals episodis del Nou Testament, els anomenats Dotze Misteris del Roser, acompanyats de diverses advocacions; sis sants a les polseres (quatre evange-

listes més sant Antoni Abat i un sant bisbe no identificat), dos de grans dimensions als carrers exteriors (Domènec de Guzmán i sant Roc) i l'escena de l'estigmatització de sant Francesc a l'àtic. Com sol ser habitual a la pintura catalana d'època moderna, en aquest retaule Bazin va emprar un bon repertori de gravats de Cornelis Cort que traduien composicions de Giulio Clovio (*Resurrecció i Jesús entre els doctors*), Federico Zuccaro (*Oració a Getsemaní*) o Girolamo Muziano (*Coronació d'espines*), amb adaptacions ben literals, com és el cas de la taula de l'*Oració a Getsemaní* (figura 3), en la qual introdueix amb prou feines alguna variació respecte al gravat de Cort. L'amplada del nínxol central, destinada a acollir una escultura de la mare de Déu del Roser, fa que l'amplada del carrer central sigui més gran que la resta, amb la qual cosa les taules centrals (*Crucifixió, Assumpció de la Mare de Déu i Estigmatització de sant Francesc*) adopten una forma apaïxada, inusual, en la qual Bazin va tenir l'oportunitat d'alliberar les composicions de la verticalitat tradicional que solen tenir els retaules cinc-centistes reticulars, en els quals l'apilonament inevitable de les figures atapeeix de manera feixuga tot l'espai. Malgrat que Bazin ha de ser considerat un pintor de recursos modestos, el resultat sembla que va agradar força als jurats de Vallmoll, promotors del retaule, que van pagar al comptat al pintor les dues-centes trenta-cinc lliures pactades; en agraïment, el pintor en va deixar vint de donatiu per a la fabricació d'un calze de plata i la compra d'un missal per a la mateixa capella, alhora que també va prestar diners a algun habitant de la parròquia. A més del retaule de Vallmoll, al pare Bazin se li coneix documentalment l'autoria del retaule major de la cartoixa de Montalegre, pel qual va cobrar, el 12 de novembre de 1588, cent onze lliures i onze sous a compte de les quatre-centes compromeses; en aquesta època el pintor ja es declarava ciutadà de Barcelona.

A pesar del fet que en algunes parts sembla que es distingeixen repintats d'una època posterior, el retaule de Vallmoll és per ara l'únic referent disponible per reconstruir els referents estètics dels Bazin cap a les acaballes del segle. Tret d'una certa monotonia colorista (que es pot atribuir potser a l'oxidació dels pigments), i la predilecció per uns horitzons cre-

34 Sofia MATA DE LA CRUZ, *La pintura del cinc-cents a la diòcesi de Tarragona (1495-1620)*, Tarragona, 2005, p. 345-350; sobre el retaule de Vallmoll vegeu també J. M. TORRELL PARETA, “El retaule del Roser de Vallmoll”, *Quaderns de Vilaniu*, Valls, núm. 43 (2003), p. 131-146.

pusculars aigualosos, són ben pocs els elements que a primer cop d'ull es podrien emparentar amb la taula sabadellenca. El tractament lineal i estàtic donat a la majoria de vestiments de les figures s'allunya força del vigor de la taula sabadellenca. Així i tot, la mateixa naturalesa de la iconografia del sant eqüestre podia haver condicionat aquest factor i altres de similars a l'hora de donar forma acomplerta a una imatge que tenia des de molt antic unes particularitats fermament estandarditzades.

La iconografia de sant Jaume

132

Al llarg del cinc-cents i el sis-cents, les representacions de sant Jaume (molt populars arreu de la península Ibèrica gràcies a les indulgències papals concedides al pelegrinatge compostel·là) tenien —al marge de la representació dels episodis purament hagiogràfics— dues variants pictòriques ben definides: la representació individual de mig cos o de tres quarts en els apostolats, en els quals figurava amb els atributs tradicionals (vestit amb esclavina, bordó i petxina de pelegrí), i la dinàmica representació eqüestre *matamoros*, a la qual pertany la taula sabadellenca.³⁵ La iconografia del sant Jaume a la batalla de Clavijo tenia alhora unes arrels molt profundes, a més d'un sentit manifestament bel·ligerant del missatge devot, com una manera més de recrear la figura tòpica del *Miles Christi*, associada a la defensa militar a ultrança del dogma catòlic, al·ludit en la derrota i esclafament sense misericòrdia de l'infidel musulmà; un element que al cinc-cents hispànic encara devia resultar força present en l'evocació de les campanyes militars dels reis catòlics al regne de Granada. En terres catalanes i valencianes, en canvi, el sant havia de recordar alhora les gestes mítiques del rei Jaume I, subjugador al seu torn dels musulmans de la Mediterrània peninsular, reconvertits llavors en dòcils moriscos pendents d'expulsió, més o menys empesos a una convivència interreligiosa subordinada. A partir del segle XVI, l'expansió turca per l'Europa oriental devia infondre una nova intensitat a representacions d'aquesta mena.

Les pintures del sant eqüestre tenien al seu torn dues altres variants iconogràfiques ben diferenciades: la que representava el sant isolat, i la que el

situava enmig d'un marasme bèl·lic destinat a fer les delícies de la noblesa amant de les pintures de batalles. Contràriament a la imatge més estandarditzada del sant isolat, les representacions en les quals compartia protagonisme amb nombrosos cavallers, en les millors ocasions, exigien del pintor una comprensió adequada de l'espai tridimensional i més habilitat per situar-ne de manera creïble tots els elements de la composició. D'imatges coetànies d'aquesta mena, únicament coneixem en l'àmbit català la versió que en va fer l'holandès Isaac Hermes en una de les taules del retaule principal del Palau Reial Menor (1576) per compte dels Requesens, extraviada el 1936, i coneguda per fotografies (figura 4), tot un luxe escenogràfic i pictòric en comparació amb la modesta figura sabadellenca. La presència del sant en el retaule s'explicava pel càrrec de comanador de l'orde de sant Jaume que aleshores posseïa el promotor Lluís de Requesens. Hermes va aprofitar el tema per fer-ne un petit aparador de les lliçons llombardes apreses en el context artístic milanes del qual va ser pescat pel seu patró barceloní.

Una bona part de les imatges eqüestres de sant Jaume pintades al cinc-cents hispànic van tenir per fonament iconogràfic el gravat que havia fet d'aquest tema Martin Schongauer en una gran planxa inacabada (datada aproximadament entre el 1475 i el 1480), que, no obstant això, va ser finalment impresa amb un gran èxit comercial (figura 5). Tant la taula sabadellenca com la d'Isaac Hermes revelen una forta dependència d'aquest model.³⁶ esdevingut gairebé canònic també al llarg del segle XVII. Així i tot, la taula sabadellenca no és de cap manera una traducció fidel de l'estampa de Schongauer: les variants són força evidents en la posició de les extremitats, més relaxades i allunyades de l'estirament gòtic que el gravador alemany havia donat al cos del sant, vestit en la pintura sabadellenca amb una capa sacsejada per l'aire de la cavalcada furiosa, un tòpic

35 R. PLOTZ, "O apóstolo Santiago e a Reconquista. Antecedentes iconográficos", a *Santiago e America*, Mosteiro de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, 1993, p. 266-275.

36 Reproduïm aquí la publicada al catàleg *Martin Schongauer, Maître de la Gravure Rhénane*, París, 1991, p. 126-131, catàleg núm. 14, B-53.

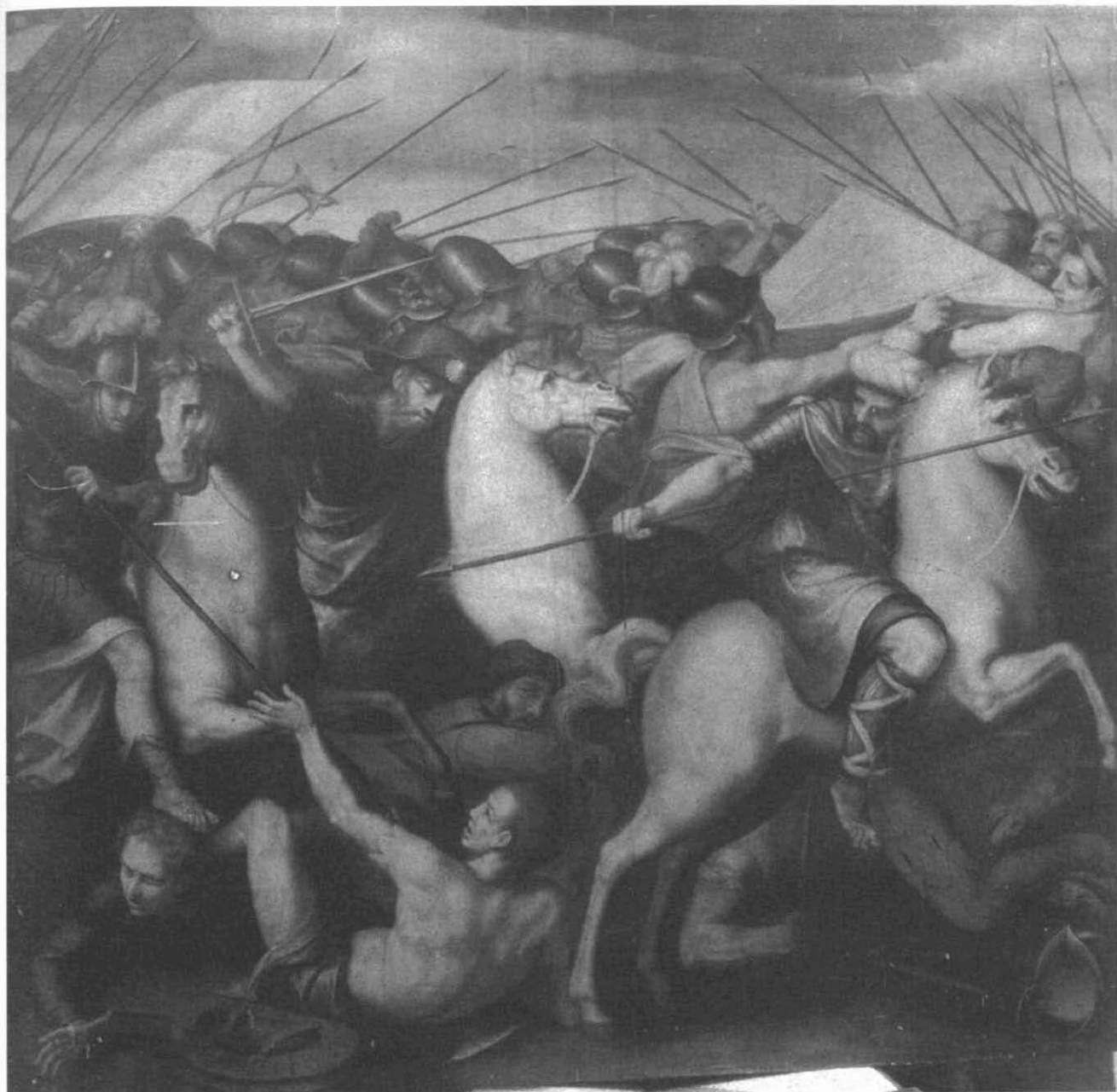


Figura 4. Santiago a la batalla de Clavijo, obra d'Isaac Hermes, Barcelona. Palau Reial Menor. Pintura s/taula del retaule major. (vers 1576). © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

també present en moltes altres pintures d'aquest mateix tema. La voluntat explícita d'incloure a la imatge les insígnies de l'orde de cavalleria en un estendard sostingut per la mà esquerra del sant forçava l'ocultació de la mà sostenidora de la regna, tal com apareixia en el gravat de Schongauer. En el cas sabadellenc, la insígnia de cavaller a la gropa del

cavall i a l'estendard consisteix en una creu grega concavada, flanquejada amb les quatre petxines de sant Jaume, en lloc de la tradicional creu de gules en forma d'espasa que caracteritzava l'orde militar fundada a Càceres vers el 1170. És probable que les creus medievals, associades als defensors de la Jerusalem cristiana, resultessin més evidents i recognos-



Figura 5. *Martin Schongauer, Sant Jaume a la batalla de Clavijo (detall), extreta de Martin Schongauer, Maître de la Gravure Rhénane, Paris, 1991, p. 126.*

cibles a l'espectador català del cinc-cents que no pas la preceptiva creu castellana, element que, sense ser del tot definitiu, podria suggerir en la taula del Museu d'Art de Sabadell una datació més primerenca en el cinc-cents.

L'allunyament gràfic del gravat quatrecentista també emplaça de retruc la datació de la taula en una època en la qual els gravadors més populars entre els pintors autòctons del primer cinc-cents (Schongauer, Cranach i Dürer, entre d'altres) ja devien haver començat a declinar, tot i que la força del model perviuria en les imatges posteriors, pràcticament fins a l'arribada d'artistes renovadors més punyents com ara Francesc Ribalta al retaule valencià d'Algemesí (1603), en el qual es posava punt i final a la composició de perfil tan acusada que fins llavors havia tingut el sant eqüestre. La taula del Museu d'Art de Sabadell se situaria cronològicament en una època encara d'apogeu del model quatrecentista, però ja lluny d'una lectura fidedigna del gravat original, probablement aleshores ja desconegut per l'artista anònim, més inspirat segurament en les successives reelaboracions de la icona, que es podien contemplar a les esglésies parroquials del moment. Per contra, el dibuix és netament arcaic per la poca voluntat d'incloure cap element que desveli l'adscripció a la cultura gràfica del darrer cinc-cents, imbuïda del classicisme italià del Renaixement tardà, com la que duia Jaume Bazin pare a les seves alforges artístiques exhibides a Vallmoll. El mestre anònim de la taula sabadellenca semblava desconèixer prou el repertori calcogràfic indispensable del mestre català comú de la segona meitat del cinc-cents. El trencaclosques físic i anatòmic trepitjat pel cavall catòlic solia — com en el cas de la taula d'Hermes — donar al pintor l'oportunitat de desplegar tot un repertori de dibuix del cos i el rostre humà vistos des de les postures recargolades més inimaginables; a la taula del Museu d'Art de Sabadell aquest treball és resolt de manera molt sumària, i com sol ser habitual a la majoria de taules d'aquesta mena, la incongruència neix de la necessitat de simplificar l'escena deixant incòmode l'atenció al detall que permeti al contemplador identificar adequadament els vençuts com a infidels, mitjançant la presència de turbants, armes morisques, indumentàries exòtiques i altres trets més o menys

identificatius. Així i tot, l'autor va provar de deixar la traça d'algun efecte realista a la sang dels membres esclafats per les potes de l'animal (figura 6), o a la lluentor metàl·lica distinta dels esperons del cavaller i les ferradures del cavall.

Conclusions

Amb tot el que s'ha exposat fins aquí, per ara la qüestió de l'autoria no sembla trobar pas un camí gaire encertat. Malgrat tot — i atès el que és discernible en el retaule de Vallmoll —, la taula del Museu d'Art de Sabadell no semblaria *a priori* una obra dels Bazin, sinó una obra anterior al 1594 en què el menor dels mestres va treballar a Sabadell; en qualsevol cas, sempre es podria emplaçar a la ratlla cronològica en què la calcografia quatrecentista va començar ja a perdre actualitat entre els pintors catalans, i els fons daurats de les composicions feia ja força temps que havien estat reemplaçats per paisatges oberts en perspectives i panoràmiques delitoses més o menys realistes. El caràcter naturalment arcaic de la iconografia de sant Jaume, com ja ha estat assenyalat, és un fet que ben bé podria arribar a relativitzar una conclusió aparentment òbvia com aquesta, atesa la peculiar pervivència dels models medievals en la plàstica del cinc-cents i del sis-cents, i per tant no es pot descartar tampoc la possibilitat que el pintor hagués sacrificat part d'un bagatge artístic personal més modern, a favor d'una més gran convencionalitat devota de la representació, circumstància aquesta també presumible en els retaules catalans del Renaixement. Mentre no puguem certificar-ne la procedència de manera idònia, la hipotètica vinculació d'aquesta obra amb l'església de Sant Feliu i el retaule pintat per Jaume Bazin no deixarà de ser res més que una de les moltes hipòtesis que ens podrien explicar la seva presència al museu sabadellenc; en aquest sentit, cal advertir que a l'interior de l'església de Sant Esteve de Castellar del Vallès també hi havia un altar de sant Jaume, com també al municipi de Sant Llorenç Savall, on aquesta advocació es venerava en una antiga capella forana. No es pot descartar, doncs, la possibilitat que, tot i conservada a Sabadell, la taula hagués estat rescatada d'una altra església o capella d'una vila propera a la ciutat.



Figura 6. Anònim, Sant Jaume, s. xvi (detall). Museu d'Art de Sabadell.

Una part essencial de la dificultat que actualment presenta la recerca sobre la pintura catalana dels segles XVI i XVII rau precisament en la problemàtica referida a la desubicació de les obres; tràgicament forçada per les destruccions històriques sofertes pel patrimoni artístic religiós del país durant la contemporaneïtat. Tot i això, també hi va tenir un cert paper desfavorable el menyspreu decimonònic experimentat per aquesta mena d'obres menors, una petita mostra del qual és la resposta que el 9 de gener de 1845 va adreçar l'alcalde Salvador Alsina a la Comissió de Monuments en ser interpellat per aquesta sobre el patrimoni artístic de la ciutat. La previsible resposta de l'alcalde, més que manifestació d'una desídia individual en aquesta matèria,

demonstra la vigència d'un criteri restrictiu en la valoració de quines obres i edificis antics eren mereixedors d'interès acadèmic.

“Excelentísimo señor, tanto por lo que es en el día esta población en lo correspondiente a edificios, como por los monumentos y vestigios que escasamente ecsisten de la antigüedad, no ofrece materia digna de ocupar un lugar en la historia, pues si bien ecsiste una yglesia parroquial en forma rectangular y de unas 50 varas de largo, con 36 de ancho, con tres naves sostenidas por arcos, y cuya erección es posterior a la Edad Media, no tiene ella nada de particular. Hay también un colegio de padres escolapios, su edificio era la casa del marqués de Ciutadilla y de Cazador, que la condonó con el fin único de

*que sirviere para dichos padres encargados de la instrucción pública; en algunas de las ventanas de la fachada y portales del interior se notan algunos mamarrachos; su iglesia de forma ovalada tiene 39 varas de largo y 19 de ancho, su construcción es muy moderna, data del año 1829...”*³⁷

Al'època en què l'alcalde responia l'enquesta de la Comissió, el retaule major de l'església de Sant Feliu, obra de diversos pintors dels segles xv i xvi, feia poc més d'una dècada que havia estat desmuntat i bescanviat per un de nou, sense que el municipi hagués manifestat cap interès en la preservació de les taules antigues. La campanya de recerca endegada aleshores per la Comissió de Monuments per terres vallesanes sembla que es va centrar sobretot en el monestir de Sant Cugat del Vallès i en el conjunt d'esglésies romàniques de Terrassa. Per norma general, les esglésies parroquials de les altres poblacions de la comarca no van rebre cap mostra d'interès catalogràfic específic: en els informes en els quals s'esmentava puntualment la ciutat de Sabadell, la Comissió només va donar compte sumari de l'estat del convent dels caputxins, destruït el 1835, *“...reducido a escombros por las inclemencias del tiempo y revoluciones sucesivas en las varias incursiones de los carlistas en la época de la fortificación de la misma...”*³⁸ ●

37 Biblioteca i Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Comissió de Monuments (3.1), 1845, 1.9, 2/0, exp. 3.21.

38 Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Comissió de Monuments (3.3), 1845, 6.9, 2/0, exp. 4.09.