

## REVISIÓ DEL TALLER DELS GASCÓ I DE LA PINTURA CINCCENTISTA VIGATANA. ESTAT DE LA QÜESTIÓ I PERSPECTIVES DE FUTUR

MIQUEL MIRAMBELL ABANCÓ

Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya  
Universitat Oberta de Catalunya

*Review of the Gascó studio and sixteenth-century Vic painting.  
State of the question and future perspectives*

Arran de la publicació ara fa deu anys per part del Patronat d'Estudis Osonencs del llibre *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, s'ha revifat l'interès per aquest taller de pintura cinccentista. El present article recull les diverses aportacions fetes durant la darrera dècada i planteja els reptes de futur a l'hora d'abordar el tema.

**Paraules clau:** Joan Gascó, Pere Gascó, Francesc Gascó, Sebastià Gascó, Joan Ronyó, Antoni Marquès, Miquel Ramells, Guiu Borgonyó, Jaume Forner, Antoni Toreno.

*As a result of the publication ten years ago by the Patronat d'Estudis Osonencs of the book *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, interest for this sixteenth-century painting studio has revived. This article brings together the diverse contributions produced during the last decade and sets out the challenges for the future when dealing with the subject.*

**Keywords:** Joan Gascó, Pere Gascó, Francesc Gascó, Sebastià Gascó, Joan Ronyó, Antoni Marquès, Miquel Ramells, Guiu Borgonyó, Jaume Forner, Antoni Toreno.

### Justificació

El febrer de 2002 el Patronat d'Estudis Osonencs va publicar el llibre *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*.<sup>1</sup> Es tracta d'una monografia que partia d'una tesi doctoral llegida a la Universitat de Barcelona l'any 1996<sup>2</sup> i de la qual es va fer una versió reduïda que fou guardonada l'any següent amb el Premi Plana de Vic convocat pel Patronat d'Estudis Osonencs. Transcorreguts deu anys d'ençà d'aquella publicació és hora de fer balanç del que va suposar l'edició d'aquell llibre i de demostrar —una vegada més— que la història de l'art és una disciplina viva que es reescriu a mesura que es fan noves aportacions.

### Noves dades sobre el taller dels Gascó

El taller dels Gascó és un cas singular dins del panorama artístic català del Cincents, ja que es tracta d'un obrador que durà quaranta-quatre anys i que comptà

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

2. MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel. *El taller dels Gascó i la pintura de la primera meitat del segle XVI a Vic*, tesi de doctorat, Universitat de Barcelona, 1996 (edició en microfita: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, núm. 3.104, Barcelona, 1997).

amb una infraestructura empresarial que monopolitzà els encàrrecs pictòrics de l'actual comarca d'Osona i que s'estengué cap a les comarques veïnes del Vallès Oriental, el Ripollès, el Bages i la Garrotxa. Després de la publicació del llibre l'any 2002 i d'una aportació posterior<sup>3</sup> es tenen notícies de seixanta-sis treballs contractats (vuit de conservats) i d'unes vint-i-cinc obres més, atribuïdes per analogies estilístiques amb les anteriors, la qual cosa situa el taller amb una producció que ronda les noranta obres.

El taller gasconià és, per tant, l'episodi més destacat de la pintura cinccentista de la Catalunya interior del segle XVI i ens revela un taller familiar actiu entre 1502/1503 i 1546, amb dues etapes ben marcades: de 1502/1503 fins a 1529, quan el cap del taller fou Joan Gascó, i de 1529 a 1546 quan fou capitanejat pel seu fill, Pere Gascó. Després de la mort d'aquest darrer, el taller s'esvaeix sense deixar rastre, malgrat la força que va mostrar a les dècades dels anys 1520 i 1530. Abans de la publicació del llibre el 2002 es coneixia força bé la primera etapa del taller, però en canvi se sabia ben poca cosa del segon període.

El taller va comptar amb diversos integrants, especialment a la dècada de 1520 i part de la de 1530, quan es va haver d'ampliar el nucli familiar, format per Joan Gascó i els seus fills Pere (documentat de 1523 a 1546), Sebastià (documentat de 1529 a 1537) i Francesc (documentat de 1529 a 1541), a més d'un fill natural de nom Francesc (documentat el 1529). Pel que fa als aprenents i col·laboradors, formaren part del taller Sebastià Sanxo (documentat de 1525 a 1535), Pere Garcia (documentat el 1527) i Deri Alemany (documentat el 1528). Finalment sembla que també hi treballaren Pere Joan Verneda (documentat el 1503), Vidal Hospital (documentat el 1516) i Joan Ronyó (documentat a Vic entre 1535 i 1536).

Tot plegat fa que la dècada de 1520 i part de la de 1530, però molt especialment els anys abans de la mort de Joan Gascó, sobrevinguda el 1529, siguin uns anys força complexos per tal de determinar els autors dels diversos retaules que han perviscut fins als nostres dies. L'objectiu principal de les meves investigacions no fou tant la determinació dels diversos estils dels membres del taller, sinó la revisió del voluminós catàleg de les obres gasconianes, intentant defugir l'estudi del taller només a partir de les personalitats artístiques dels seus integrants. Per això vaig incidir més en la documentació d'arxiu referida al taller i a la seva producció artística. Certament l'abundant documentació aplegada i la revisió de l'extens catàleg gasconià —amb el consegüent ball d'atribucions i desatribucions fetes al llarg dels anys— van aportar noves vies d'investigació que em van permetre fer una visió de síntesi posteriorment.<sup>4</sup> En efecte, a la dècada de 1520 el taller dels Gascó creà un producte d'èxit comercial que, partint de patrons gòtics tardans (propers als Vergós i amb punts de contacte amb Bartolomé Bermejo), emprava pintura a l'oli com a lligant (amb els consegüents efectes de

3. MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel. «Joan Gascó. Santa Faç». A: *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*. Barcelona/Bilbao: Museu Nacional d'Art de Catalunya/ Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 352-357.

4. MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel. «Joan Gascó». A: *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 274-281.

degradacions cromàtiques) i que progressivament anà incorporant personatges i solucions manllevades de xilografies i gravats aliens, en concret d'Albrecht Dürer i de Martin Schongauer. Aquest producte es completà —ja en època de Pere Gascó— amb l'ús d'uns escenaris cada vegada més estructurats i basats en mètodes perspectius.

De tota manera, satisfet l'objectiu inicial de revisar i ajustar el catàleg d'obres del taller dels Gascó, també vaig estudiar els pintors contemporanis a l'obra gasconià actius al bisbat de Vic, així com els pintors actius a la mateixa diòcesi a partir de 1546 i fins a finals del segle XVI. A més, em va semblar oportú incloure un apartat dedicat a pintures renaixentistes anònimes conservades al Museu Episcopal de Vic, de cara a facilitar-ne la seva difusió i posterior estudi.

Així, doncs, després de la publicació del llibre el 2002, es feren noves mirades sobre el taller dels Gascó i la pintura coetània d'àmbit vigatà, que n'enriquen la visió, de la qual cosa em sento prou satisfet perquè es confirmava així que el taller dels Gascó és un tema que depassa l'interès estrictament local i esdevé una qüestió d'interès general. Una de les aportacions més destacades fou l'estudi de Rafael Cornudella publicat el 2003,<sup>5</sup> en què desaprovà l'opció de dividir el taller en dues etapes coincidents amb les personalitats artístiques de Joan Gascó i Pere Gascó i preferí incidir en la definició de l'estil dels diversos pintors participants en el taller, establint tres personalitats: Gascó I (és a dir, Joan Gascó), Gascó II (potser Pere Gascó) i Gascó III o «Mestre de les fesomies macilentes» (potser Francesc o Sebastià Gascó), de manera que considerà la resta d'integrants del taller com a mans subsidiàries. Tanmateix, s'aventurà a plantejar una quarta personalitat més difusa que anomenà Gascó IV.

En el cas de Gascó I (o Joan Gascó) plantejà tres etapes: una primera etapa gòtica compresa entre 1503 i 1516, una segona etapa encara gòtica però amb una actitud més renaixentista que comportà l'ús d'estampes i gravats per resoldre les escenes, i una tercera etapa —centrada a la dècada de 1520— en què Gascó I perdé protagonisme com a pintor en favor de Gascó II, autor a la pràctica de tota la producció del taller datada a la darrera dècada de vida de Joan Gascó i desplaçant Gascó I a les tasques de contractista i supervisor. Pel que fa a Gascó III només li adjudicà tres retaules i a Gascó IV, dues obres, la qual cosa els converteix en pintors menys rellevants dins del taller.

Més enllà d'aquesta redistribució estilística de les obres gasconianes entre els seus integrants, Rafael Cornudella centrà les seves principals desavinences respecte al catàleg proposat el 2002 en tres obres, en tots els casos raonant-ho per qüestions estilístiques. Així, doncs, d'una banda, proposà excloure del catàleg gasconià les taules amb la Mare de Déu i Sant Joan provinents de Centelles —conservades al Museu Episcopal de Vic, n.ºs. d'inventari 8533 i 8534— i les taules descrites com a portes d'armari amb profetes i sibil·les també conservades al museu vigatà amb els números d'inventari 65 i 66, ambdues certament incòmodes d'encabir dins del taller gasconià o, millor dit, dins de les quatre personalitats

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

que Rafael Cornudella va definir com a integrants del taller. D'altra banda, va proposar tornar a atribuir al taller gasconià dues taules d'un retaule dedicat a la Mare de Déu conservades al Museo de Pontevedra.

Més endavant i arran de l'adquisició el 26 de març de 2009 per part del Museu Episcopal de Vic d'una taula amb la representació de *Sant Bartomeu destruint l'ídol* contractada per Joan Gascó el 1525 amb destí a la capella de Sant Bartomeu de l'Hospital de Peregrins de Vic, Marc Sureda —actual conservador del Museu Episcopal de Vic— abordà el taller gasconià. L'exhaustiu estudi de la peça el portà a plantejar-se el que és considerat un dels períodes més complexos del taller: la dècada de 1520, quan Joan Gascó i el seu fill Pere treballen plegats i que ha provocat diverses opcions dins de la historiografia que s'ha ocupat del tema: la creença que les obres de la dècada de 1520 foren executades per tots dos conjuntament —hi ha divergències, però, sobre quin dels dos té més pes en l'execució final— i l'opinió que les obres d'aquest període les executà pràcticament Pere Gascó en solitari. Marc Sureda es decantà per una col·laboració conjunta de tots dos, tot ressenyant una participació creixent de Pere Gascó, malgrat que el protagonisme l'ostentava encara Joan Gascó. Tanmateix —com bé assenyala— els altres artífexs del taller en queden al marge i no cal oblidar que eren com a mínim sis més durant aquesta dècada:

«Admès que no cal buscar un sol autor —i només un— per a la nostra peça, considerar la intervenció de pare i fill en l'execució d'aquesta taula de *Sant Bartomeu destruint l'ídol* té la virtut de reflectir la complexitat necessària a l'hora d'abordar la seva interpretació. Tot i que això no contempla els altres artífexs de l'obra, il·lumina el protagonisme creixent de Perot dins el taller dirigit pel seu pare, tot facilitant una actualització —gairebé un reflex en imatges— de la consideració que el mateix Gudiol en féu. Haurem, doncs, de concloure que la taula de *Sant Bartomeu destruint l'ídol* és una de les obres que permeten explicar millor el funcionament del taller de pintura dels Gascó al llarg de la darrera dècada de vida de Joan, el seu fundador i director, i de la primera en l'activitat professional de Perot, col·laborador de Joan i successor seu en la direcció de l'empresa familiar.»<sup>6</sup>

Així, doncs, la discussió s'ha centrat i se centra encara entorn del protagonisme de Joan i de Pere Gascó dins del taller i probablement es focalitza excessivament en la dècada de 1520 i en la personalitat artística d'ambdós. De ben segur, ni la documentació d'arxiu ni les obres conservades permeten a hores d'ara massa més lectures, però cal recordar de nou que en el taller hi treballaren molts més pintors que els dos caps de taller i que potser la complexitat no s'acaba amb la mort de Joan Gascó el 1529, sinó que precisament augmenta a la dècada de 1530, un període que ara considerem continuista i en declivi progressiu, però que potser va comptar amb algun col·laborador destacable i de gustos més italianitzants. També hem d'assenyalar que en una taula hi podien participar un, dos i més pintors, els

6. SUREDA JUBANY, Marc. «Sant Bartomeu destruint l'ídol, de Joan i Perot Gascó (MEV 64). Nova aportació a la col·lecció de pintura renaixentista del Museu Episcopal de Vic». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic* [Vic], 3 (2009), p. 163.

quals feien ús de gravats i estampes aliens per resoldre les seves composicions pictòriques, tot desenvolupant una tasca més mecànica que artística.

Més difícil d'estudiar resulta encara la dècada de 1540. Pere Gascó fou enterrat a Vic el 12 de juliol de 1546, mentre que el seu darrer contracte conegut data de molts mesos abans, concretament del 16 d'octubre de 1544. Pel que fa als seus germans, deixem de trobar-los documentats a Vic el 1537 en el cas de Sebastià Gascó i el 1541 en el cas de Francesc Gascó.<sup>7</sup> Finalment, a partir de 1547 el pintor Jaume Gener ja treballa a Vic, primer associat amb Nicolau Mates i després en solitari. Hi acabà arrelant i omplint el buit deixat pel taller gasconià.

En vista de tot plegat, només ens queda preguntar-nos sobre el que va succeir amb la infraestructura i amb els col·laboradors del taller, especialment amb Francesc i Sebastià Gascó. De moment no tenim cap resposta definitiva, però dades recents confirmen que els dos germans de Pere Gascó a principis de la dècada de 1540 es desplaçaren a Perpinyà i a Tafalla. Es desconeix si retornaren a Vic.

#### *Francesc Gascó a Perpinyà*

Segons tres documents aportats per Stéphanie Doppler, el 18 de gener de 1542 Francesc Gascó fou nomenat expert —juntament amb els pintors Miquel Fàbregues i Nicolau de Veneró— per examinar la pintura del retaule major de l'església parroquial de Sant Cebrià executat per Joan Ronyó. Quan es feia un expertissatge com aquest, es convocaven tres pintors: un el triaven els comitents; el segon, l'autor del retaule, i el tercer, era neutral. Segurament Joan Ronyó va triar Francesc Gascó, que ja es coneixien d'abans. El 21 de gener de 1542 els tres experts donaren el seu veredict i Joan Ronyó fou sancionat només amb una multa de dos ducats, atès que la seva feina es considerà en general satisfactòria.

Finalment, l'1 de maig de 1542 Francesc Gascó féu un examen de mestratge i sotmeté dues pintures seves (un compartiment de predella i una taula amb el retrat del burgès perpinyanès Joan Puig) a un jurat per tal d'obtenir la llicència per treballar al Rosselló. Aquesta prova de mestratge l'hagué de passar per la seva condició de foraster i amb ella va regularitzar la seva situació. Un cop superada la prova, Francesc Gascó esdevingué pintor de retaules i pintor retratista, acreditant-se en ambdós àmbits.

Sorprenentment, però, després d'haver-se acreditat, ja no s'ha trobat cap més menció a Francesc Gascó, a l'inrevés del que succeeix amb el seu amic Joan Ronyó, que el trobem documentat al Rosselló des de 1540 i fins a 1570, instal·lant-s'hi per sempre, concretament a Cornellà del Bèrcol.

Stéphanie Doppler conclou el seu article amb una hipòtesi molt suggerent: Joan Ronyó —de qui parlarem més endavant— i Francesc Gascó marxaren junts de Vic al Rosselló a principis de la dècada de 1540 perquè el taller dels Gascó —al

7. Cal recordar tanmateix el problemàtic contracte del retaule de la Mare de Déu de l'església parroquial de Sant Feliu de Torelló datat erròniament el 15 de juny de 1549 i que deu correspondre al 15 de juny de 1540. Vegeu MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura...*, op. cit., p. 236-238 i 392-394.

qual estava vinculat Joan Ronyó— va entrar en decadència pel fet que no es va adaptar a les novetats que encarnaven els pintors romanistes establerts a Barcelona, com Pere Serafí, documentat a Vic el 1544:

*«Pourtant, il est fort probable que Francesc ait fait le voyage quelques années plus tôt, probablement en compagnie de Joan Ronyó, aux environs de 1540. Cette hypothèse est corroborée par les archives de Vic. Le dernier document mentionnant sa présence dans cette ville, lorsqu'il prend en charge avec ses frères Perot et Sebastià la peinture du retable de Notre-Dame des Set Goigs de l'église paroissiale de Sant Feliu de Torelló, date de 1539-1540. Et bien qu'un dernier document le mentionne en 1541 dans les registres notariés de la même ville, dans lequel son frère Perot lui donne procuration, il précise que le peintre est absent, accréditant l'hypothèse de son départ avec Joan Ronyó en 1539 ou 1540, après la réalisation du retable de Torelló.»<sup>8</sup>*

#### *Sebastià Gascó al regne de Navarra*

De les poques dades que se saben de Sebastià Gascó, consta que el 1537 fou nomenat procurador per la seva mare Joana i pel seu germà Pere. Aquests nomenaments suposaren que es desplaçés al regne de Navarra i participés en un procés en nom de la seva mare i contra el seu cunyat farmacèutic, Joan de Maya, i la seva germana, Eulàlia Gascó, veïns de Tafalla, sobre la restitució i lliurament dels béns que foren de Joan Gascó. Aquest procés data de 1541 i a hores d'ara és la darrera dada que tenim de Sebastià Gascó.<sup>9</sup> Malauradament no es tracta de cap dada sobre el seu treball com a pintor, una situació que contrasta amb l'estada al Rosselló del seu germà Francesc i que obre una via d'estudi inèdita i engrescadora.

#### **Noves dades sobre algunes obres gasconianes no conservades**

En aquest apartat es recullen aportacions documentals sobre obres del taller gasconià que no han arribat fins als nostres dies i que només coneixem per dades d'arxiu. Es tracta de quatre retaules vallesans, la qual cosa confirma l'activitat continuada del taller en aquesta comarca, molts anys després de l'establiment de Joan Gascó a Vic.

#### *El retaule de l'església parroquial de Sant Andreu de Samalús*

L'any 2002 s'ignorava la participació de Joan Gascó en l'execució d'aquest retaule. Malgrat que després es va donar a conèixer aquesta obra,<sup>10</sup> no es va poder publicar el rebut que n'acreditava l'autoria i que reproduïm tot seguit:

8. DOPPLER, Stéphanie. «Un Gascó à Perpignan (1542)». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic* [Vic], 5, en premsa.

9. ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro L. «Pintura». A: FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo; ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro L.; GARCÍA GAINZA, M. Concepción L. *El Arte del Renacimiento en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2005, p. 376, nota 32.

10. MIRAMBELL ABANCÓ, «Joan Gascó. Santa Faç», *op. cit.*, p. 354; MIRAMBELL ABANCÓ, «Joan Gascó», *op. cit.*, p. 276.

*«Die XVI ffebruarii M°DXVII.*

*Ego Ioannes Gascó, pictor civis Vicensis, confiteor et recognosco vobis Petro Ferran, operario, et Anthonio Serra parrochie Sancti Andree de Samalús quod dedistis et solvistis michi XX libras barchinonenses in solutum porrata illarum CL librarum quas michi dare tenamini pro quadam retrotabulo per me pictando in dicta ecclesia.*

*Et ideo renuntians ffacio et cetera.*

*Et pro quibus XX libris casu quo per me non fuerit data opera in dicto retrotabulo, dono vobis fideiussorem honorabilem Honofrium de Sancti Martino, canonico, qui me cum et sine me teneatur in dictis XX libris.*

*Et dictus ffideiussor acceptans et renuntians et cetera volens pro casu quo per me fuerit factum recipiens et cetera.*

*Testes: Ioannes Pla Duran Sancte Eulaie et Ioannes Omet de Balanyano.»*

(Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, Arxiu de la Cúria Fumada, Salvi Beuló, *Fragment d'un manual*, 1515, s.f.)<sup>11</sup>

Per tant, el 16 de febrer de 1517 Joan Gascó va cobrar 20 lliures barceloneses de les 150 pactades per a l'execució d'un retaule de l'església parroquial de Sant Andreu de Samalús. En el rebut va donar com a fiador el seu protector Onofre Santmartí, canonge de la seu de Vic.

#### *El retaule major de l'església de Santa Maria de Palautordera*

A l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona es conserven unes fitxes elaborades per Josep M. Madurell en les quals anà anotant referències documentals d'aquest i d'altres arxius. Una de les fitxes recull una informació referent a Joan Gascó que malauradament no hem pogut corroborar i que fa referència al retaule major de l'església parroquial de Santa Maria de Palautordera:

*«24/abril/1524. Anno presenti operarii eccle. Beate Marie de Palacio Tordera... reparare reratabulum maiorem facta concordia cum Magistro Johanne Gascó pictore reratabularum regni Navarre... comoranti civitatis Vici pro precio sexaginta libras.»* (A.H.A. de M. / Not. Ant' Poch, manual 419 Monclús/ folº.)

L'anotació de Josep M. Madurell sembla que al·ludeix a un manual pertanyent a l'Arxiu Fidel Fita d'Arenys de Mar. Feta la consulta amb l'arxiver, Hug Palou Miquel, m'indicà que a l'arxiu esmentat no hi havia cap manual del notari Antoni Poch que contingués documents de l'any 1524, de manera que no he pogut confirmar aquesta notícia que sembla referir-se a una reparació al retaule major de l'església parroquial de Santa Maria de Palautordera contractada per Joan Gascó el 24 d'abril de 1524 per 60 lliures, una quantitat certament elevada per a una

11. Agraeixo la localització d'aquest document a Rafel Ginebra.

reparació. D'altra banda, el més sorprenent de la notícia és que aquest mateix dia Joan Gascó signà un contracte a Moià per a la realització del retaule major de l'església de Sant Sebastià.<sup>12</sup> Això no obstant, cal assenyalar que s'atribueix a Joan Gascó un altre retaule procedent de l'església parroquial de Santa Maria de Palautordera: el de Sant Pere, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. d'inventari 15.934).

#### *Els retaules de Sant Pere i Santa Elena de l'església del monestir de Sant Miquel del Fai*

Després de la publicació del llibre l'any 2002, vaig tenir accés a una publicació de Mn. Antoni Pladevall —que no vaig poder incloure al llibre— i que aclaria alguns aspectes rellevants sobre aquests retaules. A banda de l'advocació dels dos retaules, Mn. Pladevall va assenyalar que foren encarregats per Fra Andreu Arbizu, un monjo de cognom noble i acabat que es retirà al Fai, i que distribuï la seva fortuna fundant un benefici a la catedral de Barcelona i aixecant un altar a la Mare de Déu al Fai. Al monestir fundà un aniversari perpetu, establí que hi hagués una llàntia que cremés per sempre i ordenà ser enterrat allí en un sepulcre que es construï en vida. Fra Andreu Arbizu degué morir entre 1522 i 1525, ja que consta com a difunt el 3 de gener de 1526 quan Joan Gascó signà el rebut total de les 40 lliures i 4 sous que li pagaren pels dos retaules del Fai, de les quals Fra Andreu ja li havia donat les primeres 27 lliures en vida. Es desconeix fins quan romangueren ambdós retaules a l'església del monestir, però en un inventari de 1617 ja no hi consten.<sup>13</sup>

#### **Noves dades sobre algunes obres gasconianes conservades**

En aquest apartat s'estudien diverses obres gasconianes conservades fins als nostres dies, de les quals s'aporten noves dades referides a la seva història material, fet que permetrà un millor coneixement de les peces i, en algun cas, revisar les atribucions estilístiques.

#### *El retaule major de l'església parroquial de Sant Julià de Vilamirosa: un retaule d'història atzarosa*

Aquest retaule fou contractat el 12 de març de 1508 i degué acabar-se abans del 15 d'agost de 1509. Per tant, és una de les obres del taller que s'ha d'adjudicar amb tota certesa a Joan Gascó, ja que el seu fill Pere va néixer entre 1502 i 1505, i era massa menut per intervenir-hi. Tanmateix, cal recordar que potser Joan Gascó comptava ja amb algun col·laborador, com per exemple el pintor Pere Joan Verne da, de qui no disposem de massa dades, però del qual se sap que el 1503 estigué relacionat amb ell.

12. GALOBART I SOLER, J. «Una obra desconeguda del pintor Joan Gascó: el retaule de l'església de Sant Sebastià de Moià». *Ausa* [Vic], 18, núm. 142 (1999), p. 365-371.

13. PLADEVALL FONT, Antoni. *Sant Miquel del Fai*. Barcelona: Promefic, 1991, p. 31-38.



1. Retaule major de l'església parroquial de Sant Julià de Vilamirosa contractat el 12 de març de 1508. © Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, clixé Gudiol B-101.

Aquest retaule no presenta, doncs, canvis d'autoria respecte al que es va publicar el 2002, però en canvi es poden ampliar i matisar algunes dades pel que fa a la història material de l'obra.<sup>14</sup> En efecte, just abans de la guerra civil espanyola, el retaule de Vilamirosa es conservava íntegrament —llevat del guardapols— en dues col·leccions: el Museu Episcopal de Vic custodiava la predel·la i dos compartiments laterals (sant Jaume i sant Miquel), que hi consten des de 1902, mentre que la família D'Abadal tenia la taula principal amb la representació de sant Julià, el calvari i dos compartiments laterals (sant Roc i sant Sebastià).<sup>15</sup>

Durant la guerra civil espanyola es perderen el calvari i els compartiments laterals de la col·lecció D'Abadal i només se salvaren els fragments conservats al Museu Episcopal de Vic. Sortosament també se salvà la taula principal amb la representació de sant Julià ja que —malgrat que pertanyia a la família D'Abadal— era en dipòsit al Museu amb l'objectiu de ser restaurada.

S'ignora quan el retaule es disgregà en dues col·leccions, però cal matisar alguna de les afirmacions publicades el 2002. Així, doncs, en el moment de redactar el llibre, Mn. Miquel dels Sants Gros —antic director del Museu Episcopal de Vic— m'exposà que la predel·la del retaule de Vilamirosa havia estat propietat del pintor Santiago Rusiñol que l'havia bescanviat amb Mn. Josep Gudiol —aleshores conservador del MEV— per un lot d'objectes de ferro amb destinació al Cau Ferrat de Sitges. Aquesta afirmació li havia estat tramesa oralment pel seu antecessor en la direcció del Museu.<sup>16</sup> Malauradament, però, no s'ha pogut verificar documentalment.

Gràcies a un estudi recent de David Cao i Marc Sureda en què s'analitza l'exposició de pintura antiga celebrada a Vic entre el 6 i el 13 de juliol de 1902,<sup>17</sup> he tingut accés a un article de Josep Gudiol i Cunill que aporta noves dades sobre la propietat del retaule de Vilamirosa a principis de segle xx. Així, doncs, en un dels salonets del Cercle Literari de Vic i amb motiu de l'esmentada exposició s'exhibiren:

«tres taules pertanyents a un altar de Sant Julià de Vilamirosa, de principis del segle XVI, molt curioses com fonts d'estudi d'indumentària, presentant un notable Sant Julià en trajo de caçador ab un falcó a la mà, un Sant Sebastià y un Sant Roch, y finalment altre Calvari algom posterior en el que és de mencionar la figura d'un capellà en hàbits talars negres (sotana y manteu), molt digne d'atenció, totes propietat de D. Joaquim d'Abadal.»<sup>18</sup>

Per tant, el 1902 la taula principal amb la representació de sant Julià, el calvari i dos compartiments laterals (sant Roc i sant Sebastià) eren propietat de Joaquim

14. MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura...*, op. cit., p. 147-150.

15. A l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona es conserva una fotografia on es pot observar el retaule sencer amb la disposició original de les taules: clixé Gudiol B-101.

16. MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura...*, op. cit., p. 147.

17. CAO COSTOYA, David; SUREDA JUBANY, Marc. «El museu del Cercle Literari de Vic (1879-1888). Una fita en els orígens de la museologia a Catalunya». *Ausa* [Vic], 25, núm. 167, p. 131-172.

18. GUDIOL I CUNILL, Josep. «L'exposició de pintura antiga del Círcol literari». *La Veu del Montserrat* [Vic], 7 (26.07.1902), p. 267.

d'Abadal i Calderó, jurista i hisendat de Vic. D'altra banda, i pel que fa a la resta del retaule (la predel·la i els altres dos compartiments laterals), en el mateix article s'indica que no s'exhibí a l'exposició del Cercle Literari de Vic ja que eren propietat del Museu Episcopal de Vic per donació recent de Francesc X. Calderó i Galí:

«Els demás fragments d'aquest retaule tant interessant poden veures en el Museu Episcopal, essent de notar la *predella* ab Jesús, Sant Joan Baptista, Sant Esteve, Sant Pere y Sant Pau y dos compartiments laterals ab Sant Miquel Arcàngel y Sant Jaume, regalats fa ben poch temps per D. Francesch X. Calderó y Galí.»<sup>19</sup>

Finalment, cal aclarir que el 1994 la predel·la va ingressar al taller de restauració d'Andreu Asturiol per tal de ser sotmesa a un procés de restauració que havia de sufragar Joaquim d'Abadal i Guitart, però que es va veure interromput a causa de la seva defunció. La tardor d'aquell mateix 1994 els seus fills pagaren la restauració de la predel·la, segons el compromís contret per Joaquim d'Abadal i Guitart amb el Museu Episcopal de Vic.<sup>20</sup>

#### *Sant Bartomeu destruït l'ídol: un compartiment de 25.000 euros*

Com ja s'ha comentat, només es conserva un compartiment del retaule de la capella de Sant Bartomeu de l'Hospital de Peregrins de Vic, el qual ha estat objecte d'un exhaustiu i minuciós estudi per part de Marc Sureda. No es tracta ara d'aprofundir en l'anàlisi estilística proposada per l'actual conservador del Museu de cara a establir la seva autoria definitivament, sinó en el canvi de localització que ha experimentat la taula darrerament, així com les circumstàncies d'aquest canvi, que permetran conèixer més dades sobre la història material de la peça. Així, doncs, la taula amb la representació de *Sant Bartomeu destruït l'ídol* contractada el 1525 per Joan Gascó i que l'any 2002 pertanyia a la col·lecció d'Andreu Colomer Munmany, fou subhastada el 26 de març de 2009 per la casa Balclis amb un preu de sortida de 20.000 euros, essent adquirida finalment pel Museu Episcopal de Vic en col·laboració amb la Generalitat de Catalunya que exercí el dret de tempteig a favor del museu vigatà pel preu total de rematada de 25.000 euros.<sup>21</sup> Es tracta d'una dada prou significativa i aclaridora sobre el preu de mercat d'un compartiment de retaule d'autor conegut, pintat a Vic, datat el 1525 i que mesura

19. *Ibidem*, p. 267, nota 1

20. Agraïxo aquesta informació als fills de Joaquim d'Abadal i Guitart.

21. Vegeu, d'una banda, *Balclis Barcelona. Subasta Marzo 2009*. Barcelona: Balclis, 2009, p. 113 i, d'altra banda, la resolució CMC/1753/2009, de 8 de juny, per la qual s'exerceix el dret de tempteig sobre un lot subhastat (Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, núm. 5.408 – 26.06.2009, p. 51.241). Segons aquesta resolució, vista la petició del Museu Episcopal de Vic per tal que el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació exercís el dret de tempteig sobre un lot de la subhasta organitzada per la casa de subhastes Balclis els dies 25 i 26 de març de 2009, el conseller de Cultura i Mitjans de Comunicació, Joan Manuel Tresserras, va resoldre exercir el dret de tempteig a favor del Museu Episcopal de Vic sobre el lot núm. 1.339, identificat com a «Perot Gascó. Sant Bartomeu davant l'ídol. 1525-1526. Pintura sobre taula», pel preu total de rematada de 25.000 euros. A aquest preu cal afegir-hi les despeses que va certificar la sala i els impostos procedents, essent el preu final de 29.930 euros, pagats pel Cercle del MEV (més de la meitat d'aquesta quantitat), la Fundació Puig-Porret i l'Ajuntament de Vic.





2. *Sant Bartomeu destruint l'ídol*, compartiment pertanyent al retaule dels blanquers de la capella de Sant Bartomeu de l'Hospital de Peregrins de Vic (MEV 64). © Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Carles Aymerich.



3. *Sant Jaume* (MEV 20.781), compartiment de retaule exhibit a l'exposició de pintura antiga celebrada al Cercle Literari de Vic el 1902 i aportat per Josep de Rocafiguera. © Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Joan M. Díaz.

116 cm d'altura per 88 cm d'amplada. Contràriament al que hom pensa, l'art té preu i 25.000 euros és el que es va pagar fa tres anys per una pintura dels Gascó, més les despeses certificades per la sala de subhastes i els impostos procedents.

*El retaule de la capella de Sant Joan del monestir del Carme de Vic i la possibilitat que se'n conservin fragments*

Aquest retaule és documentat a partir de dos contractes separats per vint-i-set anys: l'11 de novembre de 1527 Joan Gascó contractà el bancal i el 29 de juny de 1554 Jaume Forner contractà dos carrers laterals i l'acabament de les polseres, on hi va pintar sant Francesc i sant Onofre. Aquest fet em va portar a identificar la taula de Sant Jaume (avui conservada al Museu Episcopal de Vic amb el núm. d'inventari 20.781) i un sant Onofre de la col·lecció Orriols de Vic com a dos compartiments supervivents d'aquest retaule. Aquestes dues taules, juntament amb un calvari també conservat a la col·lecció Orriols, foren estudiades conjuntament per Chandler R. Post donant a entendre que procedien d'un mateix conjunt, i així les vaig tractar.<sup>22</sup>

Pel que fa l'autoria de la taula de Sant Jaume, tant Rafael Cornudella com Marc Sureda coincidiren en adjudicar-la a Joan Gascó. Tanmateix la discussió se centrà en la datació de la taula i consegüentment en la seva identificació com a compartiment del bancal del retaule de Sant Joan Baptista del monestir del Carme de Vic. Atès que Rafael Cornudella considerà que a la dècada de 1520 —i sobretot a finals d'aquesta dècada— Joan Gascó ja no pintava i només gestionava el taller, desestimà que la taula de Sant Jaume fos un fragment d'un bancal i es decantà per la possibilitat que fos un compartiment central de retaule o bé un compartiment lateral pertanyent a un retaule pintat abans d'aquesta dècada.<sup>23</sup> Per les seves dimensions, considero que de les tres possibilitats cal desestimar que fos el compartiment central d'un retaule, mentre que les altres dues possibilitats continuen sent factibles.<sup>24</sup> No obstant això, més enllà de la discussió de les mides de la taula i les seves possibilitats, cal discernir si els tres fragments de retaule que Chandler R. Post estudià plegats provenen d'un mateix retaule o formen un conjunt factici.

Malgrat que no es pot arribar a conclusions determinants, recentment David Cao i el mateix Marc Sureda en el marc del seu estudi sobre el Museu del Cercle

22. MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel. «Joan Gascó. Retaule de Sant Joan Baptista. *Sant Jaume*». A: *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Girona: Museu d'Art de Girona, 1998, p. 93-95. MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura...*, op. cit., p. 204-206.

23. Vegeu CORNUDELLA, «La pintura...», op. cit., p. 173. En canvi, Marc Sureda ho considerà com una confirmació que Joan Gascó encara pintava en els darrers anys de la seva vida. Vegeu SUREDA JUBANY, op. cit., p. 163.

24. Cal recordar que el compartiment amb la representació de sant Jaume mesura 76 x 38 cm. Pràcticament la mateixa alçada que el compartiment central de la predel·la del retaule de la capella de la Trinitat de l'església de Santa Maria de Manresa (MEV 10.743), el qual té una amplada força diferent (73,5 x 54,5 cm). Una altra dada rellevant és que el compartiment amb la representació de sant Jaume està format per una única post de fusta, de manera que aquest fet no permet determinar definitivament la seva ubicació exacta en un retaule. Si estigués format per més d'una post seria més fàcil determinar-ne la ubicació, ja que els compartiments de bancal formats per més d'una post, solen tenir les posts disposades horitzontalment, mentre que les posts d'un compartiment lateral d'un retaule solen estar disposades verticalment.

Literari de Vic<sup>25</sup> han confirmat que en l'exposició de pintura antiga del juliol de 1902 celebrada a Vic s'exhibiren en els locals del Cercle Literari 224 obres, d'entre les quals destacaren set taules aportades per Josep de Rocafiguera. En la documentació consultada per aquests dos historiadors consten un sant Vicenç, una santa Magdalena, una santa Bàrbara, un sant Onofre, un sant Jaume, una santa Llúcia i una verge màrtir.<sup>26</sup> Per la seva banda, la crònica que feu Josep Gudiol i Cunill d'aquesta exposició ressenyà cinc de les set obres:

«Don Joseph de Rocafiguera hi tenia quatre fines pintures d'un bancal d'altar representant Santa Bàrbara, Santa Magdalena, Santa Margarida y Santa Llúcia, y un Sant Jaume assentat, totes del segle XVI, ben curioses les primeres pels seus detalls indumentaris y del pentinat.»<sup>27</sup>

Mossèn Gudiol es refereix a la taula de Sant Jaume conservada actualment al Museu Episcopal de Vic i a quatre compartiments d'un bancal d'un retaule amb quatre santes, dels quals parlarem tot seguit. En tot cas, no esmentà la taula de Sant Onofre.

De tot plegat es desprèn que probablement la taula de Sant Jaume i de Sant Onofre —abans de pertànyer a la col·lecció Orriols— degueren formar part a principis del segle XX de la col·lecció de Josep de Rocafiguera. Com que no s'esmenta cap més taula, a falta de més dades, es pot concloure que de les tres taules que estudià juntes Chandler R. Post, el calvari no té una mateixa procedència que les altres dues. Consegüentment, hem de creure que les taules amb Sant Jaume i Sant Onofre poden provenir d'un mateix conjunt, mentre que cal desestimar la taula del calvari com a compartiment del retaule de Sant Joan Baptista de la capella de Sant Joan del monestir del Carme de Vic.

Un cop comentada la procedència de les taules, l'escull que cal salvar ara és l'afinitat estilística del Sant Onofre de la col·lecció Orriols amb les obres que s'atribueixen actualment a Jaume Forner amb les quals no presenta a priori una correspondència colpidora.

*Un bancal d'atribució dubtosa*

Com acabem d'esmentar, Mn. Gudiol va documentar a l'exposició de Vic de 1902 la presència de «quatre fines pintures d'un bancal d'altar representant Santa Bàrbara, Santa Magdalena, Santa Margarida y Santa Llúcia». Hi ha la possibilitat que es referís a les quatre taules identificades com a Santa Llúcia, Santa Magdalena, Santa Quitèria i Santa Bàrbara atribuïdes al taller dels Gascó per Chandler R. Post, aleshores conservades a la col·lecció Ròmul Bosch de Barcelona i de les quals no se sap on són, de manera que fins ara els diversos historiadors que les hem

25. CAO COSTOYA; SUREDA JUBANY, op. cit., p. 168-170.

26. Agraeixo aquesta informació a David Cao i Marc Sureda obtinguda arran de la consulta de les *Actas de las academias, Lista de los Expositores y de los Cuadros que éstos han presentado en la exposición de pintura antigua celebrada en el Círculo Literario de Vich del 6 al 13 de julio de 1902*, conservades al Fons del Cercle Literari de Vic custodiat a la Biblioteca Joan Triadú.

27. GUDIOL I CUNILL, op. cit., p. 268





4. Calvari, compartiment de retaule conservat a la col·lecció Orriols i tradicionalment vinculat amb el Sant Jaume (MEV 20.781). Fotografia M. T. Orriols.



5. Santa Llúcia i Santa Magdalena, compartiments pertanyents a l'antiga col·lecció de Ròmul Bosch. © Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, clixé MB-1256, any 1904.

estudiat, ho hem fet només a partir de documents fotogràfics, amb les dificultats que aquest inconvenient comporta. En el catàleg del taller dels Gascó que vaig publicar el 2002, malgrat considerar-les una obra propera als estàndards gasconians, alguns trets estilístics em feren inclinar per una classificació de les quatre taules com una obra de dubtosa atribució al taller. Una opinió no del tot compartida per Rafael Cornudella que, bo i reconeixent que eren de complexa atribució, va acabar adscriuint les taules a Joan Gascó, encara que amb trets estilístics aliens i dels quals en féu responsable a Gascó II.<sup>28</sup> A l'espera de poder fer un estudi exhaustiu i detallat in situ, es pot concloure que és una obra d'atribució difícil —tal vegada massa retocada per restauracions— de la qual a hores d'ara no es pot afegir més dades que en determinin definitivament la seva autoria.

28. POST, Chandler Rathfon. *The Catalan School in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting, XII-I i II)*. Cambridge: Harvard University Press, 1958, p. 67 i 489-490. MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura...*, op. cit., p. 218. CORNUDELLA, «La pintura...», op. cit., p. 174.



6. *Presentació de Jesús al temple*, compartiment d'un carrer lateral d'un retaule marià conservat al Museo de Pontevedra i que podria tractar-se d'un fragment del retaule major del monestir de la Mare de Déu del Carme de Vic. © Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, clixé P-1333A, any 1942.

*El retaule major del monestir de la Mare de Déu del Carme i la possibilitat que se'n conservin quatre compartiments al Museo de Pontevedra*

Al Museo de Pontevedra hi ha dos carrers laterals —potser fragmentats— pertanyents a un retaule marià. En el carrer lateral esquerre hi ha pintades l'*Abraçada de la Porta Daurada* al compartiment superior i la *Nativitat de la Mare de Déu* al carrer inferior, mentre que al lateral dret hi ha la *Visitació* (compartiment superior) i la *Presentació de Jesús al temple* (compartiment inferior). Cada carrer mesura 154 cm d'alt per 72 cm d'amplada.

Quan vaig revisar el catàleg del taller dels Gascó l'any 2002, després d'analitzar aquestes taules mitjançant documents fotogràfics, vaig considerar que no acabaven d'encaixar completament en els paràmetres estilístics del taller i vaig classificar-les com a una obra de dubtosa adscripció, donant per bona l'atribució feta pels tècnics del Museo de Pontevedra que l'havien adscrit a un pintor anònim castellà del primer terç del segle XVI. Més endavant, Rafael Cornudella considerà que eren dues peces gasconianes que es podien adjudicar a Gascó II, el qual hauria explotat a fons una sèrie de xilografies d'Albrecht Dürer sobre la vida de la Mare de Déu.<sup>29</sup>

L'estiu de 2003 vaig tenir l'oportunitat de visitar el Museo de Pontevedra i poder fer una anàlisi de les taules in situ. Aleshores vaig poder confirmar la tesi de Rafael Cornudella que les taules eren inequívocament gasconianes. A banda de les apreciacions estilístiques, hi havia una dada irrefutable: els fons daurats de les escenes de l'*Abraçada de la Porta Daurada* i de la *Presentació de Jesús al temple* estan punxonats amb la combinació de dos motius decoratius picats típicament gasconians (una roseta de setze pètals i un motiu quadrifoliat amb una roseta central de quatre pètals). Aquesta decoració era inapreciable en els documents fotogràfics consultats.

Aquesta combinació de rosetes es troba en altres obres gasconianes: el calvari del retaule de l'església parroquial de Sant Andreu de Pruit (1521), el compartiment del retaule de la capella de Sant Bartomeu de l'Hospital de Peregrins de Vic (1525), el calvari del retaule de Sant Vicenç de l'ermita de Borgonyà, en tres registres del retaule major de l'església de Sant Esteve d'en Bas, en el fragment conservat del retaule de la Mare de Déu dels Dolors de l'església de Tavertet (1538), en l'escena de la *Levitació de Santa Magdalena* de l'església de Sant Joan del Galí (1544) i en una caixa de núvia conservada al Museu Episcopal de Vic.<sup>30</sup> Aquestes obres abasten un lapse cronològic que va de 1521 (quan Pere Gascó tenia entre setze i dinou anys) a 1544 (dos anys abans de morir Pere Gascó) i han estat atribuïdes per Rafael Cornudella a Gascó II (Pruit, Hospital de Peregrins de Vic, Sant Esteve d'en Bas), Gascó III (Tavertet) i Gascó IV (Sant Joan del Galí i caixa de núvia). Per tant, aquesta combinació de motius decoratius gofrats data les taules del Museo de Pontevedra a partir de la complexa dècada de 1520.

29. MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura...*, op. cit., p. 208-210. CORNUDELLA, «La pintura...», op. cit., p. 177-178.

30. VEIGU MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel. «Caixa de núvia». A: *Moble català*. Barcelona: Electa; Generalitat de Catalunya, 1994, p. 220-222.

Un cop demostrat que les taules són gasconianes, cal esbrinar el seu recorregut de Vic a Pontevedra. Les taules foren dipositades pel Museo del Prado al Museo de Pontevedra arran d'una ordre ministerial del 23 de desembre de 1944 i porten pintades a l'angle inferior dret les sigles «T. 182», realitzades al Museo del Prado per tal d'indicar que provenien del Museo de la Trinidad, un museu instal·lat al convent madrileny de la Trinidad entre 1838 i 1872.<sup>31</sup>

Després de 1835, l'antic convent de la Trinidad de Madrid allotjà un museu nacional de pintures i escultures. La junta nomenada el 13 de gener de 1836 amb l'objectiu de reunir obres artístiques procedents de convents espanyols suprimits, gràcies a una reial ordre del 31 de desembre de 1837, va organitzar el Museo de la Trinidad amb objectes procedents de monestirs desamortitzats, sobretot de Madrid, Toledo, Àvila i Segòvia. D'altra banda, als quadres i escultures dels convents s'afegí la col·lecció incautada a l'infant Sebastià Gabriel de Borbó i de Bragança en represàlia per la seva adscripció al bàndol carlista. El museu s'obrí al públic el 24 de juliol de 1838 i fou suprimit i refòs amb el Museo del Prado gràcies a dos decrets datats el 25 de novembre de 1870 i el 22 de març de 1872:

«...no llegaron al centenar los cuadros de la Trinidad que pasaron al catálogo del Prado en una hipercrítica selección que mejor es ignorar quien realizó. Naturalmente, el Museo del Prado, de siempre agobiado por razones de espacio, no podía, de buenas a primeras, admitir cerca de dos mil cuadros; ni tampoco debía, muy cierto es, comprometer su categoría universal colgando cuadros malos y mediocres. Es que el mal venía de más lejos, de la desdichada idea de la fusión; pues al no realizarse ésta, el Ministerio de Instrucción Pública concibió la absurda idea, en plena Restauración, de repartir cuadros por toda España, unos a Museos Provinciales, los menos, y los más a sitios peregrinos (iglesias, palacios arzobispales, sanatorios privados, Escuelas de Artes y Oficios, Centros Oficiales varios).»<sup>32</sup>

De tot això es desprèn que les dues taules gasconianes del Museo de Pontevedra provenen segurament d'un monestir marià. Si regirem la documentació exhudada sobre els Gascó, l'únic retaule gasconià documentat que es pot relacionar amb aquestes taules és el retaule major del monestir de la Mare de Déu del Carme de Vic, un retaule certament molt complex perquè en van contractar diferents parts Joan Gascó, Pere Gascó, Jaume Gener, Nicolau Mates, Gabriel Palomer i Pere Antoni Vilanova en un lapse de temps entre 1505 i 1558.

El retaule tenia cinc carrers dividits en quatre registres cadascun —tret del principal que tenia dos compartiments— i comptava amb una predella amb tabernacle i cinc registres, dues portes i polseres. Per a la possible identificació de les taules de Pontevedra com a elements pertanyents a aquest retaule, cal recordar el contracte del carrer de l'extrem lateral esquerre pactat per Joan Gascó el 7 de febrer de 1525:

31. ORIHUELA, Mercedes. «El Prado disperso. Cuadros depositados en las provincias de La Coruña, Lugo, Orense y Pontevedra». *Boletín del Museo del Prado* [Madrid], 9, núm. 25-27 (enero-diciembre 1988), p. 146.

32. GAYA NUÑO, Juan Antonio. «El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida)». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* [Madrid], 51 (1947), p. 27.

«E primerament lo dit mestre Johan gasco pintor promet e jura que pintara les dites quotra taules del dit retaule al oli ço es que en la huna pintara la radixgesse ab los dotze trips de Israell e la mare de deu al cim. E en l'altra taula pintara la istoria com Johaxim e sancta anna anaren al temple e com foren foragitats de dit temple. E en laltre pintara Johaxim e sancta anna en la porta daurada. E en l'altra pintara la nativitat dels gloriosa verge maria les quals istories pintara acompanyades dels personatges necessaris per dites istories. E les dits quotra taules pintara ab bones e fines colors corresponents a altres del peu de dit retaule segons se pertany ab los campers deurats, e picats segons sera necessari. E aximateix deurara les tubes y pilars de les dites quotra taules.»<sup>33</sup>

Malgrat el termini establert, el 21 de novembre de 1526 Joan Gascó encara rebia diners per la pintura de l'escena de l'*Abraçada de la Porta Daurada* i el 10 d'agost de 1527 rebia 30 lliures per la taula de la *Nativitat de la Mare de Déu*. A més, cal ressenyar que mentre el taller treballava en una altra part del retaule, el 26 de setembre de 1528 Joan Gascó manllevà 12 lliures del que se li devia per la taula de la *Nativitat de Jesús* per tal de pagar una soldada a Deri Alemany, que en aquells moments treballava al taller i potser en el retaule.<sup>34</sup>

Ateses les característiques iconogràfiques i tècniques de les taules custodiades al Museo de Pontevedra —les quals han estat retallades per la part superior—, cal prendre's seriosament la hipòtesi que provinguin del retaule major del convent del Carme de Vic, de manera que els compartiments amb l'*Abraçada de la Porta Daurada* i el *Naixement de la Mare de Déu* es correspondrien amb dues de les taules contractades el 1525 per Joan Gascó. La seva factura encaixa perfectament amb les obres que es realitzaven en el taller durant aquesta dècada.

Pel que fa al convent vigatà de la Mare de Déu del Carme, va patir una primera exclaustració entre 1821 i 1823, quan els frares carmelites emigraren a França, preludi del tancament definitiu del convent el 1835. Aquest fou destinat a caserna i per reial ordre de 20 de setembre de 1842 s'adjudicà a l'Ajuntament de Vic fins que es traspassà als germans maristes a finals del segle XIX. Tanmateix, l'església continuà oberta al culte i el 1877 fou erigida en parròquia.

Els seus béns foren dispersats o destruïts i actualment no és possible historiar aquest convent amb profunditat.<sup>35</sup> Esperem que la identificació de les taules del Museo de Pontevedra com a probables fragments del seu retaule major ajudin a conèixer millor la història d'aquest monestir i dels Gascó.

## Noves dades sobre alguns artistes actius al bisbat de Vic al segle XVI

Malgrat que la meua recerca inicial es va centrar en l'estudi dels Gascó, atesa la gran quantitat de documentació inèdita localitzada sobre altres pintors cinccentistes actius al bisbat de Vic vaig decidir incorporar al llibre referències de diversos

33. GUDIOL I CUNILL, Josep. «Mestre Joan Gascó, III». *Estudis Universitaris Catalans* [Barcelona] (gener-febrer 1908), p. 28-29, document XXXIII.

34. *Ibidem*, p. 31, 33 i 37, documents XXXVI, XXXIX i XLIV.

35. JUNYENT, Eduard. «El convent del Carme de Vic». *Ausa* [Vic], 6, núm. 63 (1969), p. 130-143.

pintors —alguns poc o mal coneguts— amb la voluntat d'aprofundir en el seu coneixement i dibuixar unes trajectòries artístiques més precises. Posteriorment, durant la dècada posterior a la publicació del llibre, s'ha avançat encara més en l'estudi de pintors com Antoni Marquès o l'associació Miquel Ramells-Guiu Borgonyó. D'altra banda, s'ha desfet algun embolic com la inexistència de dos Jaume Forner o bé s'ha posat ordre a la família Toreno. Finalment s'està revalorant la figura de Joan Ronyó.

#### *Antoni Marquès contra Gabriel Guàrdia*

Antoni Marquès fou un pintor barceloní documentat entre 1494 i 1508. Fins fa poc era un artista que la documentació d'arxiu presentava com un pintor rellevant a qui s'atribuïen una colla de retaules menors relativament reeixits, és a dir, la documentació localitzada sobre el pintor no es corresponia amb l'obra pictòrica que se li adjudicava. Així ho vaig manifestar l'any 2006:

«En definitiva, doncs, la documentació referida a Antoni Marquès el presenta com un pintor interessant perquè apareix relacionat amb Jaume Huguet, els Vergós i Aine Bru, i perquè executà una obra rellevant, el retaule major de l'església del monestir de la Mercè de Barcelona, però que actualment només pot ser jutjat per una obra menor, de la qual tampoc es té la certesa absoluta que fos l'autor.»<sup>36</sup>

Sortosament les darreres recerques de Francesc Xavier Altés han permès confirmar aquesta intuïció, si bé a costa de desmuntar la personalitat artística del manresà Gabriel Guàrdia, a qui s'atribuïa fins ara el magnífic retaule de la Trinitat de la Seu de Manresa, que ara s'ha d'assignar a Antoni Marquès.

Francesc Xavier Altés ha demostrat que, malgrat l'existència d'un contracte datat el 14 de setembre de 1501 per tal que Gabriel Guàrdia pintés aquest retaule, va resultar inefectiu per circumstàncies que es desconeixen, i que Antoni Marquès el contractà de nou el 17 de setembre de 1506, de manera que l'endemà ja va rebre el primer pagament. Finalment, Antoni Marquès va rebre el darrer pagament el 12 de novembre de 1507, i es confirma així la seva autoria. El retaule fou cobrat com una unitat i s'ha de descartar que Gabriel Guàrdia el comencés i que Antoni Marquès l'acabés. El preu final fou de 50 lliures barceloneses.

Amb aquesta nova atribució s'esvaeix, doncs, l'obra pictòrica del pintor Gabriel Guàrdia i desapareix un suposat representant d'una hipotètica escola pictòrica manresana a principis del segle XVI.<sup>37</sup> De fet, el retaule de la Trinitat —conservat gairebé íntegrament a la Seu de Manresa llevat del compartiment central de la predel·la que és al Museu Episcopal de Vic— mostra un pintor gòtic tardà format en la tradició del taller de Jaume Huguet i, sobretot, dels Vergós, que introdueix tímides novetats renaixentistes. En les taules del retaule s'observa la convivència de

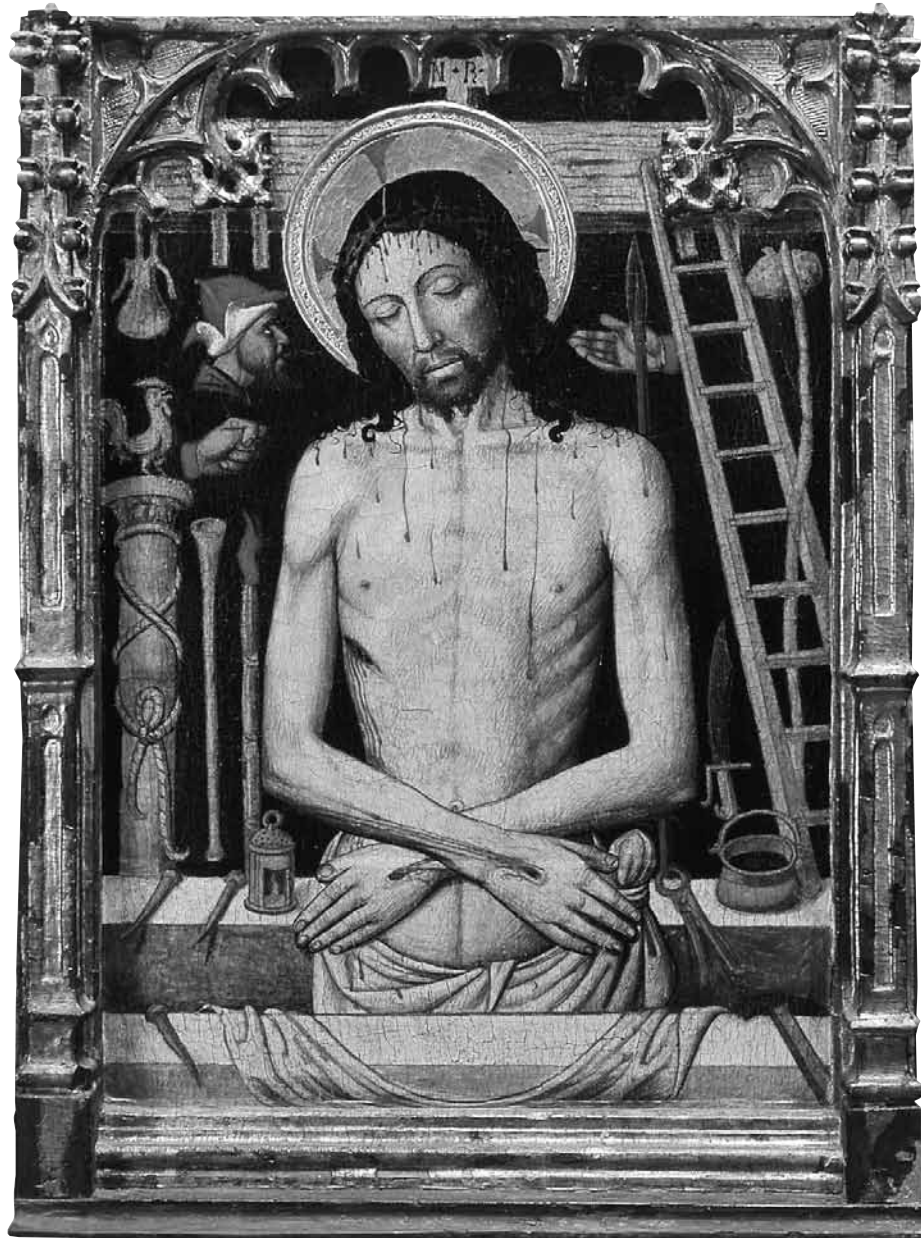
36. MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel. «Antoni Marquès». A: *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 271-273.

37. ALTÉS I AGUILÓ, Francesc Xavier. «Antoni Marquès, veritable pintor del retaule de la Santíssima Trinitat de la Seu de Manresa (1507)». *Miscel·lània Litúrgica Catalana* [Barcelona], 16 (2008), p. 169-199.



7. Retaule de la Santíssima Trinitat de Manresa sense el compartiment central del bancal amb la representació de Crist de Pietat que es conserva al Museu Episcopal de Vic. © Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, clixé G-67706.





8. Crist de Pietat, compartiment central de la predel·la del retaule de la Santíssima Trinitat de Manresa (MEV 10.743). © Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Joan M. Díaz.

dues maneres de fer: una d'arrelada a la tradició huguetiana (bancal, carrer central i carrer lateral dret) i una altra de més moderna que aplica solucions més properes a Aine Bru (carrer lateral esquerre).<sup>38</sup> Aquesta dualitat, a vegades explicada per la participació de dos artistes, pot obeir a una evolució d'Antoni Marquès que hauria començat el retaule sota fórmules huguetianes per acabar aplicant solucions properes a Aine Bru. La documentació d'arxiu exhumada sobre Antoni Marquès coincideix precisament amb aquesta evolució, atès que —com ja s'ha indicat— apareix relacionat documentalment amb Jaume Huguet, els Vergós i Aine Bru.

#### *La identificació de Miquel Ramells i Guiu Borgonyó amb el Mestre de Canillo*

Ara fa deu anys vaig donar a conèixer l'associació formada per Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, aleshores pintors de la vila de Bagà, que realitzaren almenys tres retaules al bisbat de Vic, concretament el retaule major de l'església parroquial de Sant Boi de Lluçanès (1547), el retaule major de l'església parroquial de Sant Martí de Sobremunt (1547) i el retaule de la capella de la Mare de Déu de Vilanova sota la invocació de sant Sebastià, de la parròquia de Sant Martí Sescorts (1548). Cap d'aquests retaules no ha arribat fins als nostres dies i poques dades teníem en aquells moments sobre aquests dos pintors, tan sols se sabia que Miquel Ramells el 1531 era a Barcelona on havia actuat com a testimoni en la signatura dels capítols matrimonials del també pintor Henrique Fernandes.<sup>39</sup> Ara se sap que prèviament a la seva estada vigatana havien treballat a Andorra, la qual cosa permet replantejar la importància d'aquests dos pintors en el panorama de la pintura cinc-centista catalana. Tot això ha estat possible gràcies a un projecte d'investigació del grup de recerca d'art modern de la Universitat de Girona dirigit per Joan Bosch i integrat pels també professors Joaquim Garriga i Francesc Miralpeix, consistent en la catalogació dels retaules dels segles XVI al XVIII conservats a les esglésies del Principat d'Andorra. El projecte titulat *Els retaules andorrans de les èpoques del Renaixement i del Barroc* és el primer catàleg sobre patrimoni pictòric i escultòric de l'època moderna d'Andorra subvencionat pel govern andorrà i iniciat el 2008, essent presentat el maig de 2009, tot i que roman inèdit per problemes de finançament. Tanmateix, se'n pot consultar un exemplar a la Biblioteca Nacional d'Andorra des de 2010. En aquest catàleg es posa de manifest que Ramells i Borgonyó són els autors dels retaules que s'amagaven sota la denominació del Mestre de Canillo, com el retaule major de l'església de Sant Joan de Caselles (documentat el 1537) i el retaule de Sant Miquel de Prats, ambdós a la parròquia de Canillo.<sup>40</sup>

38. CORNUDELLA, «La pintura...», *op. cit.*, p. 149-155. MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel. «Gabriel Guàrdia». A: *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 261-264.

39. MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura...*, *op. cit.*, p. 71-73, 385-386 i 390-392.

40. El document de 1537 amb la capitulació per al retaule de Sant Joan de Caselles, feta entre els parroquians de Canillo i els pintors Miquel Ramells de Cardona i Gui (o Guiot) Borgonyó fou localitzat per Joan Bosch a l'Arxiu Nacional d'Andorra [vegeu els estudis 7 i 8 que Joan Bosch realitzà al *Catàleg d'art d'època moderna d'Andorra* (2010), p. 24-33, consultable a la Biblioteca Nacional d'Andorra].

Pel que fa a les notícies de premsa que es fan ressò del catàleg, podeu consultar «Andorra presenta su primer catálogo de arte de los siglos XVI al XVIII». *ADN* [En línia]. Lleida, 21.05.2009. <<http://www.adn.es/local/lleida/20090521/NWS-2735-XVIII-XVI-Andorra-catalogo-presenta.html>> [Consulta 20.01.2012].

Fins ara, el Mestre de Canillo havia estat definit per Diego Angulo i sobretot per Chandler R. Post, qui havia suggerit la hipòtesi d'identificar-lo amb Joan Llobet o amb Pere Alegret. A més dels dos retaules esmentats, aquest historiadore de l'art nord-americà també li atribuï el retaule de l'església de Sant Pere de Vilanova d'Èssera (Osca), el retaule de Santa Margarida de l'església parroquial de Lasquarri (Osca), cremat durant la guerra civil espanyola, i el retaule major de l'església parroquial de Caldes de Malavella.

D'altra banda, considerà que l'estil del Mestre de Canillo va tenir seguidors, com el Mestre de Saneja, a qui atribuï el retaule major de l'església de Saneja, el retaule major de l'ermita de Sant Romà de les Bones (Andorra) i, amb dubtes, el retaule major de l'església de Valcebollera.

Finalment, Chandler R. Post encara definí un darrer mestre seguidor del Mestre de Canillo, però més matusser, a qui atribuï el retaule de Sant Jaume de l'església parroquial de Naija i una epifania de l'església parroquial de Barruera.<sup>41</sup>

#### *La inexistència de dos Jaume Forner*

Fins a la publicació de l'article de Rafael Cornudella l'any 2003, es considerava que hi havia hagut dos pintors anomenats Jaume Forner (pare i fill), el pare hauria practicat una pintura més goticorenaixentista mentre que el fill s'hauria decantat per una tendència més italianitzant, ja insinuada pel pare. Cornudella demostrà que Jaume Forner I i Jaume Forner II eren la mateixa persona, atès que Jaume Forner II és una personalitat inexistente nascuda d'un lapsus de Josep M. Madurell que va confondre una còpia del testament de Caterina (esposa de Jaume Forner), datat el 7 de gener de 1555, amb el testament del mateix Jaume Forner. D'altra banda, val a dir que el matrimoni de Jaume Forner i Caterina no va tenir cap fill batejat com a Jaume que fos pintor.<sup>42</sup>

Així, doncs, Jaume Forner —i no Jaume Forner II— participà en la realització de cinc obres pictòriques al bisbat de Vic entre 1552 i 1557. En solitari executà el retaule de la Concepció de la capella dels claustres nous de la catedral de Vic, el retaule major de l'església parroquial de Sant Esteve de Vilacetrú i part del retaule de la capella de Sant Joan del monestir de la Mare de Déu del Carme de Vic (aquest darrer retaule iniciat pel taller dels Gascó i acabat per Jaume Forner). En col·laboració amb Pietro Paolo da Montalbergo va participar en l'execució del retaule de l'altar

JOVER, Esther. «Un estudi descobreix el nom real del Mestre d'Ansalonga». *Bon dia* [En línia]. Andorra, 21.05.2009. <[http://www.bondia.ad/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5416&Itemid=999](http://www.bondia.ad/index.php?option=com_content&view=article&id=5416&Itemid=999)> [Consulta 19.03.2012].

DORAL, A. «El barroc andorrà espera més recerca». *Diari d'Andorra* [En línia]. Andorra, 09.10.2010. <[http://www.diariandorra.ad/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=7182](http://www.diariandorra.ad/index.php?option=com_k2&view=item&id=7182)> [Consulta: 19.03.2012]. A.B. «Un estudi sobre peces del segle XVI al XVIII destaca el valor artístic de l'època». *Bon dia* [En línia]. Andorra, 10.12.2009.

<[http://www.bondia.ad/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8616:un-estudi-sobre-peces-del-segle-xvi-al-xviii-destaca-el-valor-artistic-de-lepoca-&catid=58:cultura&ml=1&mlt=system&tmpl=component](http://www.bondia.ad/index.php?option=com_content&view=article&id=8616:un-estudi-sobre-peces-del-segle-xvi-al-xviii-destaca-el-valor-artistic-de-lepoca-&catid=58:cultura&ml=1&mlt=system&tmpl=component)> [Consulta: 19.03.2012]

41. POST, *op. cit.*, p. 364-389.

42. CORNUDELLA, «La pintura...», *op. cit.*, p. 182.

major de l'església parroquial de Sant Vicenç de Malla i el retaule major de l'església parroquial de Santa Maria de Tagamanent.

Jaume Forner era de Perpinyà i el trobem documentat al Rosselló entre 1509 i 1527; a partir d'aleshores es traslladà a Barcelona, on l'abril de 1531 ja contractà el retaule major de Sant Julià d'Argentona amb Nicolau de Credença i Jaume Ropit, malauradament cremat durant la guerra civil espanyola. L'última dada coneguda sobre el pintor data de 1559.

Entre la seva obra conservada destaquen els retaules de Santa Maria del monestir de Marcèvol (1527), el de Santa Agnès de Malenyans (1535) i el del santuari de la Mare de Déu del Vinyet, actualment a la capella de l'Hospital de Sant Joan de Sitges (1544). Darrerament s'hi ha afegit també una epifania conservada al monestir de Pedralbes.

A més, Jaume Forner participà amb Pere Serafí i Jaume Fontanet I —també actius a Vic al segle XVI— en el retaule major de l'església de Sant Romà de Lloret Mar (1557), de manera que la seva relació amb Pere Serafí i Pietro Paolo de Montalbergo el situa com un pintor en contacte amb la tendència italianitzant o romanista.<sup>43</sup>

#### *Joan Ronyó un valor en alça*

Joan Ronyó degué ser un pintor força rellevant, tot i que ara per ara només disposem de dades documentals sobre la seva trajectòria i de cap prova material segura de la seva producció pictòrica. A l'espera que es pugui adjudicar algun retaule destacat a aquest pintor, tal com ha succeït recentment amb l'associació Miquel Ramells-Guiu Borgonyó o amb Antoni Marquès, haurem de conformar-nos amb conjectures.

Joan Ronyó era de Santa Coloma de Farners i és a Vic entre 1535 i 1536, on hi consta com a ciutadà. A Vic es relacionà amb el taller dels Gascó i segurament hi col·laborà. La prova documental d'aquesta relació la tenim el 27 de febrer de 1535 quan Joan Ronyó actuà de testimoni de Pere Gascó en el moment que aquest declarà haver cobrat tot el que se li devia per la pintura del retaule de Sant Cebrià de la Mora. Aquest retaule havia estat contractat dos anys abans per Pere Gascó a Centelles el 26 de febrer de 1533. Aquesta dada ens sembla destacable perquè —malgrat que no hi ha cap prova documental que ho avaluï— Joan Ronyó podria estar relacionat amb les pintures del retaule de la capella del Sant Crist de l'església parroquial de Santa Coloma de Centelles, que ja hem esmentat que són motiu de controvèrsia.

Aquest retaule estava integrat per una escultura del Sant Crist —cremada durant la guerra civil espanyola— i dues pintures amb la representació de la Mare

43. Per a més informació sobre Jaume Forner podeu consultar GARRIGA RIERA, Joaquim (amb la col·laboració de Marià CARBONELL). *L'època del Renaixement. S. XVI*. Barcelona: Edicions 62, p. 148-149. CORNUDELLA, «La pintura...», *op. cit.*, p. 182-183. MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura...», op. cit.*, p. 89-93. CORNUDELLA, Rafel. «Epifania». A: *Pedralbes. Els tresors del monestir*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat; Institut de Cultura; Ajuntament de Barcelona, 2005, p. 155-157.



9. *Mare de Déu i Sant Joan* pertanyents al retaule del Sant Crist de Centelles (MEV 8.533 i 8.534).  
© Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Joan M. Díaz.

de Déu i sant Joan que actualment es conserven al Museu Episcopal de Vic. Pel que fa a les pintures, se'n desconeix l'autor, tot i que Rafael Cornudella proposà atribuir-les a un pintor romanista desconegut de la segona meitat del segle XVI.<sup>44</sup> Tanmateix, a hores d'ara només se sap que la capella i el seu retaule foren sufragats pel baró Lluís I de Centelles i comte de Quirra, essent beneïda pel bisbe de Vic Joan de Tormo el 21 d'abril de 1535, data que hem de suposar com el moment de finalització dels treballs de la capella i potser del retaule.

Consta que el 1533 Pere Gascó era a Centelles i que el 1535 Joan Ronyó estava relacionat amb el taller gasconià i que residia a Vic amb la seva família. La hipotètica participació de Joan Ronyó en el retaule centellenc —una mera conjectura— podria ajudar a explicar la incòmoda classificació d'aquestes pintures dins del taller gasconià.

D'altra banda, Joan Ronyó va contractar a Vic part del retaule de la capella de Santa Anna de Mont-ral de la parròquia de Sant Andreu de Gurb (10 de novembre de 1536), un retaule que havia iniciat Joan Gascó i que sorprenentment no acabà el taller gasconià. Això no obstant, uns mesos abans i des de Vic Joan Ronyó va signar una procura el 23 de juny de 1536 a favor de l'argenter Gerald Vilar en virtut de la qual aquest darrer podia cobrar vint lliures que la vila de Sabadell devia a Ronyó per la pintura del retaule major d'aquesta església parroquial vallesana.

S'ignora quants anys residí a Vic, tot i que probablement la partida d'aquesta ciutat té a veure amb la mort del seu germà, sobrevinguda el 1539. En efecte, la família Ronyó procedia de Santa Coloma de Farners i s'establí a Vic almenys des de 1532. Aquest any ja consten com a habitants de Vic el seu padastre, Pere Ferreres, i el seu germà, Jaume Ronyó. Aquest darrer, apotecari d'ofici, es casà a la capital osonenca el 1533 amb la vigatana Anna Rafela, filla del punyaler vigatà Pere Bergadà, i hi morí el 1539.

Així, doncs, a partir de 1540 i fins a 1570 Joan Ronyó s'establí al Rosselló on contractà diversos retaules: el 14 de març de 1540 concordà el retaule major de l'església parroquial de Santa Maria del Voló —pintat a Perpinyà i traslladat al Voló—, el 15 de maig del mateix any signà un altre contracte per a l'execució del retaule major de l'església de Sant Cebrià i el 28 de desembre de 1550 contractà el retaule de la capella de Sant Lluç de l'església parroquial de Sant Jaume de Perpinyà per 300 lliures. Finalment, consta que es va instal·lar a Cornellà del Bèrcol, un poble del sud de Perpinyà, on va morir el 1570.

Això no obstant, la dada que ens permet especular amb la participació del retaule del Sant Crist de Centelles per part de Joan Ronyó és la seva relació amb Pere Serafí, destacat romanista. Aquest darrer pintor atorgà poders a Joan Ronyó el 7 de desembre de 1554 perquè intervingués en nom seu en un procés a Perpinyà. No se sap quina relació mantingueren ambdós pintors, però es té constància que el 5 de març de 1548 Joan Ronyó concordà la pintura d'un retaule per a la vila giro-nina de Lloret, precisament poc temps després que Pere Serafí hagués participat en el retaule de Sant Romà de Lloret.<sup>45</sup>

44. CORNUDELLA, «La pintura...», *op. cit.*, p. 184-185.

45. DURLIAT, Marcel. *Arts antics du Roussillon*. Peinture. Perpinyà: Consell General dels Pirineus





10. Profetes i sibil·les (MEV 65 i 66). © Museu Episcopal de Vic, fotogràf: Joan M. Díaz.

Joan Ronyó, per tant, estigué relacionat amb els germans Gascó i amb Pere Serafí, va residir a Vic i al Rosselló, on contractà diversos retaules, i també consta que treballà a Sabadell i a Lloret. Per tot això, crec que ha de ser tingut en compte, sobretot si es confirma el seu pas pel taller gasconià i la seva relació professional amb Pere Serafí, el capdavanter de la pintura catalana de mitjan segle i l'artista més influït per la cultura artística d'arrel renaixentista a Catalunya. Joan Ronyó pot ser un pintor de transició entre la tendència goticorenaixentista d'üreriana —que encarnen els Gascó— i el corrent romanista —que encarna Pere Serafí—, que podria ajudar a explicar algunes pintures ara incòmodes de classificar, tradicionalment vinculades al taller gasconià, com les taules ja comentades de Centelles i les taules descrites com a portes d'armari amb profetes i sibil·les també conservades al Museu Episcopal de Vic (núms. d'inventari 65 i 66) que Rafael Cornudella adscriu a un Pere Serafí novell.<sup>46</sup>

La gran aportació de Stéphanie Doppler confirmant la relació professional entre Joan Ronyó i Francesc Gascó el 1542, així com l'obtenció del mestratge per part d'aquest darrer al Rosselló, obre unes línies d'investigació insospitades fins ara, entre les quals destaca la hipotètica continuïtat del taller gasconià lluny de Vic.<sup>47</sup> Tanmateix, i quant a Joan Ronyó, el problema continua sent l'atribució amb certesa d'alguna taula cinccentista conservada. Candidates no li'n falten, però caldrà confirmar-ho quan es disposi de més dades.<sup>48</sup>

#### La família Toreno

En el moment de redactar la tesi, vaig recollir una dada publicada per Mn. Gudiol l'any 1933 segons la qual un pintor anomenat Joan Nitoreno havia treballat a la Seu de Vic el 1587.<sup>49</sup> Aleshores vaig exposar que es tractava d'un dels pintors barcelonins de la família Toreno, dels quals disposàvem de diverses dades documentals que no permetien esbrinar amb precisió quants membres la integraren. Gràcies a un estudi posterior de Joaquim Garriga publicat el 2003 sobre el retaul major del santuari de Nostra Senyora dels Socors del Corredor, s'ha millorat força el coneixement d'aquesta família de pintors, que queda simplificada en dos integrants: Antoni Toreno I —documentat entre 1547 i fins a l'entorn de 1590— i Antoni Toreno II —fill de l'anterior, el naixement del qual es podria situar cap

Oriental [1954], p. 156-159 i 183. MIRAMBELL ABANCÓ, *El taller dels...*, op. cit., p. 89-91. MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura...*, op. cit., p. 66-67 i 340-350. TORRAS TILLÓ, Santi. *Art en documents. Presència del Renaixement i del Barroc a Sabadell*. Sabadell: Arxiu Històric de Sabadell, 2002, p. 102-103. MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel. *Centelles artística. Un recorregut per la seva història de l'art*. Centelles: Ajuntament de Centelles, 2011, p. 40-42.

46. CORNUDELLA, «La pintura...», op. cit., p. 184-185. Rafael Cornudella es refermà en l'atribució d'aquestes taules amb profetes i sibil·les a Pere Serafí en una publicació posterior, vegeu: CORNUDELLA, Rafael. «El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)». *Locus Amoenus* [Barcelona], 7 (2004), p. 168, nota 114.

47. DOPPLER, op. cit.

48. Es conserva una epifania procedent de Prada de Conflent en una col·lecció particular, que C. R. Post atribuí erròniament a Pere Gascó i de la qual Rafael Cornudella considera que «Joan Ronyó o algun altre pintor actiu al Rosselló en aquests anys deu ser l'autor de l'Epifania» [CORNUDELLA, «Epifania», op. cit., p. 157].

49. GUDIOL I CUNILL, Josep. *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, II. Vic, 1933, p. 712.

al 1558 aproximadament i la seva mort segurament el 1598—. Joaquim Garriga adjudicà el retaule del santuari de Nostra Senyora dels Socors a Antoni Toreno II, mentre que el Joan Nitoreno documentat a Vic podria tractar-se tant del pare com del fill. Per tant, Antoni Toreno I i II apareixen documentats com a Antoni Joan Toreno o Joan Toreno, i també amb antropònims de grafia aproximada com Nitoreno o Moreno.<sup>50</sup>

No obstant això, una dada molt rellevant del seu estudi és l'ús per part d'Antoni Toreno II d'una xilografia d'Albrecht Dürer datada entre 1502 i 1505 per tal de resoldre la composició d'una de les escenes del retaule major del santuari de Nostra Senyora dels Socors del Corredor contractat el 1589. Malgrat que l'adaptació que fa Antoni Toreno II de l'estampa d'üreriana és abstracta i classicitzant, suposa un element que convida a la reflexió i ens fa replantejar aquesta associació que la historiografia de l'art estableix sovint entre els pintors cincentistes catalans d'estil goticorenaixentista i les estampes d'ürerianes. De fet, durant tot el segle no només els pintors goticorenaixentistes sinó també els pintors vinculats amb el romanisme feren ús d'estampes d'ürerianes, com per exemple el pintor italià Pietro Paolo de Montalbergo en el retaule de Sant Vicenç de Malla contractat el 1554. Cal recordar que Montalbergo va contribuir a difondre activament models figuratius i arquitectònics italians, tant a través de la seva obra pictòrica com del comerç de gravats i llibres importats d'Italà, i això no li impedí inspirar-se en estampes nòrdiques expressionistes i poc classicitzants.<sup>51</sup>

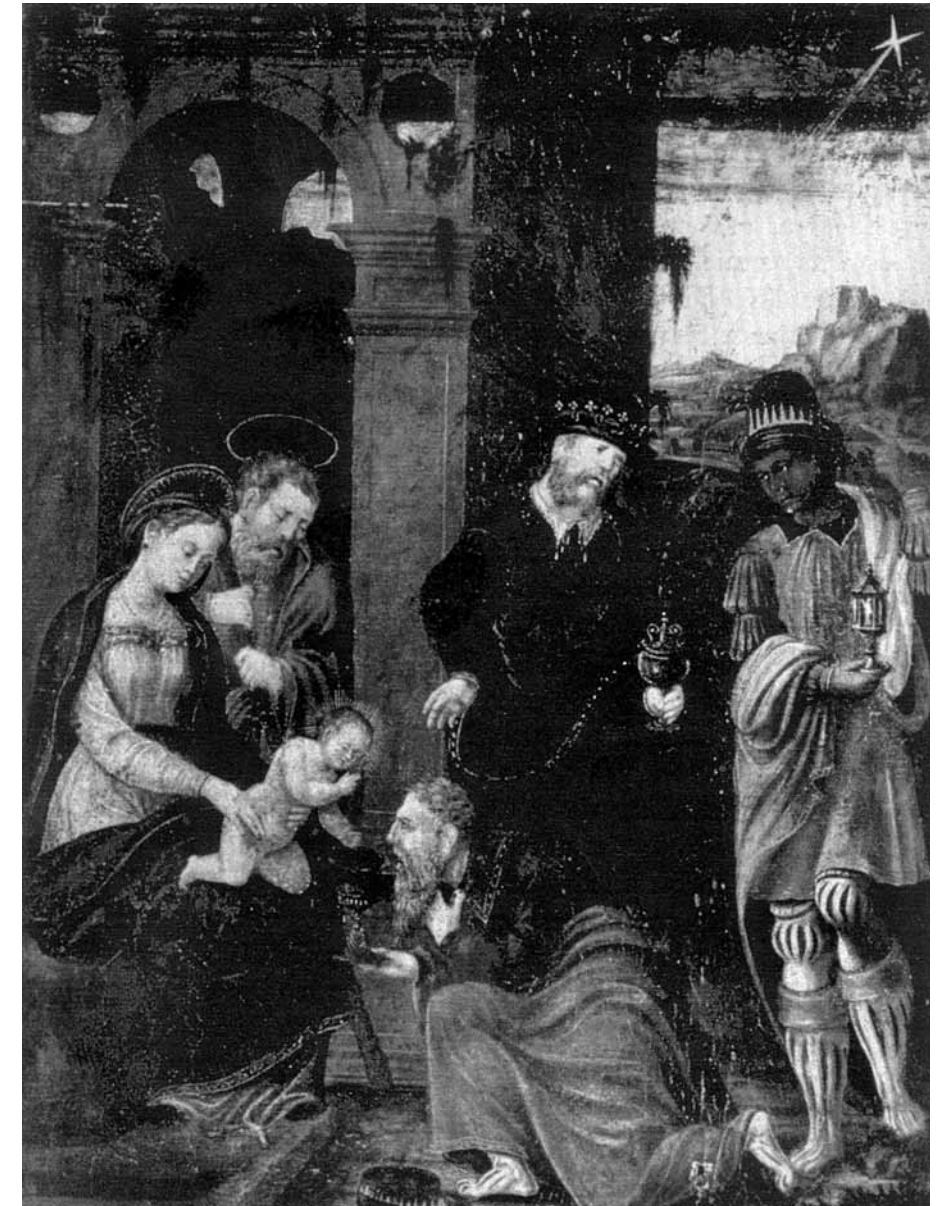
Aquesta evident diferenciació entre pintors cincentistes goticorenaixentistes (és a dir, tradicionals) i romanistes (moderns) que establím amb tanta nitidesa al segle XXI, potser no fou tan notòria durant bona part del segle XVI. En aquest sentit, val la pena recordar les reflexions de Joan Molina pel que fa al període comprès entre 1470 i 1520:

«...los promotores más sensibles y cultos de la Cataluña de fines del siglo XV e inicios del XVI mostraron una evidente preferencia por los mejores artistas a su alcance con independencia de su adscripción al modelo septentrional o italiano. En puridad, pues, no podemos hablar de la existencia de un gusto moderno [...]. Ahora bien, esta falta de lo que podríamos llamar compromiso estético no debe de ser óbice para reconocer que algunos de los promotores y clientes más avezados fueron conscientes de algunos de los valores inherentes a un determinado lenguaje artístico.»<sup>52</sup>

50. GARRIGA RIERA, Joaquim. «El retaule major de Nostra Senyora dels Socors i la formació del santuari cincentista de la serra del Corredor». *Locus Amoenus* [Barcelona], 6 (2002-2003), p. 187-227.

51. VEGETE GARRIGA RIERA, Joaquim. «Pietro Paolo de Montalbergo. Retaule de Sant Vicenç de Malla. Oració de Jesús a Getsemani». A: *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Girona: Museu d'Art de Girona, 1998, p. 125-128.

52. MOLINA FIGUERAS, Joan. «Rutas artísticas y cultura visual en Cataluña (1470-1520)». A: CHECA, Fernando; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, p. 136-137.



11. *Epifania*, compartiment procedent de Prada de Conflent (actualment en una col·lecció privada). Fotografia extreta de Post, Chandler Rathfon. *The Catalan School in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting, XII-I)*. Cambridge: Harvard University Press, 1958, l'àm. 98, p. 256.

### Noves dades sobre una obra desatribuïda al taller gasconà

Encara que el present article no té com a objectiu preferent ocupar-se de les obres que antigament foren atribuïdes equivocadament al taller dels Gascó, la importància d'una troballa recent sobre una obra no gasconiana ens ha empès a incorporar-la-hi.

Entre els retaules assignats erròniament al taller gasconà per part de l'historiador nord-americà Chandler R. Post hi ha el retaule de la Mare de Déu de l'altar de l'Assumpta de l'església parroquial de Santa Maria de Castelló d'Empúries. Sembla que aquest retaule estigué a l'esmentada església fins a la guerra civil espanyola i n'era una de les seves obres més destacades. Així ens el descriu Francesc Monsalvatje l'any 1908:

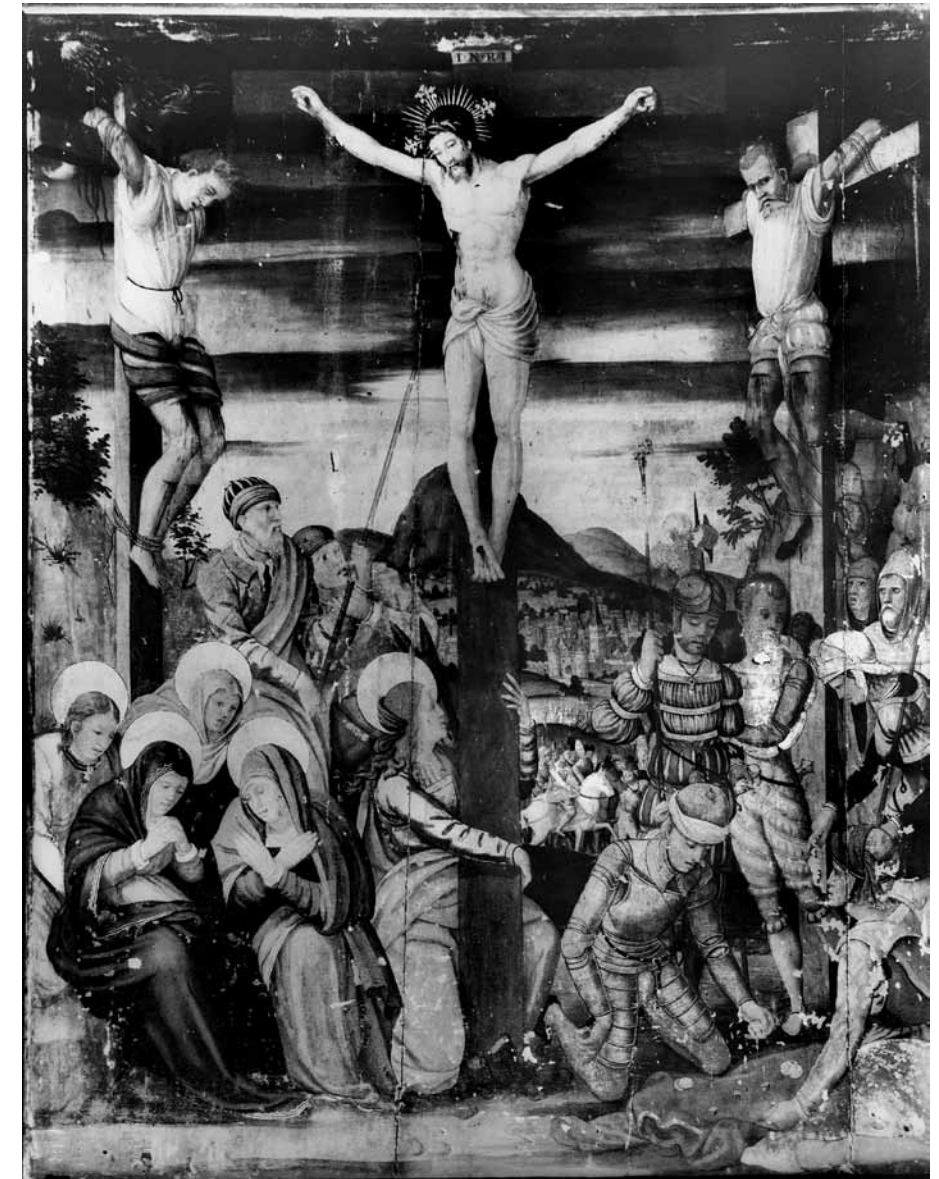
«No abandone el viajero el interior de este templo sin visitar los altares llamados hoy del Nazareno y de la Asunción; en el primero podrá admirar un bellissimo retablo gótico del siglo XV, y en el segundo otro del siglo XVI, representando en seis cuadros escenas de la vida de la Santísima Virgen, rematando el retablo con otro cuadro figurando la Crucifixión.»<sup>53</sup>

Anys més tard Jaume Marqués documentà la desaparició del retaule de l'església l'any 1936:

«En el campo de la pintura tenía un mérito excepcional un retablo construido en el altar de la Asunción, cuyas pinturas llegaron hasta el año 1936, habiendo desaparecido entonces sin que fuera echada en falta la desaparición [...]».

Sospechamos que aquí [a la capella núm. 7 sota l'advocació de la Mare de Déu dels Dolors]<sup>54</sup> estuvo emplazado el retablo llamado de la Asunción, del cual se conservaron siete tablas pintadas hasta el año 1936. Por orden cronológico de los asuntos las tablas representaban: 1º Nacimiento de la Virgen; 2º Presentación de la Virgen al templo; 3º Nacimiento de Jesús; 4º Epifanía; 5º Purificación de la Virgen; 6º Asunción de la Virgen, y 7º El Calvario. Afortunadamente, "Ampliaciones y Reproducciones MAS",<sup>55</sup> conservó los clichés de esas piezas, interesantísimas para la historia del Arte.»<sup>56</sup>

Malgrat que Joan Sutrà Viñas va considerar que el Calvari no formava part del mateix retaule que les altres taules, Chandler R. Post considerà que les set esce-



12. Calvari, compartiment de retaule procedent de Castelló d'Empúries (MEV 16.251). © Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, clixé Mas C-52026, any 1928.

53. MONSALVATJE Y FOSSAS, Francesc. *Nomenclator histórico de las iglesias parroquiales y rurales, santuarios y capillas de la provincia de Gerona*, XVI. Olot: Imprenta y librería sucesores de J. Bonet, 1908, p. 153.

54. Per a més informació sobre l'església i les capelles, podeu consultar: FREIXAS CAMPS, Pere. «Santa Maria de Castelló d'Empúries». A: *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Barcelona: Enciclopèdia catalana, 2003, p. 51-59.

55. Es refereix a diversos clichés conservats a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona i datats el 1928: Mas C-52026 (Calvari), Mas C-52027 (Assumpció de la Mare de Déu), Mas C-52028 (Presentació de Jesús al temple), Mas C-52029 (Presentació de la Mare de Déu al temple), Mas C-52030 (Epifania), Mas C-52031 (Naixement de Jesús) i Mas C-52033 (detall del Naixement de la Mare de Déu).

56. MARQUÉS CASANOVAS, Jaume. *Santa Maria de Castelló d'Empúries*. Figueres: Gràfiques Pujol, 1977, 3a edició actualitzada, p. 44 i 70.

nes pertanyien a un mateix conjunt i les assignà a Pere Gascó. Aquesta atribució fou posada en dubte per Joaquim Garriga, que preferí adscriure el retaule amb reserves als germans Gascó o a qui anomenà «Mestre de Castelló d'Empúries». Joaquim Garriga arribà a aquesta conclusió després d'analitzar les composicions espacials de tres escenes del retaule, concretament la *Presentació de la Mare de Déu al temple*, el *Naixement de Jesús* i la *Presentació de Jesús*.<sup>57</sup>

Seguint l'opinió de Joaquim Garriga, considero que aquest retaule cal mantenir-lo fora del catàleg gasconès. Ara bé, cal modificar la localització actual d'una de les taules del retaule, concretament del calvari que constava com a desaparegut i que gràcies a Judit Verdaguer —conservadora del Museu Episcopal de Vic— ara sap que forma part de les col·leccions de l'esmentat museu.

La descoberta fou possible perquè a l'hora d'il·lustrar el retaule de Castelló d'Empúries en el meu llibre<sup>58</sup> vaig emprar la fotografia del calvari realitzada el 1928 i conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona (Mas C-52026). La publicació d'aquesta fotografia va permetre identificar un calvari fins aleshores de procedència desconeguda que hi ha al museu vigatà (núm. d'inventari 16.251) com el calvari procedent del retaule de Castelló d'Empúries. A hores d'ara es desconeixen el moment i les circumstàncies de l'ingrés d'aquesta taula al Museu Episcopal de Vic. Segons informació oral de Mn. Miquel dels Sants Gros, quan assumí les tasques de direcció del Museu l'any 1978 el calvari de Castelló d'Empúries ja hi era, de manera que l'obra ingressà a l'esmentada institució durant la direcció d'Eduard Junyent, entre 1931 i 1978. Tanmateix, i un cop vista la història material del retaule, és important recordar que en un moment donat el calvari fou separat de la resta de taules que conformaven els carrers laterals, de manera que l'observació de Joan Sutrà sobre la pertinença del calvari a un retaule diferent pren molta rellevància, sobretot després d'informar-nos que l'any 1929 l'estat de conservació dels carrers laterals era molt millor que l'estat de conservació del calvari, fet que suposa una evolució material diferent per a les diverses peces:

«La Taula Superior, de 1,370 d'alt per 1,080 d'ample, representa la Crucifixió. És d'escola catalana, i evidentment, per una pila de detalls hom pot assegurar que no formava part del retaule que comportava les dues taules laterals. En aquestes, el colorit, brillant, intens, les figures plenes de vida, la composició tota ens permet classificar-les entre les obres filles de la influència italiana en el nostre Art Renaixentista.

Cada una d'aquestes taules, conté tres temes, distribuïts en els 2,360 metres de llargària de cada taula i, ocupant-ne tota l'amplària, 0,750.

La taula de l'Epístola representa els següents temes: Naixement de la Verge Maria, Presentació de la Verge i Assumpció.

57. SUTRÀ VIÑAS, Joan. «Tres retaules de l'Empordà». *Vida cristiana* [Barcelona], 130 (1929), p. 242-250. POST, *op. cit.*, p. 249, 251, 253, 255 i 260. GARRIGA RIERA, Joaquim. *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI. Criteris d'anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya*. Tesi de doctorat, Universitat de Barcelona, 1990, p. 1033-1036. <<http://www.tdx.cat/handle/10803/2026>> [Consulta: 19.03.2012].

58. MIRAMBELL ABANCÓ, *La pintura...*, *op. cit.*, p. 266-268, cat. 151.

La taula de l'Evangelí escenifica el Naixement de Jesús, l'Adoració dels Reis d'Orient i la Presentació al temple.

L'estat de conservació d'aquestes taules laterals és força millor que el de la taula superior. Diversitat de detalls, que foren observats durant la neteja d'aquestes dues taules laterals, ens permeten indicar que anteriorment havien format part d'un retaule que ocupava segurament el mur del fons de la capella en la qual es troben actualment.»<sup>59</sup>

### Valoració i perspectives de futur

L'interès creixent pel taller dels Gascó ha permès confirmar l'existència d'obres gasconianes en diversos museus, majoritàriament al Museu Episcopal de Vic, però també al Museu Nacional d'Art de Catalunya, al Museu Diocesà de Barcelona, al Museu d'Art de Girona, al Museu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses i al Museo de Pontevedra, així com a la Catedral de Barcelona i en diferents col·leccions particulars.

Fruit d'aquest interès, i davant del fet que el Museu Episcopal de Vic té com un dels seus objectius enriquir les seves col·leccions amb obres destacades de l'art osonenc, el 1997 i el 2009 va adquirir dos fragments de retaule pintats pels Gascó, als quals ja ens hem referit abans. Malgrat que aquestes dues adquisicions han permès pal·liar la dispersió de l'obra gasconiana, hi ha encara diverses pintures que es conserven fora de Vic, on residia la família i on tenien instal·lat el taller. És per això que seria interessant que es pogués realitzar una exposició temporal al Museu Episcopal de Vic per tal de retornar a la capital osonenca les pintures dels Gascó disperses, amb la voluntat d'aixoplugar sota un mateix sostre tota la producció gasconiana, de cara a contribuir al seu estudi, difusió i coneixement.

### El retorn dels Gascó dispersos a Vic

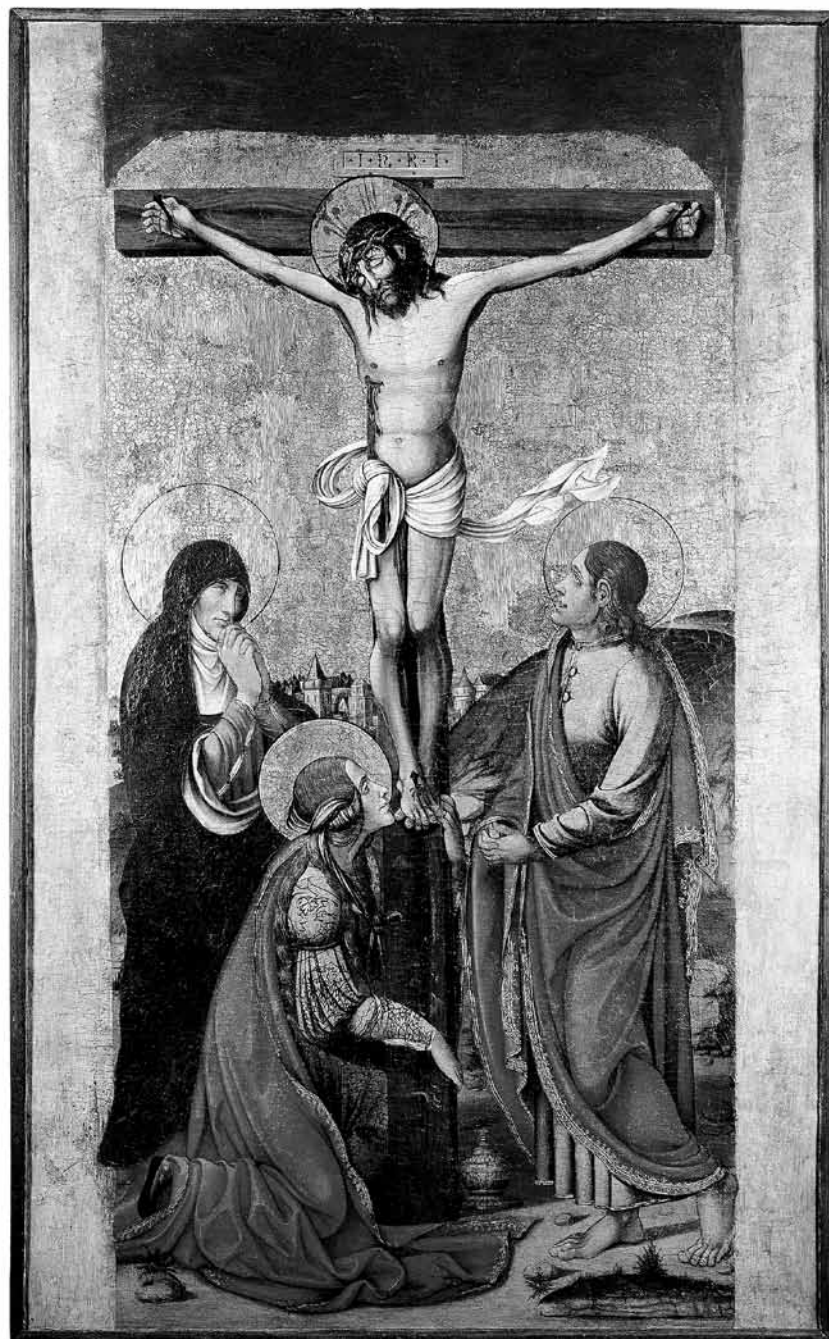
El Museu Episcopal de Vic custodia vint obres unànimement acceptades com a gasconianes, a les quals cal afegir dues obres en discussió i a punt de descatalogar: les ja comentades taules amb la Mare de Déu i sant Joan provinents de Centelles i les taules descrites com a portes d'armari amb profetes i sibils.

Pel que fa a les obres conservades fora de la ciutat de Vic, actualment n'hi ha dotze de segures, a les quals cal afegir les quatre taules amb les santes Llúcia, Magdalena, Quitèria i Bàrbara de l'antiga col·lecció de Ròmul Bosch i de les quals ja hem parlat abans perquè són objecte de discussió. Aquests tretze conjunts serien els candidats a formar part de l'esmentada exposició, l'estudi i confrontació estilística dels quals permetrien revisar el catàleg d'obres adscrites al taller i aprofundir en el coneixement d'algunes qüestions encara no del tot resoltes.

Tanmateix, i a l'espera que en un futur proper es pugui organitzar al Museu Episcopal de Vic una exposició sobre l'obra dispersa dels Gascó, aquesta institu-

59. SUTRÀ VIÑAS, *op. cit.*, p. 242-250.





13. *Calvari*, compartiment del retaule major de l'església parroquial de Sant Andreu de Pruit (MEV 72). © Museu Episcopal de Vic, fotògraf: Joan M. Díaz.



14. *Sagrada Família i Sant Joanet* (Catedral de Barcelona). © Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, clixé ECM-1900.

ció museística ha iniciat una renovació de la sala 13 on s'exhibeixen algunes de les pintures gasconianes de la seva propietat.

En efecte —arran de l'adquisició de la taula amb la representació de *Sant Bartomeu destruint l'ídol* pertanyent al retaule de la capella de Sant Bartomeu de l'Hospital de Peregrins de Vic (MEV 64) i restaurada entre març i juliol de 2010 al Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya—, s'ha proposat la millora del discurs museogràfic entorn del taller dels Gascó, fent-se ressò de les darreres aportacions historiogràfiques. L'aposta consisteix a agrupar les obres de l'esmentada sala en quatre grups: obres de Joan i Pere Gascó, obres de Pere Gascó, obres del taller dels Gascó i obres descatalogades del taller.<sup>60</sup>

### Reptes de futur

Com s'acaba d'assenyalar, hi ha encara algunes qüestions pendents de resolució, com la formació inicial de Joan Gascó i del mateix Pere Gascó. En el cas de Joan Gascó es desconeix exactament on va formar-se: a Navarra o a Barcelona, o bé en ambdós indrets. En tot cas es tendeix a conjecturar amb una formació prèvia al taller dels Vergós abans d'establir-se definitivament a Vic i a desestimar una formació navarresa. Quant a Pere Gascó —a més de la formació al taller patern— hi ha la sempre comentada relació estilística amb Joan de Borgunya, la qual no s'ha pogut verificar documentalment.

Una altra qüestió que cal revisar és el prejudici d'estudiar el taller gasconià com un obrador provincià aïllat de la resta de Catalunya i de les innovacions modernes i, per tant, ancorat en la tendència goticorenaixentista. Afortunadament aquest prejudici comença a ser matisat arran de la relació del taller amb Joan Ronyó i amb altres pintors coetanis com Nicolau de Credença.<sup>61</sup>

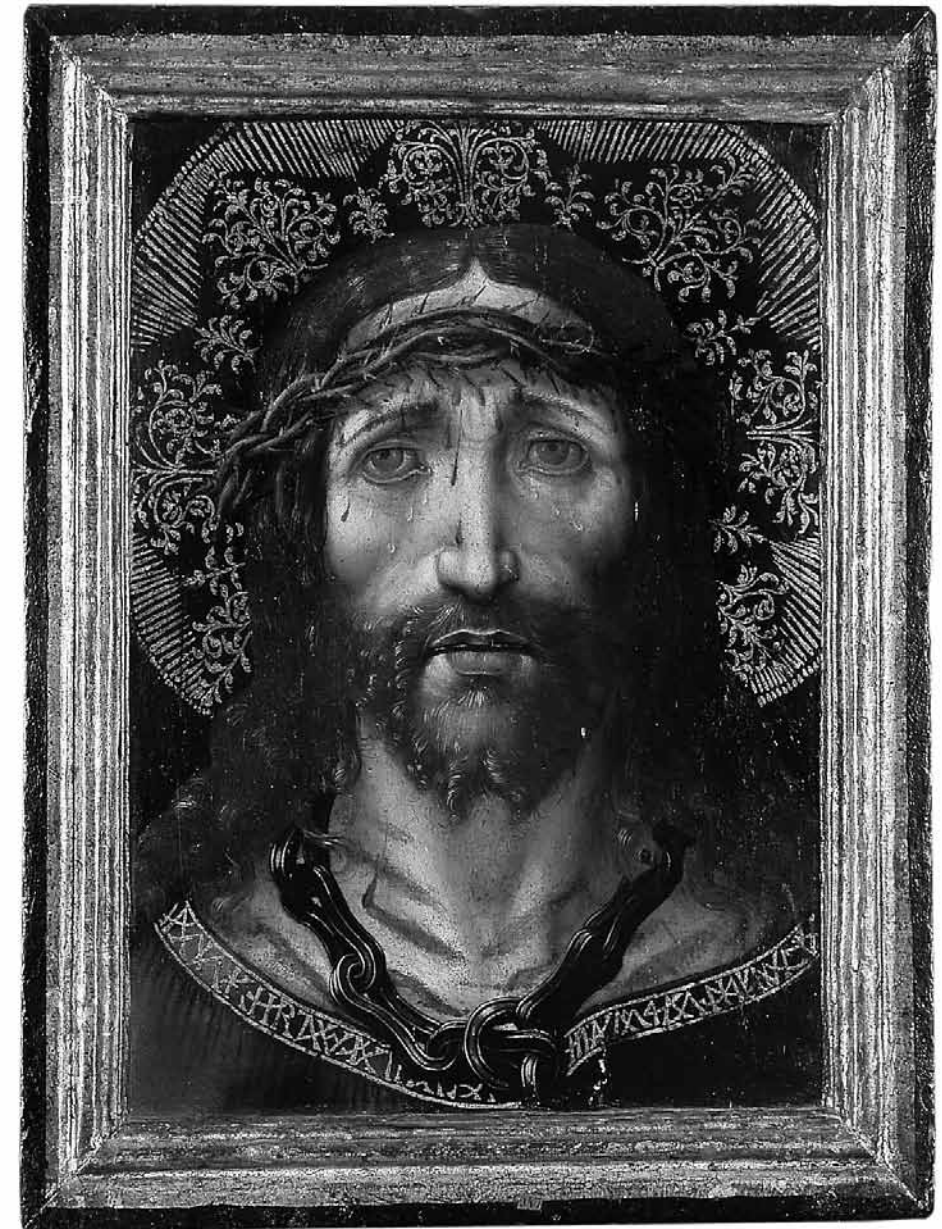
Un tercer aspecte que també cal analitzar amb deteniment és l'evolució del taller. Els estudis presents s'han centrat molt en la dècada de 1520, però cal saber el que va succeir a la dècada de 1530 i per què a finals d'aquesta dècada o principis de la de 1540 Francesc Gascó es traslladà a Perpinyà amb la voluntat de continuar la seva tasca professional al Rosselló, al costat de Joan Ronyó.

Finalment, un darrer tema per resoldre —i una font inesgotable de controvèrsia— és la diversitat estilística present en les pintures que s'adjudiquen al taller. Fins ara s'ha tendit a atribuir a cada taula un (i només un) dels quatre pintors definits: Gascó I, Gascó II, Gascó III i Gascó IV. Tanmateix costa acceptar —tal com s'ha dit— que Gascó II (i només Gascó II) sigui l'autor de dues obres tan diverses com el calvari del retaule major de l'església parroquial de Sant Andreu de Pruit i la magnífica taula de la *Sagrada Família* i *Sant Joanet* de la Catedral de Barcelona, on hi ha mostres d'un virtuosisme difícil de localitzar en el calvari de Pruit.

Precisament, amb motiu de l'exposició *Pedralbes. Els tresors del monestir*, celebrada el 2005, Joaquim Garriga estudià una taula amb la representació d'una

60. Per a més informació vegeu l'*Informe per a la instal·lació de MEV 64* redactat per Marc Sureda Jubany l'agost de 2010, a qui agraeixo que m'hi hagi facilitat l'accés.

61. Vegeu MIRAMBELL ABANCÓ, «Joan Gascó», *op. cit.*, p. 279-280.



15. *Santa Faç* (MEV 1.947). © Museu Episcopal de Vic, fotogràf: Gabriel Salvans.

sagrada família pertanyent a un retaule factici conservat a la cel·la de Sant Joan de l'esmentat monestir, d'autor desconegut i datada al segon quart del segle XVI. El seu estudi es fixà en un detall aparentment anecdòtic: una mosca a la calba de Sant Josep, que també trobem a la calba del *Sant Josep de la Sagrada Família i Sant Joanet* atribuïda a Pere Gascó i conservada a la Catedral de Barcelona. En ambdues pintures, Joaquim Garriga hi veu —més enllà del seu simbolisme com a al·legoria del diable que tortura Josep amb la sospita de la infidelitat de Maria— una exhibició de virtuosisme professional del pintor.<sup>62</sup> Aquest virtuosisme evidencia que l'etapa de les dècades de 1530 i 1540 del taller gasconià no fou tan decadent ni tan gòtica.

En síntesi, queden encara moltes incògnites, tant del taller gasconià com de la pintura cinccentista a Vic. Esperem que futures investigacions ajudin a omplir les llacunes existents i completin el panorama pictòric d'aquesta centúria, com és el cas de la recerca actualment en curs d'Irene Abril Vilamala, becària predoctoral de la Universitat de Girona, sobre la producció artística —principalment pictòrica i escultòrica— a la diòcesi de Vic entre 1570 i 1620.

## Epíleg

Per cloure aquest article, m'agradaria acabar amb un breu apunt sobre el sentit de recuperar i posar en valor la producció del taller dels Gascó al segle XXI, tot preguntant-nos per l'interès que desperten aquestes obres en nosaltres, tractades sempre com uns objectes museístics descontextualitzats i plenament conscients que per als homes i les dones del segle XVI el valor historicoartístic d'aquestes taules era secundari.

No vull defugir la qüestió, però respondré la pregunta amb una reflexió aliena referida a la *Santa Faç*, una de les obres més emblemàtiques del taller. La reflexió correspon a Juan José Lahuerta i fou publicada a *La Vanguardia* arran de l'exposició «La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època» celebrada al Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 2003, en què va participar l'esmentada taula. Juan José Lahuerta es preguntà sobre el poder d'aquest tipus de pintures al segle XXI, penjades en un espai museístic buit i sense referències contextuais:

«Quizá la solución nos la dé una anécdota referida a una de las pinturas más impresionantes de la exposición: la Santa Faz de Joan Gascó. Tal como nos cuenta la ficha del catálogo, la encontró Jaume Collell en 1868 detrás de una toalla del antiguo lavabo de la sacristía de los canónigos de la catedral de Vic. Así recuerda su hallazgo: “La pols hi estava tan encastada que no's coneixia res de la pintura. Ab el dit moll de saliva vaig fregar al indret del front y vegí sortir aquells ulls sagnosos que sempre que ara'ls miro se'm reproduex en l'esperit la impressió que per primera volta'm causaren”. ¿Se lo imaginan?»

62. GARRIGA RIERA, Joaquim. «Sagrada Família de la mosca». A: *Pedralbes. Els tresors del monestir*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat; Institut de Cultura; Ajuntament de Barcelona, 2005, p. 128-131.

*El lavabo destartado de un lugar remoto, el dedo ensalivado, la sensación de polvo negro pasado con la saliva, de los ojos ensangrentados de Cristo. ¿Podemos sentir cosas parecidas ante esas obras, ante las “obras de arte”?*

*Tal vez para huir del “museo” permítanme que les proponga un brevísimo recorrido —concreto, compulsivo, selectivo, paranoico, ya lo ven—, por algunas tablas expuestas. Fijense, desde luego, en esa Santa Faz, que no ha sido pintada tan sólo siguiendo una fórmula: en las pesadas gotas de sangre que caen desde la frente y alcanzan a las transparentes lágrimas, sangre y agua, rubí y perla de una diadema que parece encajarse en la cabeza para separar los ojos de un modo inverosímil, para apartarlos lejos de la nariz, a los dos lados, como queriendo dejar aún más espacio para la carne afligida; en la corona de espinas, que parece hender la frente hasta tal punto que el cráneo se ha roto y la parte superior de la cabeza, simple tapadera, se ha separado (sí, saquemos ventajas de las insuficiencias del pintor); en la cadena que ciñe su cuello, con eslabones tan carnosos que parecen ser más bien la reverberación, y no la causa, de las excoiaciones de la piel [...]. Anímense con las lágrimas, conmoviéndose con la sangre, mezclen la vida y el arte.»<sup>63</sup>*

Llàgrimes i sang. Vida i art.

## Agraïments

Vull agrair a Irene Abril, David Cao, Rafael Cornudella, Stéphanie Doppler, Joaquim Garriga, Rafel Ginebra, Marc Sureda i Judit Verdaguer la lectura del primer esborrany d'aquest article, així com les seves observacions, que m'han ajudat a millorar-ne la redacció i els continguts.

63. LAHUERTA, Juan José. «Pintura que no se mueve». *La Vanguardia* [Barcelona] (30.04.2003), p. 20.