

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

Marc SUREDA i JUBANY*
Museu Episcopal de Vic

RESUM

El mes de març de 2009 el Museu Episcopal de Vic va adquirir una nova obra, la taula que representa *Sant Bartomeu destruint l'ídol*. La peça completa i enriqueix la col·lecció de pintura renaixentista del Museu, que es confirma com la més important en termes absoluts quant a la representació del taller dels Gascó, bon exponent del panorama de la pintura catalana de la primera meitat del segle XVI. Ja havia estat dipositada al MEV i era coneguda per la historiografia des dels treballs de Josep Gudiol, qui identificà que havia estat contractada per Joan Gascó el 1525. L'anàlisi de l'obra i de les seves fonts, així com la seva comparació amb altres produccions gasconianes, tant del MEV com d'altres museus, permet reflexionar sobre el funcionament del taller dels Gascó durant la dècada de 1520, en què començaven a prendre protagonisme destacat les intervencions de Perot, fill de Joan i continuador de l'activitat del taller.

Paraules clau: Joan i Perot Gascó, pintura renaixentista, Vic, Catalunya, primera meitat s. XVI

ABSTRACT

Saint Bartholomew destroying the idol, by Joan and Perot Gascó (MEV 64). New contribution to the Renaissance painting collection of the Museu Episcopal de Vic

On March 2009, the Museu Episcopal de Vic bought a new work of art, a painting on wood representing Saint Bartholomew destroying the idol. The piece completes and enriches the Renaissance painting collection of the Museum, which is confirmed as the most important in terms of representation of the Gascó workshop, a good example of the catalan painting during the first half of 16th century. The work had been on display in the museum and was well known by art historians since the works of Josep Gudiol, who identified the contract signed by Joan Gascó in 1525. The analysis of the work and of its sources, as well as its comparison with other pieces from Gascó workshop, preserved in the MEV or in other museums, leads to a reflection on the activity of the Gascó workshop during the 1520s, when the intervention of Perot, son of Joan and later his successor, was increasingly important.

Key words: Joan and Perot Gascó, Renaissance painting, Vic, Catalunya, 1st half of 16th century

Els orígens i vicissituds de la peça

La taula que representa *Sant Bartomeu destruint l'ídol* [fig. 1] és l'única peça conservada del retaule de la capella de Sant Bartomeu de l'Hospital de Pelegrins de Vic. És una de les vuit taules laterals que Joan Gascó contractà amb els procuradors de la confraria de Sant Bartomeu dels Blanquers de Vic el 18 de desembre de 1525; havia d'estar acabada per la festa del sant propinent, és a dir, el 24 d'agost de 1526. [1] El retaule ja comptava amb un bancal contractat amb Ferran Camargo el 1491 i una taula central amb sant Bartomeu, contractada junt amb les polseres amb el mateix Joan Gascó el 1513.[2]



[fig. 1] Taula de *Sant Bartomeu destruint l'ídol* MEV 64

La capella de Sant Bartomeu, situada al cap del pont de Queralt, havia estat fundada el 1206 en l'edifici on es recollien els leprosos; aquest esdevingué annex a l'hospital fundat el 1217 i fou dotat testamentàriament el 1240 pel magnat Arnau de Cloquer. El 1409 se n'assignà l'administració a la confraria de Sant Francesc dels Sabaters de Vic, que a partir de llavors prengué també com a patró el sant apòstol. El 1438 s'afegiren a la confraria els blanquers i assaonadors, que acabaren per ser-ne els principals membres.[3] El 1838 el vell hospital amb la seva capella fou enderrocat, en establir-se la nova Casa de Caritat a l'antic convent dels Trinitaris.[4] És de suposar que abans de destruir la capella se'n desmantellà el retaule. En l'indret de l'hospital s'hi alçaren instal·lacions precisament destinades a l'adobament de pells: Genís situava l'hospital «en el extremo del puente de la calle de San Francisco y en el lugar aproximado de la actual fábrica "Colomer y Munmany"», i la capella «en el lugar de la actual tenería de D. Francisco Fargas».[5] Per circumstàncies mal conegudes, entre les quals cal no menystenir la possible presència en la mateixa àrea de l'adoberia d'Antoni Gudiol, pare de Mn. Josep Gudiol, la família Gudiol entrà en possessió d'almenys aquest fragment.[6] La resta del retaule es dona per desapareguda.[7]

La taula, que no havia participat a l'exposició germinal de 1868,[8] estigué dipositada al Museu des de la seva inauguració: en el catàleg de 1893 se li atorgà el número 64.[9] El 1907 Josep Gudiol i Cunill la va estudiar entre les altres produccions relacionades amb Joan Gascó[10] i de nou la descrivia el 1926.[11] Quan Eduard Junyent reorganitzà sistemàticament les sales de pintura l'any 1934 la peça quedà instal·lada a la sala 8. Poc després de la guerra la peça fou retirada del Museu i anà a parar a la col·lecció Torelló

de Barcelona;^[12] vers el 1950 o poc després la peça fou adquirida per Andreu Colomer Munmany i s'integrà a la seva col·lecció. És de suposar que el nou propietari patrocinà la restauració duta a terme el 1953-1954 per A. Asturiol.^[13] No hi hagué altres canvis fins que la peça aparegué a subhasta pública i fou adquirida pel MEV el 26 de març de 2009, amb la col·laboració de la Generalitat de Catalunya, que ha exercit el dret de tempteig i retracte a favor del Museu.

Descripció, identificació temàtica i denominació

Es tracta d'una taula de forma rectangular, de 117 x 89 cm, pintada al tremp i a l'oli. En la darrera intervenció, que cal identificar amb la de 1953-1954, la taula va ser emmarcada amb un marc daurat de doble escòcia. A la part inferior del marc, per la cara frontal, s'hi va fixar un cartellet d'alumini amb la inscripció «Joan Gascó. 1525. Del retaule de la Confraria de Sant Bertomeu (Blanquers i Assahonadors)».^[14]

A l'esquerra de l'escena hi ha sant Bartomeu, amb barba, envoltat de soldats armats amb llances i piques, alguns vestits a l'antiga i d'altres amb robes contemporànies. El sant va vestit de la mateixa manera que havien especificat, dotze anys abans, els comitents de la taula central: du una túnica de brocat daurat amb el motiu «de la magrana», coberta per un mantell de domàs vermell amb vora brodada d'or i gires verdes.^[15] Sosté un llibre amb la mà esquerra i alça el braç dret assenyalant una fornícula capçada amb arc de mig punt i emmarcada amb pilastres, on hi ha una imatge daurada que representa una divinitat pagana amb casc alat,^[16] trident en una mà i orbe a l'altra. L'ídol es fa a miques de cintura en amunt: cauen a terra el bust i els dos braços, mentre de dins en surt un ésser maligne, de pell fosca i amb ales de ratpenat, que vola cap a la dreta de l'espectador. Al costat dret, en un tron amb dosser i escambell, seu un rei coronat i enjoiat, ricament vestit amb roba de brocat i mantell escarlata, que esbossa un discret gest de sorpresa; comparteixen l'actitud, a la seva dreta, dos consellers, d'un dels quals, situat en darrer terme, només se'n veu el barret. L'escena té lloc damunt un paviment de rajoles, unes vermelles i les altres verdes i blanques partides en sautor. El fons de l'escena, llevat de la zona de la fornícula, és daurat i gofrat amb un mosaic de rosetes circulars alternades amb d'altres en forma d'estel en els intersticis.

L'escena és una de les més conegudes del cicle hagiogràfic de sant Bartomeu. Al Nou Testament el sant apòstol només és esmentat quatre vegades i encara sense cap caracterització particular, però el cicle recollit a la Llegenda Àuria que se li associa és d'allò més ric: fa passar l'apòstol per l'Índia, per Armènia (on fou martiritzat segons algunes versions) i, un cop mort, per les illes Eòlies, a banda d'altres múltiples aparicions. Es tracta ací de l'episodi en què el sant exorcitza un ídol pagà. Sant Bartomeu havia anat a predicar a l'Índia, on expulsava molts dimonis ocults en imatges que el poble adorava. Assabentat de la seva fama, el rei Pol·lini (o Apol·lini, o Polimi, o Pol·lum, o Polèmius, segons les ver-

sions) el cridà a palau perquè alliberés la seva filla endimoniada; el sant ho féu, i seguidament exposà al rei la doctrina cristiana tot prometent noves demostracions del poder diví per aconseguir-ne la conversió. Immediatament, al temple que hi havia al costat del palau, l'esperit que residia en un dels ídols es començà a queixar del mal que li feia el poder de Crist. Els presents intentaren fer-lo caure per destruir-lo, però ningú no tenia prou força. Sant Bartomeu va ordenar al dimoni que marxés de la imatge i la fes a miques ell mateix: l'esperit maligne no només ho féu, sinó que destruí també les altres imatges del temple. Bartomeu va curar llavors els malalts que hi residien i el va consagrar com a església cristiana. S'aparegué en aquell moment un àngel que oferí als presents la visió del diable encadenat, en forma de personatge negre i terrible, el qual, en premi per haver obeït el sant i haver destruït el seu ídol i tots els altres, fou alliberat al desert. A continuació el rei va abdicar i es féu batejar amb la seva família. Però el seu germà Astriagen (o Astiages), en arribar al tron, instigat pels sacerdots pagans que veien conculcada la seva autoritat, va fer capturar, martiritzar i executar sant Bartomeu. Després de mort, s'atribueixen al sant nombrosos miracles i fets prodigiosos.

La identificació dels ídols amb el diable troba el seu fonament immediat en el Nou Testament[17] i representa un dels termes d'oposició característics entre els primers cristians i el paganisme. En realitat, l'escena de destrucció d'ídols o de temples no és exclusiva de la vida de sant Bartomeu, així com, per exemple, tampoc determinats episodis de martiri no són exclusius de sants com Llorenç, Vicenç o Feliu, que fins comparteixen atributs iconogràfics.[18] El fet de destruir llocs i objectes de culte pagà durant els primers segles del cristianisme, més enllà de la protecció de què en la realitat foren objecte aquests béns per part de la legislació baiximperial,[19] esdevingué en certa mesura un lloc comú dins l'hagiografia tardoantiga; ho trobem en vides d'altres sants més recents, com per exemple Martí de Tours (s. iv), Porfiri de Gaza (s. iv-v) o Barsauma de Síria (s. v), i fins i tot l'Evangeli apòcrif del Pseudo-Mateu (s. vii)[20] atribueix un fet semblant al propi Crist infant, durant la seva estada a Egipte. S'ha interpretat que un tal episodi encarna la manifestació d'una subtil incitació, potser més simbòlica que real, a la violència sagrada contra el paganisme, llegible com a signe de santedat.[21]

El text de la *Llegenda Àuria* compilat per Jacopo da Varazze vers el 1260, la font hagiogràfica per excel·lència d'ençà de la baixa edat mitjana, va ser àmpliament conegut a Catalunya des de, pel cap baix, els volts de 1300 a través de diferents variants i traduccions com les *Vides de Sants Rosselloneses*, una de les versions de la qual és continguda en un manuscrit vigatà,[22] o també a partir del segle xv, a partir d'impresos (Rosembach, Barcelona 1494). Les versions avui més consultades, com l'edició catalana de les *Vides*[23] o l'edició castellana de la versió de Graesse impresa a Dresde el 1890,[24] coincideixen gairebé del tot, només que la versió rossellonesa és més reduïda quant als miracles posteriors a la mort del sant. Les codificacions gràfiques dels diferents episodis d'aquest cicle hagiogràfic són ben presents en l'art gòtic català. Per exemple, les quatre escenes conservades del retaule

de Sant Bartomeu de Cruïlles, de la segona meitat del segle xv (Museu d'Art de Girona, MD292), mostren l'*Exorcisme de la filla del rei Pol·lini, la Destrucció de l'ídol, el Martiri de Sant Bartomeu escorxat a l'eculi i la Decapitació de Sant Bartomeu*.

Al retaule dels Blanquers de l'Hospital de Pelegrins de Vic degué haver-hi un desplegament més ampli, perquè hi havia vuit escenes i la central. Ja sabem pel document de 1513[25] que a la taula principal hi havia la figura de sant Bartomeu amb un coltell a la mà i el dimoni encadenat.[26] L'acompanyava la predel·la de Camargo, amb escenes del Davallament i la Resurrecció de Crist i les figures dels Sants Doctors occidentals, i les polseres i el Calvari ja contractats per Gascó.[27] Pel que fa a les taules laterals, contractades el 1525, només s'especifica que les escenes o «ystories» seran «aquelles que ells [els procuradors de la confraria] diran».[28] Degué haver-hi obligatòriament l'escena del martiri en què el sant és escorxat, probablement en un eculi. És ben possible que hi hagués també la de l'exorcisme de la filla de Pol·lini, narrativament anterior a l'estudiada, i les de la predicació miraculosa i de la decapitació, posteriors a la de l'escorxament. Per a les escenes restants es podia escollir entre els nombrosos miracles atribuïts al sant després de la seva mort, d'entre els quals la versió catalana citada recull només el de la troballa miraculosa dels ossos, però que en la versió de Dresde constitueixen un conjunt molt variat. A aquesta estructura bàsica i plausible s'hi podria afegir alguna escena prèvia, vinculada al col·legi apostòlic.

La narració del miracle pròpiament dit, tal com és presentada per les fonts, indica que aquest tingué lloc en presència dels sacerdots i fidels del temple, i es pot presumir que també davant del rei Pol·lini, que es convertí tot seguit amb la seva família. Per tant, denominacions com *Sant Bartomeu davant del Tribunal*,[29] el *Judici de Sant Bartomeu*[30] o *Sant Bartomeu davant del Pretor*[31] deuen derivar de la primera descripció que n'oferí Gudiol.[32] Post, però, descriví l'escena com *St. Bartholomew exorcising the idol and shattering in presence of king Polemius*. [33] La denominació de Gudiol pot haver estat facilitada pel propi disseny de l'escena, que com veurem més endavant correspon a la modificació d'un tipus molt convenient als episodis de judici, disputa, confessió o condemna d'un sant; per això la cort és representada com una massa de soldats que, com veié Gudiol, «conduïxen» més que no pas acompanyen el protagonista. A l'escena paral·lela del retaule citat de Sant Bartomeu de Cruïlles el sant fa el miracle envoltat exclusivament de cortesans, i no de militars.

Tanmateix, tampoc no es pot descartar que, tal i com fou habitual en l'època,[34] l'escena del retaule dels Blanquers impliqui la síntesi de dos episodis de la llegenda, en aquest cas la destrucció de l'ídol i el diàleg amb el nou rei Astiages; aquest darrer, a més, té la virtut d'incloure la referència a la destrucció d'un segon ídol i, sobretot, la de conduir de manera natural a la condemna i martiri del sant,[35] per la qual cosa l'ambigüitat podia convenir a la seqüència narrativa de les imatges presentades als carrers laterals del retaule. Per això

adoptem ací la denominació de *Sant Bartomeu destruint l'ídol*, derivada de Post.[36] Respon d'una manera més exacta al tema representat, fins respectant la possible ambivalència de la seva iconografia.

Fortuna historiogràfica

Com en tants altres aspectes de la història de l'art a Catalunya, la primera consideració de la peça es deu a Josep Gudiol i Cunill, que es pot dir que inaugurà l'interès científic per la vida, obres i taller de Joan Gascó amb el seu estudi monogràfic publicat en tres fascicles als *Estudis Universitaris Catalans* (1907-1908). La col·lecció d'obres atribuïbles al pintor d'origen navarrès que el MEV ja aplegava en aquells anys inicials i, sobretot, l'abundància de la documentació que Gudiol localitzà, fermes punts de partida per al seu estudi, dugueren l'incansable conservador a construir un catàleg ampli, en el qual tanmateix no pogué deixar d'estimar la participació de col·laboradors, el fill gran Perot en primer lloc. La taula de Sant Bartomeu, amb el número XXI d'aquest catàleg, s'atribuïa sense vacil·lacions al pare en virtut dels dos contractes relatius a la taula central i a les laterals que Gudiol localitzà i publicà.[37]

En l'autoritzada opinió de Gudiol s'empararen els autors que després prosseguiren l'estudi de la pintura de tombants del segle XVI a Catalunya i a la Península. Charles Rathfon Post investí a més l'estudi del fill Perot amb un catàleg que avui es considera excessiu, i basant-se en la roca sòlida de Gudiol, mantenia amb seguretat l'atribució de la taula de Sant Bartomeu a Joan i assenyalava el gir renaixentista, gairebé manierista, que significava la peça en el marc de la seva producció.[38] Una postura intermèdia i –ho ha destacat Cornudella– particularment interessant fou sostinguda per Angulo, qui sobretot en el seu estudi publicat el 1955 assenyalava dins la vastitud del *corpus* gasconià construït per Gudiol una diferència entre dues personalitats que ell identificà amb les etiquetes de «Gascó I» i «Gascó II». La segona, sorgida a partir de vers el 1520, es caracteritzava perquè «abandona el gòtic y emplea las formas renacentistas» i perquè s'hi notaven (com en els quadrets amb la Mare de Déu i el Nen) «*motivos casi rafaelescos*» barrejats amb «*recuerdos de estampas de Durer*». En aquesta segona etapa calia classificar, segons Angulo, la taula de Sant Bartomeu.[39]

Hom no s'ocupà gaire més de la peça, potser per haver passat a mans privades. Ramon Genís hi féu referència, com a dada addicional, en historiar el ram de la pell a la capital d'Osona (1956 i 1959).[40] Altres contribucions fins a data prou recent han emprat com a exemple la taula de Sant Bartomeu per il·lustrar, com ja havia fet Post, el gir renaixentista, italianitzant o –segons alguns– fins tendent al manierisme observable en la darrera dècada de la producció de Joan Gascó (1521-1529).[41] Puntualment, en exposicions com *Thesaurus*[42] o *Millenium*,[43] la peça ha estat citada com a terme de comparació en les fitxes d'estudi dedicades a altres obres del *corpus* gasconià.

L'interès per la peça es renovellà, sempre en el marc de contribucions més àmplies, a partir dels tombants del mil·lenni, amb els estudis de Garriga (1990-1993), Mirambell (1996-2002) i Cornudella (2003), aportacions avui essencials per al coneixement de la pintura gasconiana. Joaquim Garriga, a partir de la consideració dels mètodes de construcció geomètrica de les escenes, es proposava definir millor el catàleg d'un Perot que, a nivell de composició espacial, ja feia gala d'un sistema un xic més acurat a l'hora de dissenyar caixes perspectives, fet que calia posar en relació amb l'italianisme que se li atribuïa des del punt de vista estilístic. Si als extrems d'aquest raonament s'hi poden situar taules tan diverses com la central del retaule de Vilamirosa (amb pràctica absència de construcció espacial) o les del retaule de Sant Esteve d'en Bas (en dues de les quals s'aplica ja un únic punt de fuga), la taula de Sant Bartomeu rebia en el discurs de Garriga una consideració gairebé de xarnera: segons l'autor, mentre la construcció de l'espai obeeix a la mecànica pròpia dels traçats deficients del pare, les figures en canvi «no es corresponen amb els tipus robustos i cepats (...) que caracteritzen els treballs documentats i més segurs de Joan Gascó», sinó que «aquí presenten unes proporcions més estilitzades, uns cosos esprimatxats i d'anatomia vincladissa i expeditivament resolta». Per Garriga, doncs, aquests personatges «traeixen, amb la mateixa claredat, la intervenció d'un altre pintor. Per la tan diàfana semblança dels trets de les figures, aquest pintor seria també l'autor d'un cert nombre d'altres obres, del retaule de Sant Vicenç de Borgonyà (...) i del retaule de Sant Esteve d'en Bas (...)». Aquest pintor, el que Angulo havia anomenat «Gascó II», «s'hauria d'identificar amb Perot Gascó, hereu del taller patern amb “tot lo arreu del ofici”, indeterminadament assistit pels seus germans Francesc i Sebastià». La consideració té per a Garriga una assenyalada virtut hermenèutica per tal com permet una interpretació més correcta i coherent de les obres tardanes de la producció de Joan Gascó.[44]

Miquel Mirambell (2002) posà al dia el catàleg gasconià i totes les produccions més o menys relacionades, amb voluntat exhaustiva. La seva configuració dels catàlegs de pare i fill[45] representava un ajustament de les propostes anteriors a partir de les noves descobertes i atribucions dutes a terme durant els darrers decennis del segle xx. En la seva classificació del *corpus* gasconià, Mirambell s'atingué a la documentació per mantenir l'atribució fonamental de la taula de Sant Bartomeu al pare, com fa en les altres obres de la dècada de 1520, bo i reflectint l'opinió de Garriga segons la qual es demostraria la participació del fill, o –en resum– que la composició de l'escena s'atribuïa al pare i les figures, al fill.[46]

L'any següent, Rafael Cornudella publicava un estudi de conjunt sobre la pintura del segle xvi al MEV que, a través d'un extens capítol dedicat als Gascó, havia de representar un pas ulterior en el camí obert per Garriga. Mitjançant la recuperació i l'actualització de les reflexions citades d'Angulo, Cornudella proposava la consideració de tres grups en la producció gasconiana, relacionables amb tres personalitats pictòriques que ell anomenà «Gascó I» (corresponent al fundador del taller), «Gascó II» (el seu fill Perot) i «Gascó III»

(els altres germans o col·laboradors del taller d'aquest darrer). Prescindint puntualment dels criteris documentals[47] i donant protagonisme a l'anàlisi de tipus estilístic, Cornudella separava tres grups d'obres i així donava entitat a les tres mans. L'eix de la seva argumentació –i ahora una de les seves principals novetats– consistia a atribuir de manera prou convincent al «Gascó II» tota la producció del taller datada en la darrera dècada de vida del pare, això és, a partir del Calvari del retaule de Sant Andreu de Pruit (MEV 72) o, fins i tot, de les mal datades *Santa Llúcia*, *Santa Magdalena*, *Santa Quitèria* i *Santa Bàrbara* d'una probable predel·la, que Mirambell qualificava com de dubtosa atribució a Joan.[48] La taula de Sant Bartomeu quedava plenament integrada en aquesta època, fins al moment considerada de transició del pare, i des de llavors, per Cornudella, inicial del fill; de manera que, bo i duent a les darreres conseqüències les consideracions de Joaquim Garriga, l'autor apostava per una clara atribució de la nostra taula a Perot Gascó en solitari.[49]

Dins d'aquest darrer treball es troba, per tant, l'última proposta diferent fins ara quant a l'atribució de la taula que estudiem. Posteriorment, la peça ha estat encara esmentada puntualment en el resum del panorama de la pintura gasconiana proposat fa poc per M. Mirambell (2006).[50] al fil d'una sèrie de reflexions que més endavant caldrà reprendre. En qualsevol dels casos, l'organització museogràfica actual de les sales de pintura i escultura del segle XVI al nou Museu Episcopal de Vic –inaugurat el 2002– respecta, en allò essencial, les atribucions de Gudiol i els criteris de la instal·lació a l'antic Col·legi de Sant Josep,[51] amb les variacions aportades per algunes de les contribucions dels decennis anteriors, com ara la del retaule de Sant Vicenç de Borgonyà (MEV 955), ja definitivament atribuït a Perot. Tanmateix, en el moment de l'adquisició la peça que estudiem figurava sobre catàleg amb la sola autoria de Perot, traduint exclusivament l'aportació de Cornudella.

Anàlisi compositiva i estilística

Una atenció detallada a l'obra des del punt de vista del disseny i de l'estil ens permetrà veure com totes aquestes aportacions hi troben la seva justificació: és una peça que presenta comportaments innovadors respecte de les obres de la dècada anterior, però sense que aquests puguin ser deslligats completament de determinats procediments anteriors, testimonis d'una continuïtat bàsica.



[fig. 2] Mestre "U.A.", *Josep davant el faraó*. Burí, ca. 1440

D'entrada, és ben clarament aquest el cas de la composició de l'escena. En el moment de descriure la taula i d'identificar-ne el tema iconogràfic ja hem fet breu referència a l'ús d'una estructura consistent en un personatge que declara davant un dignatari assegut en un tron amb dossier. D'antiga tradició en la

pintura medieval, l'escena ja es pot identificar en gravats germànics dels més antics, com ens il·lustra un primitiu burí signat amb les inicials U.A. (c. 1440) que representa Josep davant del Faraó [fig. 2]. Versions d'aquest tema a mans de Cranach (1509), Dürer (1511, 1512) o Altdorfer (1518), per exemple, es feren molt populars a l'hora d'il·lustrar les escenes de la Passió amb Crist davant Anàs, Caifàs o Pilat.

És significativa per al nostre cas una versió de *Crist davant de Caifàs*, obra d'Albrecht Dürer datada el 1512, on es veu Crist a l'esquerra, demacrat, encadenat i envoltat de soldats armats, i el dignatari a la dreta, assegut sota un dosser i amb un peu avançat fora de l'escambell [fig. 3]. [52] L'ús d'aquest model genèric interessa primerament perquè s'inscriu en un procediment amplíssimament documentat de recurs habitual als gravats alemanys de tombants de 1500 en la pintura catalana de l'època, i concretament també en la dels Gascó (sobretot de Dürer o de Schongauer), en la qual, a parer de diversos investigadors, l'ús intensiu d'aquestes fonts caracteritzaria un segon moment.[53] De fet, d'aquí a poc citarem algun altre gravat emprat de manera anàloga. I, segonament, perquè el mateix gravat probablement havia estat utilitzat, cinc o sis anys abans, per confegir –amb addició de molts més detalls espectaculars i imaginatius, i amb més complexitat arquitectònica– l'escena de *Sant Feliu davant de Rufi*, una de les taules del retaule major de Sant Feliu de Girona, obra mestra de Joan de Borgonya, de qui s'ha estimat la influència en les produccions gasconianes i amb qui el pintor vigatà hagué de tenir contactes més o menys sovintejats.[54] En tot cas, és sabut que en el primer testament de Pere de Fontaines (1507), antecessor seu en la realització del retaule de la col·legiata gironina, s'hi esmentava «quatre o cinc mostres d'en Pere de Johan Gascó, pintor qui stá ab mestre Aynay Bru», passatge que si bé difícilment deu representar una referència a Perot en aquesta data primerenca[55] almenys testimonia l'ús de models comuns i la relació amb l'àmbit gironí per part de la família.

Dins mateix de la col·lecció gasconiana del MEV podem identificar una composició pràcticament idèntica a la de *Sant Bartomeu destruint l'ídol*, per bé que més compacta (i per tant una mica més fidel al



[fig. 3] Albrecht Dürer, *Jesús davant Caifàs*. Burí, 1512



[fig. 4] Perot Gascó, *Retaule de Sant Vicenç de Borgonya* MEV 955



[fig. 5] Perot Gascó, *Retaule de Sant Vicenç de Borgonya* MEV 955. Detall: *Sant Vicenç i Sant Valeri davant de l'emperador Deci*

gravat de Dürer), al *Retaule de Sant Vicenç de Borgonya* (MEV 955) [fig. 4]. Malauradament l'obra no és ben documentada, i la datació que se li dóna (1529-1546) es construeix a partir dels límits documentals i vitals de l'acció de Perot.[56] Aquesta relació ens situa en un ambient del tot coherent amb el que acabem de dir: s'ha assenyalat que diverses de les seves escenes denoten de nou una influència genèrica dels temes i disposicions emprades per Joan de Borgonya al retaule de Sant Feliu, com s'ha argumentat també per l'escena (desapareguda) de la predicació al retaule de Sant Esteve d'en Bas, de Perot Gascó.[57] Alhora, podem suposar que la seqüència narrativa d'aquest retaullet de Borgonya resumeix la del retaule dels Blanquers, més desenvolupada a partir dels mateixos models de què disposava el taller; ens costa molt poc, per exemple, imaginar una escena del martiri de sant Bartomeu a l'eculi amb les pautes de disseny usades a Borgonya.

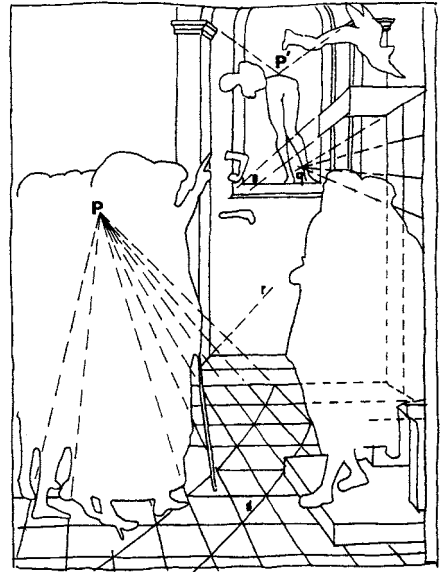
L'escena d'aquest retaule que mostra semblances ben significatives amb la que estudiem és la superior del carrer esquerre, *Sant Vicenç i Sant Valeri davant el tribunal de l'emperador Deci* [fig. 5]. Que l'esquema compositiu emprat en les dues escenes estudiades procedeix del gravat de Dürer que hem citat és gairebé indubtable. S'han canviat les postures d'alguns dels soldats, s'ha modificat (però no eliminat) l'emmarcament del sant per la dreta i s'han afegit un (o dos) consellers al costat del dignatari; però tant la composició general

com nombrosos detalls –la forma del tron o la posició dels peus del magnat– són quasi idèntics. També la comparació amb la pintura citada de Joan de Borgonya resulta interessant en alguns detalls, com el soldat vestit *all'antica* de l'esquerra o la posició de la mà dreta de l'alt personatge en la taula de Sant Bartomeu, o el turbant de l'emperador Deci a la de

Sant Vicenç, admesa la major complexitat del marc arquitectònic i sobretot l'exuberància decorativa rotundament superior del retaule gironí.

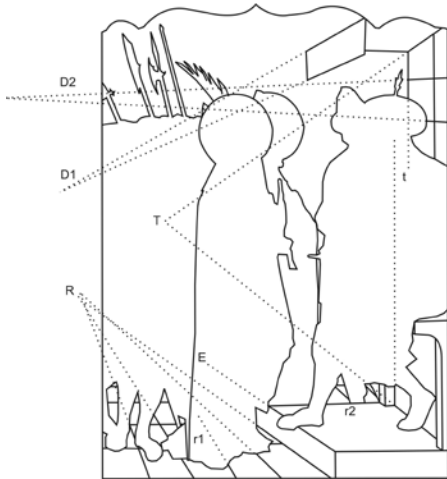
Salten a la vista les semblances entre les dues composicions gasconianes: figura central seguida de soldats i emmarcada a la dreta per una altra figura, terra enrajolat i, a la dreta de l'escena, tron amb respatllet encoixinat, escambell i dosser, consellers en segon terme i personatge regi amb els peus característicament disposats. Altres detalls reforcen el paral·lelisme, com el mateix color verd que en un i altre lloc mostren el respatllet i el dosser del tron, o el mateix domàs carmesí que forma tant la dalmàtica de sant Vicenç com el mantell de sant Bartomeu.[58] Però més enllà d'aquest panorama de similitud compositiva i semblances genèriques,[59] val la pena considerar el que poden dir-nos altres factors no sempre coincidents.

Pel que fa a la construcció geomètrica de l'espai representat, la comparació resulta il·lustrativa encara que les referències de construcció espacial siguin tan escasses a l'escena de Borgonya.[60] Aquesta és més bigarrada que la de sant Bartomeu, però no només a causa de les dimensions intrínseques de les taules (82 x 60 cm vs. 117 x 89 cm), sinó perquè al retaule de Sant Bartomeu no n'hi havia prou amb representar el sant, els soldats i els jutges segons l'esquema durerià emprat a Borgonya. Calia il·lustrar-hi també el miracle de l'ídol endimoniat, i això significava alterar l'escenari tot intercalant una fornícula entre els personatges, que separava els elements de la composició de Dürer en una composició descentrada. La resta del fons de la taula vigatana, picat amb una de les rosetes gasconianes característiques de les quals ja tornarem a parlar, revela d'entrada com la inclusió d'aquesta fornícula és un accident imposat per la narració, sense continuïtat amb cap altra arquitectura, que traeix la manca de coherència en el disseny de l'espai. L'anàlisi gràfica proposada per Garriga no només acredita l'absència d'una caixa espacial unitària, sinó que confirma, gràcies a la identificació de diferents punts de fuga i de procediments més senzills com la bisectriu, que l'escena és fruit de la juxtaposició de tres elements construïts internament amb més o menys coherència, però sense coordinació geomètrica entre ells [fig. 6].[61] És doncs sobre-



[fig. 6] Esquema compositiu de la taula de *Sant Bartomeu destruint l'ídol*, segons J. Garriga (esquema de Lino Cabezas)

tot per la necessitat d'incloure aquesta fornícula que cal explicar-se el buit de personatges a la zona central, més que no pas per una voluntat deliberada de superar cap *horror vacui*. [62] Al contrari, aquest buit més aviat s'adiu amb l'arcaisme compositiu que mostra la taula, perquè en deriva.



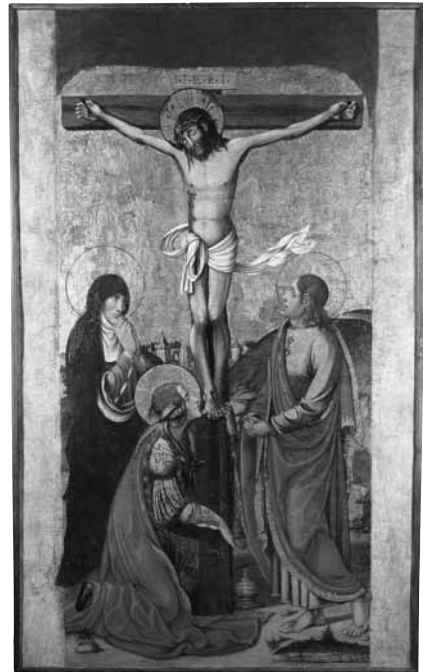
[fig. 7] Esquema compositiu de l'escena de *Sant Vicenç i Sant Valeri davant de l'emperador Deci* del retaule de Borgonyà (esquema de Marc Sureda)

Les deficiències perspectives en una i altra taula són equiparables; fins es pot dir que en el cas del retaule de Borgonyà la construcció és encara menys acurada [fig. 7], en contrast amb una qualitat superior de les figures. Observem com les juntes de l'enrajolat fins a l'escambell del tron imperial conflueixen molt vagament en un punt (R), excepció feta de la segona (r1) i de les situades rere l'escambell (r2), poc significatives per ser tan curtes. Però en arribar a l'escambell, les irregularitats esdevenen més greus: l'aresta superior (E) és paral·lela a la seva inferior, i abandona per tant el punt (R). Igualment passa amb la construcció del respatller i del dosser del tron: les línies de l'encaixat del primer convergeixen en un punt potser massa llunyà per ser considerat (D2), mentre

que les del dosser pròpiament dit es troben en un altre de ben diferent (D1), en un maridatge encara més imperfecte que el que mostra la taula de Sant Bartomeu. Pel que fa a les verticals, es veu ben clar que el fons de la part baixa del tron imperial no coincideix amb el límit teòricament corresponent del respatller superior (t). En el disseny de tot el respatller, de dalt a baix, les ortogonals que configuren els límits superior i inferior del pla de fons mostren un angle ben diferent de les que construeixen el frontal (D1) i el respatller del dosser (D2), el frontal de l'escambell (E) i els llistons laterals del seient. Les dues ortogonals majors es troben (si és que això té cap significat) en un punt diferent de tots els altres (T), i no deixen de recordar la recepta de la bisectriu. En realitat, sembla com si les línies mestres dels elements immediats (aresta inferior de l'escambell, aresta superior del dosser) derivessin d'un traçat paral·lel a aquestes dues ortogonals. Alhora, l'obstrucció (més que ocupació) de l'espai protagonitzada per les figures mostra la mateixa manca de cura: a l'extrem inferior esquerre de l'escena, el peu del soldat situat en primer terme trepitja el del seu company calçat de metall, si parem esment a la dimensió de la rajola on es troben tots dos; alhora, el seu bust i el seu cap, més petits que els del sant, no corresponen al pla que els adjudica la posició dels peus a l'enrajolat.

La mateixa manca de cura constructiva es troba també en les altres composicions del mateix retaule, potser per les seves dimensions. A la *Mort de Sant Vicenç*, un simple cop d'ull a la disposició del llit o, encara més, a l'angle que formen l'enrajolat del terra i l'empostissat, delata l'absència de mecanismes perspectius acurats en una escena on el paper del mobiliari era sens dubte molt més rellevant que en l'anterior. Hom té la impressió que les ortogonals d'aquestes dues escenes no s'han dibuixat principalment per construir correctament els espais de cadascuna, sinó més aviat per obtenir un efecte de contraposició estereoscòpica, a banda i banda de la taula central. D'altra banda, la consideració d'aquests defectes de projecció permet establir un clar lligam entre l'escena de la *Mort de Sant Vicenç* del retaule de Borgonyà i la de la *Nativitat de la Mare de Déu* del Museu del Prado (en dipòsit al Museu de Pontevedra), ja establert per Cornudella, qui invocava amb encert l'adaptació –novament– d'una estampa d'Albrecht Dürer.[63] Per tant, el retaule de Borgonyà és testimoni del fet que obres sòlidament atribuïdes a Perot també poden, sobretot en aquestes escenes laterals de petites dimensions, reflectir la perduració de procediments compositius elementals i fins poc acurats, apresos de les receptes que Garriga identifica com a paternes; receptes com les que mostra, sens dubte, la taula de Sant Bartomeu.[64]

Quant a l'estil, ja s'ha destacat la similitud de les figures dels retaules de Sant Bartomeu, de Borgonyà i de Sant Esteve d'en Bas.[65] Es pot notar, tanmateix, que sant Bartomeu i sant Vicenç segueixen cadascun un model que, si bé és semblant, és clar que no és idèntic, i no només per la gesticulació que demana la narració del tema corresponent: sant Vicenç mostra un cànon més curt i un aspecte més robust, mentre que sant Bartomeu reflecteix unes proporcions més estilitzades. El sant Vicenç, al seu torn, remet immediatament als diaques de l'escena de l'*Enterrament de Sant Esteve a la tomba de Sant Vicenç* (Md'A 250.258), del retaule de Sant Esteve d'en Bas, i més vagament a la taula de *Sant Vicenç i Sant Segimon* (MEV 1841), on el primer d'aquests dos sants reprenen la disposició vista a Borgonyà de mig cos en avall.[66]



[fig. 8] Joan i Perot Gascó, *Calvari* del retaule de Sant Andreu de Pruit, MEV 72

Però per a sant Bartomeu el paral·lel anterior més clar i significatiu dins de l'àmbit

gasconia es pot trobar sense cap mena de dubte en la figura de sant Joan del *Calvari* del retaule de Sant Andreu de Pruit (MEV 72) [fig. 8]. Es tracta del mateix patró anatòmic i postural, reflectit especularment i amb una evident variació de gest demanada pel relat. Admetent un major grau de consistència en el dibuix d'aquest darrer, en una i altra figura són gairebé idèntiques la posició dels peus, els plecs tubulars de la túnica i els que forma el mantell sota el braç, així com la disposició dels extrems del mantell, obert sobre el braç del fons i en disposició cònica a l'esquena, o el rostre mirant amunt, sense barba i amb la boca entreoberta en el cas de Joan, però amb els mateixos flocs que cauen sobre el clatell; l'orella de sant Bartomeu resulta, en canvi, més ben dibuixada i proporcionada. Els plecs de la roba constitueixen trets molt eloqüents per a la comparació, tot i que són més tous i menys treballats, fins diríem reduïts en la seva amplitud i volum, en el cas de sant Bartomeu; potser això es pot explicar en part per la major atenció que s'hi dedica als detalls de la roba, relacionables amb les imposicions prèvies dels comitents. Cal notar en tot cas com el plec diagonal del braç apareix de manera gairebé idèntica en totes dues figures malgrat el canvi de posició de l'extremitat, i sobretot cal parar atenció al plec que es forma a l'alçada de la part posterior del genoll. Tot i que és de nou molt més carnós en sant Joan i més simple en sant Bartomeu, el trobem també a la santa Anna de l'*Abrçada a la Porta Daurada* del Prado (Pontvedra), i respon a un tret que ha estat definit per Cornudella com a característic de la producció gasconiana en els moments avançats del taller, gairebé com una

«signatura» de Perot. D'altra banda, el mateix autor havia establert determinats punts de comparació entre el sant Joan de Pruit i el personatge agenollat en primer terme a l'escena de la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de Sant Esteve* (MNAC). Tot això faria de la figura de sant Joan una de les més característiques d'aquest període de la producció gasconiana i signe d'un «afany de modernització del llenguatge» propi de la mà de «Gascó II».[67]



[fig. 9] Albrecht Dürer, *Calvari*. Burí, 1508

Però encara que aquesta figura tan interessant pugui ser considerada efectivament típica d'aquest taller i d'aquest moment, no n'és pas una creació del tot original. De nou el seu origen es troba en l'adaptació i combinació de dos gravats d'Albrecht Dürer, dos *Calvaris* datats el 1508 i el 1511 [fig. 9 i 10].[68] Amb aquestes dues estampes, de fet, es pot construir còmodament tot el *Calvari* de Pruit. Del gravat de 1508

se'n prengué la postura i fesomia de sant Joan: la posició del cos i dels peus, el drapejat de túnica i del mantell, els cabells rinxolats sobre la nuca. Fins i tot l'afaiçonament del rostre, tot i correspondre als trets habituals en les figures d'aquest grup estilístic gasconià (compareu amb el característic perfil de la Magdalena del mateix *Calvari*), deu la seva expressió certament estranya a la traducció poc valenta –o poc destra– de l'estampa de Dürer: el crit original, creïble, ha estat transformat en una actitud gens natural, com de conversa, en què els ulls, la boca i el cos semblen expressar estats d'ànim diferents. La combinació amb l'altra estampa ho pot explicar en part, perquè del sant Joan del gravat de 1511 se'n prengueren els braços baixos, menys dramàtics, i en conseqüència la manera de dibuixar el coll de la túnica; també d'aquest segon burí en vénen la postura i fesomia de Maria, així com l'airós perizoni de Crist, el qual resulta ser de nou, per tant, una interpretació no gaire aconseguida de Dürer més que no pas un fruit de la llibertat imaginativa del pintor.[69] Igualment, quant als drapejats, a Pruit el plec de la màniga de sant Joan prové del gravat de 1511, mentre que el característic plec de rere el genoll interpreta el de 1508. A més de tot el que prové dels dos burins, per completar el *Calvari* de Pruit només cal tenir en compte l'afegitó de la Magdalena als peus de la creu, expressament demanada pels comitents en el contracte de 1521 i segurament presa d'altres patrons emprats abans pel mateix taller



[fig. 10] Albrecht Dürer, *Calvari*. Burí, 1511



[fig. 11] Pere Mates, *Calvari* del retaule de Sant Pere de Montagut. Museu d'Art de Girona, Md'A-MD 387

–si no d'altres gravats–;[70] i també que el model de Crist té una relació prou directa amb els dels calvaris gasconians de la dècada anterior.

Relatives semblances acosten aquest context fins al *Calvari* del retaule de Borgonya, alhora que n'allunyen el *Calvari* atribuït a Perot que es conserva al Museu d'Art de Girona (Md'A-MD 295), de l'atribució del qual ja dubtava Mirambell.[71] Del mateix museu, però, interessa una obra del pintor guixolenc Pere Mates, el *Calvari* del retaule de Sant Pere de Montagut (Md'A-MD 387) [fig. 11], datat vagament dins la primera meitat del segle XVI, en el qual s'ha detectat encertadament la combinació de dos gravats diferents de Dürer.[72] El sant Joan és en aquest cas gairebé en tot calcat al del gravat de Dürer de 1508, amb el simple afegit del nimbe. Això no és, ja ho sabem, gens sorprenent en la comunitat d'usos dels tallers catalans del moment, però serveix per tornar a fer ressonar una relació dels Gascó amb la pintura gironina que ja havíem evocat en parlar de Joan de Borgonya; es pot recordar que així com un «Pere de Johan Gascó» era el destinatari d'unes «mostres» al primer testament de Pere de Fontaines (1507), Pere Mates també rebia «mostres de ma» i «de stampa» al segon testament (1518) de la mateixa persona.[73]

En definitiva, la constatació del trasllat ben fidel de determinats elements durerians a l'hora de compondre el *Calvari*, tot i que es tracti d'un procediment poc original, interessa perquè contribueix a explicar –potser més fàcilment que altres enfocaments– la primera i més vistent marca de novetat de la taula de Pruit, que és la notòria verticalitat de la taula i l'estilització i expressió de les pròpies figures,[74] i per tant permet relativitzar el marge de llibertat creativa de l'artista.

Coneguts els gravats originals, cal veure, amb tot, que el nostre sant Bartomeu probablement no procedeix de cap adaptació directa d'ells, sinó que la seva elaboració passa per Pruit. Fixem-nos que el braç alçat del sant no es pren ja del gravat de Dürer de 1508, sinó del sant Joan de Pruit, com es demostra en la identitat dels plecs de la màniga i en el dibuix una mica elemental de la cintura: si s'hagués pres el model de 1508, no hauria calgut mostrar-la. En certa manera, doncs, cal admetre que el nostre sant Bartomeu és fruit d'una intervenció un xic menys immediata respecte dels termes de referència alemanys que no pas el sant Joan de Pruit. Un dels factors de diferència entre les dues figures i absent dels gravats germànics citats, la presència de la barba, és segurament un dels trets que va permetre a Angulo comparar el rostre –de perfil– de sant Bartomeu amb la visió –frontal– de la *Santa Faç* de Crist (MEV 1947), que sí que compta al seu torn amb referents alemanys.[75] Tot i que la pertinença de la comparació ja havia estat qüestionada per Post, qui mantenia l'atribució de la *Santa Faç* a Bermejo,[76] és clar que la manera de tractar els cabells i la barba en totes dues taules palesa trets comuns, així com la decoració pseudocal·ligràfica de les vores de la roba, identificable també en altres obres del taller. [77] L'adaptació, al retaule dels Blanquers, d'aquesta figura d'origen durerià tingué la seva continuïtat en el catàleg de Perot no només en el personatge agenollat a la *Resurrecció de*

sis morts davant les relíquies de Sant Esteve del retaule d'en Bas (MNAC), com ja hem dit que va destacar Cornudella, sinó també –i potser més assenyaladament– en el sant que contempla l'*Ordenació de Sant Esteve* dins una de les taules desaparegudes del mateix retaule, on les semblances no s'aturen en aquesta figura, sinó que abasten altres aspectes de la composició general. En tot cas, pel que fa al sant en qüestió, la fotografia permet apreciar una disposició molt semblant a la de sant Bartomeu: només canvien el braç dret i el rostre, que aquí és girat de tres quarts i tractat ja amb una delicadesa pròpia del Perot completament afirmat que pintà el retaule de Borgonyà.[78]

També alguns trets dels altres personatges de la taula de Sant Bartomeu permeten reiterar els lligams de la nostra taula amb d'altres del mateix moment de la producció del taller dels Gascó i que segurament –si s'hi aprofundís més– podrien ser objecte de reflexions semblants. Ens podem fixar, per exemple, en el soldat que apareix darrere el sant i «damunt» la tropa. El de la taula de Sant Bartomeu va vestit *all'antica* –no podem evitar pensar en una simplificació del que acompanya sant Feliu a l'escena de *Sant Feliu davant de Rufi*, de Joan de Borgonya– i, de perfil, contempla el miracle. És esprimatxat i poc consistent (les pèrdues i reintegracions abusives no ajuden a la seva correcta comprensió), però el gest que fa amb la mà esquerra, que el singularitza, té de fet un clar paral·lel en el que fan, ara amb el braç dret, la Magdalena del Calvari de Pruit i el personatge a l'esquerra de l'*Abraçada a la Porta Daurada* del Prado



[fig. 12] Joan i Perot Gascó, *Portes de la tresoreria de la seu de Vic* MEV 12320. Detall: *Profeta Amós*

(Pontevedra), ja citats. El soldat que emmarca sant Bartomeu per la dreta, d'altra banda, tot i que es mostra poc, ho fa de manera suficient per identificar un rostre i un capell gairebé idèntics als del profeta Amós a les *Portes de la Tresoreria de la Catedral de Vic* (MEV 12320) [fig. 12], amb un rebut de Joan Gascó signat el 1525 i que ja Angulo havia atribuït al «Gascó II».[79] Pel que fa al grup cortesà de la dreta, si reprenem la comparació amb el retaule de Borgonyà veurem que només es modifiquen d'una a altra taula els detalls decoratius i les postures corresponents a uns gestos retòrics pràcticament sempre intercanviables. En els personatges regis principals de les dues escenes, les diferències de gest i d'abillament queden compensades per una certa semblança al rostre (arrugues, sotabarba); aquests trets, juntament amb els del conseller decididament gras de la taula de Sant Bartomeu, podrien

correspondre a les convencions que contribuïen a identificar pagans i jueus –precedents novament de referents germànics– i que, a judici de Cornudella, s’incorporen en les darreres fases de la producció de Joan Gascó.[80] No es pot descartar en aquest sentit que les fesomies del grup regi a la taula de Sant Bartomeu prenguin inspiració en la complexió obesa i fins caricaturesca del Caifàs de Dürer.

En resum, i pel que fa a les figures, sembla que les comparacions i lligams que podem establir entre la taula de *Sant Bartomeu destruint l’ídol* i altres produccions gasconianes, aprofundint en les que ja havien estat assenyalades per la historiografia, dibuixen un conjunt prou homogeni que engloba obres de la dècada de 1520 i alhora alguns trets d’obres atribuïdes a Perot des de fa ja uns anys, com les taules del Prado-Pontevedra, les d’en Bas o el retaule de Borgonyà. En concret, es fa difícil pensar que el sant Joan del *Calvari* de Pruit i el sant Bartomeu de la taula dels Blanquers es puguin deure a mans gaire diferents. Tot i això, hem de notar la relativa diferència d’aquest grup dels anys 1520 amb les concepcions anatòmiques imperants al retaule de Borgonyà, més proporcionades i consistents, com podria correspondre’s a una cronologia més avançada i a un «naturalisme creixent a l’hora d’estructurar anatòmicament els cossos dels personatges».[81] El retaule de Sant Esteve d’en Bas, amb rostres com el de la Magdalena de Pruit (dama agenollada en la *Predicació de Sant Esteve*; també a la *Presentació de Crist al Temple* del retaule del Prado-Pontevedra), figures primes com sant Bartomeu o sant Joan de Pruit i vestides com ells (personatge agenollat en la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de Sant Esteve* o, especialment, sant central en l’*Ordenació de Sant Esteve*) però també més rotundes i amb trets similars als de Sant Vicenç de Borgonyà (figures de diaques a l’*Enterrament de Sant Esteve a la tomba de Sant Vicenç*) se situa en una posició que, certament, permet relacionar l’estil de Pruit amb el de Borgonyà (àmbit del «Gascó II») més clarament que no pas amb el d’obres gasconianes precedents.

No obstant això, cal remarcar que l’ús i combinació reiterades de les estampes alemanyes de la dècada anterior –assenyaladament de Dürer– són suficients per explicar la majoria de «novetats» de la primera etapa del grup «Gascó II» –l’estilització general de les figures, el plec rere el genoll o l’airós perizoni de Crist a la creu, per exemple– sense necessitat de fer referència a imprecises influències italianes. Això redueix el marge de llibertat creativa que es podria atribuir a la mà responsable dels personatges i representa una continuïtat de procediments, en el marc d’un taller, respecte d’altres treballs de Joan Gascó, com en el cas de la taula de *Santa Anna, la Mare de Déu i l’Infant* que se li atribueix (MEV 48), traducció fidel d’una composició en aquest cas de Martin Schongauer, o sobretot del retaule de Sant Pere de Vilamajor (vers 1516), amb deutes més que explícits envers els gravats de Dürer.[82]

A l’últim, podem observar que la roseta gofrada del fons daurat de la taula es troba també en altres obres del taller situades en l’esfera del mateix «Gascó II» –el *Calvari* de Sant

Andreu de Pruit (MEV 72), dues taules del retaule major de Sant Esteve d'en Bas (una d'elles, al Md'A), el fragment desaparegut del retaule de la Mare de Déu a Sant Joan de Riuprimer, el *Calvari* del retaule de Borgonyà (MEV 955)– i fins del «Gascó III» proposat per Cornudella –el fragment de l'*Epifania i la Resurrecció* del retaule de Tavertet (MEV 7295) i la caixa de núvia pintada que s'exposa a la sala 13 del Museu Episcopal (MEV 88). [83] Tanmateix, el fet que el motiu també es trobi (amb molt poca diferència) al fons de la taula de *Sant Jaume* (MEV 20781), una figura que cal atribuir estilísticament a Joan Gascó, però situable vers el 1527,[84] fa que la relativa coherència del conjunt no hagi de ser presa com un criteri d'assignació ni de datació en termes absoluts.

La taula de Sant Bartomeu i el taller dels Gascó durant la dècada de 1520

Així doncs, l'anàlisi detallada de la nostra taula s'adiu bé amb el desenvolupament de les recerques recents sobre ella o a l'entorn del seu context productiu, que com hem vist més amunt partien d'una atribució inicial a Joan i passaven per una consideració de la col·laboració estreta d'aquest amb el seu fill Perot, fins i tot per una proposta de l'autoria de Perot en solitari; és una complexitat que esdevé característica de tota la producció gasconiana de la dècada de 1520. Figura per tant, en primer terme, una aparent tensió entre una documentació clarament relativa a Joan i unes consideracions estilístiques aparentment relacionables amb els primers passos d'una segona mà, la de «Gascó II», que hom ha identificat amb Perot.

Però aquests presumptes pols divergents es troben en realitat travats de manera indescribable, formant un panorama més complex que la simple oposició de dues personalitats artístiques aparents. Cal abans de res considerar un taller en què treballaren fins a vuit persones, fórmula d'èxit de la producció gasconiana sobretot en aquesta dècada. [85] Aquest funcionament podia permetre el treball simultani, aquell bienni 1525-1526, en almenys sis obres contractades per Joan, algunes de certa envergadura: les portes de la tresoreria de la seu de Vic (MEV 12320) (rebut 11 de juny de 1525), quatre taules del retaule del Carme de Vic (7 de febrer de 1525, durada pactada de 16 mesos; rebut d'una taula 21 de novembre de 1526), les taules laterals que ens ocupen (18 de desembre de 1525, lliurament l'agost de 1526), dos retaules per a l'església de Sant Miquel del Fai (carta de pagament 3 de gener de 1526), el retaule major de Sant Sebastià de Moià (darrer rebut 23 de juliol de 1526) o el de la capella de Santa Elena del convent de la Mercè de Vic (16 de novembre de 1526).[86]

En mots de M. Mirambell, Joan i Perot «no són únicament el nom de dos pintors, sinó també les dues cares d'un mateix “producte” que evoluciona a causa de la llarga durada del taller i que va més enllà de les seves “personalitats artístiques”».[87] El mateix concepte d'«autoria» que emprem es troba íntimament lligat a plantejaments subjacents propis del romanticisme i del positivisme, sota el signe dels quals nasqué la Història de l'Art com a

disciplina científica; però és clar que per als qui treballaven al taller dels Gascó –com en tots els de l'època– no degué tenir cap utilitat destriar l'autoria d'un o d'altre en la materialitat de la peça, així com devia ser inqüestionable –fins a 1529– el paper de Joan com a titular de la «marca». Tot i això, el que importava tan poc a inicis del segle XVI constitueix avui un requisit indefugible, i per això, establert el punt de vista des del qual cal comprendre la producció d'aquestes obres, pensem que és possible cercar un equilibri entre el que sabem del taller gasconès i els possibles graus d'intervenció destriables des del punt de vista estilístic.

Ja hem vist com diverses característiques de les figures es relacionen, de manera prou clara, amb obres posteriors atribuïdes a Perot. Així, és aconsellable proposar (com ja ho feren Garriga, Mirambell i, amb més èmfasi, Cornudella) que aquest hi tingué una intervenció decisiva com a responsable principal de la pintura de les figures, bo i sense poder-hi identificar, per ara, la mà d'altres integrants del taller. Tot i això, a l'hora de pintar-les Perot no es valgué tant de la seva «llibertat creativa» com dels models amb què el taller treballava intensament en aquells moments i des de feia uns anys, que es nodrien en un alt percentatge de les estampes alemanyes. Les figures de la taula de Sant Bartomeu procedeixen de l'adaptació d'almenys tres estampes de Dürer, una combinació que quant al sant Bartomeu esdevé més explicable i fàcil si es tenen en compte les experiències prèvies del *Calvari* de Pruit. I, a més, com que no conservem el cos central del retaule de Sant Bartomeu, no podem avaluar amb precisió els lligams –segurament destacables– que les taules laterals mantenien amb la figura pintada per Joan dotze anys abans. Probablement el conjunt final, si les apreciacions de Post eren encertades, ens produiria un efecte semblant al de la contemplació conjunta de la taula d'un *Sant Papa arrestat mentre diu missa* (a la col·lecció Barnola de Barcelona, i en què Mirambell ja reconegué alguns trets característics de Perot) i de les taules de *Sant Sebastià*, *Sant Marçal*, *Santa Magdalena* i *Santa Apol·lònia* (MDB 53-54), atribuïdes a Joan, que haurien pogut formar part d'un mateix retaule de Sant Marçal i Sant Sebastià a la parroquial de Sant Pere de Vilamajor.[88]

El paper de Joan Gascó, per això mateix, no cal que sigui reduït a la condició –d'altra banda prou important– de cap del taller i responsable del producte final. El treball espacial en el disseny bàsic de la taula, així com els motius arquitectònics i decoratius que hi trobem, s'inscriuen perfectament en els procediments característics de la seva pintura, o si es prefereix, en els que havia ensenyat als seus fills i col·laboradors; de la mateixa manera que els havia proporcionat (i segurament indicat) una o altra estampa com a models. És més que un paper de director extern. Perquè, encara que obres que el pare contractà dins aquesta darrera dècada en qualitat de cap de l'obrador fossin enllestides en bona part –fins substancial, si es vol– pels membres del seu taller, tampoc no hi ha elements per assegurar que Joan Gascó ja no treballés gens el 1525-1526. És cert que Perot apareix documentalment per primer cop el 1523, a una edat entre els 18 i els 21 anys, anomenat ja pintor i acompanyant son pare pel Vallès, fet que demostra que ja treballava i fins que podia tenir

un paper de rellevància dins el taller.[89] La seva condició d'hereu també es manifestava el 1533, quan cobrà la taula central del retaule de Sant Quirze de Muntanyola que el seu pare havia contractat dies abans de morir;[90] llavors la seva responsabilitat ja era total. Però alhora, a banda de tot el que ja s'ha dit i a tall d'exemple, cal considerar que si el *Sant Jaume* MEV 20781 –de factura inequívocament atribuïble al pare– ha de ser identificat amb un dels fragments del bancal del retaule de Sant Joan Baptista de l'església del Carme de Vic, contractat per Joan Gascó l'11 de novembre de 1527, això ens parlaria d'un pare en actiu només dos anys abans de morir.[91]

Admès més amunt 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.[92] 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.

NOTES

*Conservador

Museu Episcopal de Vic
Pça. Bisbe Oliba, 3
08500 Vic (Barcelona)
msureda@museuepiscopalvic.com

[1] J. Gudiol i Cunill, «Mestre Joan Gascó IV [III]», *Estudis Universitaris Catalans*, Barcelona, 1908, p. 29-30 i doc. XXXIV.

[2] J. Gudiol i Cunill, «Mestre Joan Gascó [I]», *Estudis Universitaris Catalans*, Barcelona, 1907, p. 298; R. Genís Bayés, *El ram de la pell a Vich*, Vic, 1969, p. 115-120.

[3] [J. Gudiol, P. Bofill, J. Serra i A. d'Espona], *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich*, Vic, 1893, p. 98, on el fundador és anomenat «Arnaldo de Manlleu» i es dona la data de 1217; R. Genís Bayés, «Los curtidores y zurradores de Vich», *Ausa*, vol. II, núm. 17, 1956, p. 296; R. Genís, *El ram de la pell...*, op. cit., p. 101-120, amb recull i transcripció seleccionada de documentació; E. Junyent, *La ciutat de Vic i la seva història*, Barcelona, 1976, p. 87.

[4] La capella continuà oberta fins aquella data, tot i que les funcions religioses de la confraria s'havien traslladat a un altar habilitat dins l'església de Sant Domènec el 1688: R. Genís, *El ram de la pell...*, op. cit., p. 154. Per a

l'enderroc, E. Junyent i Subirà, «Evolució històrica de la urbanització de Vic», *Ausa*, vol. VI, núm. 60-61, 1968, p. 51; E. Junyent, *La ciutat de Vic...*, op. cit., p. 306.

[5] R. Genís, «Los curtidores...», op. cit., p. 296; descripció repetida gairebé punt per punt –però en català– a R. Genís, *El ram de la pell...*, op. cit., p. 109-110. Genís afegeix a la darrera afirmació: «i aquesta conjectura ve confirmada per la recent aparició d'abundants restes humanes en fer certes obres a dita adoberia». La troballa d'enterraments sembla indicar la presència, almenys, del cementiri annex a la capella, fet que permet pensar en una àrea més àmplia.

[6] Antoni Gudayol (o Gudiol) i Cortinas, juntament amb el seu germà Albert i amb un probable cosí, Albert Gudayol i Rovira, ingressaren a la Confraria dels Aluders de Vic el 25 de gener de 1860. Ramon, germà del llavors encara futur conservador, entrava al gremi el 27 de maig de 1891. R. Genís, *El ram de la pell...*, op. cit., p. 364. S'esmenta la constància de la possessió per part de la família a M. Mirambell i Abancó, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Vic, 2002, p. 161. Que la peça, en imatges de 1921 i 1934, aparegui a les sales del Museu visiblement i singularment emmarcada, al revés de moltes de les que són exposades al seu costat, pot ser un testimoni addicional del seu pas previ per una col·lecció privada o simplement un àmbit domèstic.

[7] R. Genís, «Los curtidores...», op. cit., p. 297-298; R. Genís, *El ram de la pell...*, op. cit., p. 120.

[8] *Catálogo de la Exposición Arqueológico-Artística celebrada en la ciudad de Vich* etc., Vic, 1868, p. 12-14; sí que hi figuraren, com ja ha resseguit M. Mirambell, altres peces de la producció gasconiana –sense identificació d'autor–, com ara les taules de *Santa Anna, la Mare de Déu i el Nen* (cat. 210) o de *Sant Vicenç i Sant Segimon* (cat. 212, datada llavors al s. xv).

[9] J. Gudiol, P. Bofill, J. Serra, A. d'Espona], *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich*, Vic, 1893, p. 98. Per a l'autoria del catàleg de 1893 i les necessàries ponderacions, vegeu J. Gudiol, *El Museu Arqueològic-Artístic Episcopal de Vich. Historial y Organización*, Vic, 1918, p. 19.

[10] J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó III [II]», *Estudis Universitaris Catalans*, Barcelona, 1907, p. 362.

[11] J. Gudiol, *El Museo Episcopal de Vich* (Edició Museum VII, núm. 1), Barcelona, 1926, p. 22.

[12] Documentació moderna del MEV indica, sense més precisió, la retirada el 1939-1940. Vegeu també R. Genís, *El ram de la pell...*, op. cit., p. 120.

[13] M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 161. És del tot segur que la compra fou anterior a 1956, any en què Genís testimonia que la peça pertany a la col·lecció Colomer Munmany (R. Genís, «Los curtidores...», op. cit., p. 297); tres anys després, el mateix autor afirma que la taula es conserva «degudament restaurada» en aquesta col·lecció, cosa que permet suposar que la restauració seguí la compra (R. Genís, *El ram de la pell...*, op. cit., p. 120).

[14] Transcrivim l'ortografia original. L'emmarcació i el cartellet són diferents dels que s'observen a la fotografia de 1934. Aparentment, la peça havia disposat de dos cartells anteriors, un pertanyent potser a la instal·lació original (que s'observa en una imatge de 1921) i un altre col·locat probablement durant la reorganització de Junyent el 1934. El marc antic, corresponent potser a un condicionament original per part de la família Gudiol, era fosc amb ribets daurats i tenia forma de guardapols continu.

[15] «... e dit sent Barthomeu stigue dret ab huna roba de brocat e ab lo manto de domas carmesí». J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó... III [II]», op. cit., p. 377 i doc.

XVIII. És el recurs comú que ajuda a identificar el titular arreu del mateix retaule.

[16] Probablement per això Gudiol l'identificà amb Mercuri: J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó III [II]», op. cit., p. 362.

[17] Vegeu, per exemple, iCo 10, 19-21.

[18] Observeu el cas dels episodis 'intercanviables' pel que fa a la passió de Sant Feliu de Girona a M. Sureda, «Mil anys en imatges. Notes a la iconografia de Sant Feliu de Girona», *Revista de Girona*, 240, 2007, p. 87-95.

[19] Y. Janvier, *La Législation du Bas-Empire romain sur les édifices publics*, Aix-en-Provence, 1969.

[20] EvPsMt 22-24.

[21] M. Marcos, «Formas sutiles de incitación a la violencia. La destrucción de los ídolos como expresión de santidad en la hagiografía tardoantigua», a: M. Marcos, R. Teja (ed.), *Bandue. Revista de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones, II: Tolerancia e intolerancia religiosa en el Mediterráneo antiguo: temas y problemas*, 2008, p. 123-159.

[22] J. Garriga i Riera, «Retaule de Sant Feliu. *Sant Feliu davant de Rufi*», a: J. Bosch, J. Garriga (ed.), *De Flandes a Itàlia*, catàleg d'exposició, Girona, 1998, p. 57.

[23] J. da Varazze, *Vides de Sants Rosselloneses*, ed. C. S. M. Kniazzezh, E. J. Neugaard, Barcelona, 1977, p. 215-221.

[24] S. de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, trad. i ed. J. M. Macías, Madrid, 1989, II, p. 523-531.

[25] J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó III [II]», op. cit., p. 377.

[26] Devia presentar un aspecte no gaire diferent al del sant Bartomeu pintat en una de les portes del retaule

de Sant Pere de Vilamajor, contractat pel mateix Joan Gascó el 2 de febrer del mateix any. M. Mirambell i Abancó, «Retaule de Sant Joan Baptista. Sant Jaume», a: J. Bosch i J. Garriga (ed.), *De Flandes a Itàlia*, catàleg d'exposició, Girona, 1998, p. 93-95; M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 157-158.

[27] Ultra els contractes publicats per Gudiol, resumeix la iconografia d'aquestes intervencions anteriors M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 161-162. És de notar la presència, reiterada, de sant Bartomeu en una de les portes laterals encomanades a Camargo. Com que a l'altra porta s'hi va haver de pintar sant Francesc, la reiteració es justifica per la necessitat de representar ambdós patrons de la confraria.

[28] J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó IV [III]», op. cit., p. 29-30. Ja hem vist que hi havia diferents episodis per triar.

[29] J. Gudiol, *El Museu Episcopal...*, op. cit., p. 22; M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 163.

[30] R. Genís, *El ram de la pell...*, op. cit., il. p. 48.

[31] J. Garriga i Riera, *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI. Criteris d'anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1990, III, p. 917; J. Garriga i Riera, «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, I, 1, 1993, p. 126.

[32] «El Sant Apòstol es conduït per un grup de soldats, algun d'ells vestit a la romana, davant del jutge que seu sota dossier y té un assessor al costat. A una senyal de Sant Barthomeu un ídol de Mercuri que està en una hornacina cau a troços, fugint del simulacre gentil un alat dimoni». J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó III [II]», op. cit., p. 362.

[33] C. R. Post, *A History of the Spanish Painting*, Cambridge (Massachussets), XII, 1958 (1970), p. 33.

- [34] J. Garriga, «Retaule de Sant Feliu...», op. cit., p. 57-58.
- [35] S. de la Voràgine, *La Leyenda Dorada...*, op. cit., p. 524-525.
- [36] I que també ha estat la denominació proposada per Rafael Cornudella en el seu estudi, que citarem sovint: R. Cornudella i Carré, «La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic», *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 176.
- [37] J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó [I]», op. cit., p. 228; J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó III [II]», op. cit., p. 362 i 377-378, doc. XVIII; J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó IV [III]», op. cit., p. 29-30, doc. XXXIV.
- [38] C. R. Post, *A History...*, op. cit., XII, p. 33-35.
- [39] D. Angulo Iníiguez, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, XII. Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1955, p. 69-70.
- [40] R. Genís, «Los curtidores...», op. cit., p. 297; R. Genís, *El ram de la pell...*, op. cit., p. 120.
- [41] Així, per exemple, J. Ainaud de Lasarte, «La pintura dels segles XVI i XVII», *L'Art Català*, II, Barcelona, 1958, p. 74; J. Camón Aznar, «Pintura medieval española», *Summa Artis. Historia General del Arte*, XXIV, Madrid, 1970, p. 325; F. Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, 1983, p. 148; J. Garriga, *L'època del Renaixement. S. XVI. Història de l'Art Català IV*, Barcelona, 1986, p. 64; tot ressenyat a M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit.
- [42] J. M. Gudiol Ricart, S. Alcolea Blanch, «Joan Gascó. Santa Faç (núm. 106)», *Thesaurus/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000/1800*, catàleg d'exposició, Barcelona, 1986, p. 169.
- [43] J. Garriga, «Santa Apol·lònia i Santa Magdalena (núm. 331-332)» i «Calvari (núm. 333)», *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, catàleg d'exposició, Barcelona, 1989, p. 418-421.
- [44] J. Garriga, «Sobre el pintor Perot Gascó...», op. cit., p. 127-129.
- [45] M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 11-21.
- [46] M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 18-19, 161-164; cat. 74.
- [47] «Un contracte no és un certificat d'autoria, ho sabem prou bé.» R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 166.
- [48] «No es pot, doncs, excloure a priori la possibilitat que Perot assumís l'execució completa o gairebé completa d'aquest [el de Pruit] i altres retaules dels anys vint, actuant a la pràctica el pare com a contractista i com a supervisor; com a cap del taller, en definitiva.» R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 175. Per a la possible predel·la, vegeu Cornudella, «La pintura...», p. 174, i M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., cat. 117.
- [49] R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 176.
- [50] M. Mirambell, «Joan Gascó», a: J. Sureda (coord.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 274-281, esp. p. 276.
- [51] S. Alcolea i Blanch, «La Sala Gascó del Museu de Vic», *Revista Vic*, 1989, p. 27-36.
- [52] W. L. Strauss (ed.), *The Illustrated Bartsch, 10. Albrecht Dürer*, New York, 1981, núm. 6.
- [53] S. Alcolea, «La Sala Gascó...», op. cit., p. 30; darrerament, M. Mirambell, «Joan Gascó», op. cit., p. 279-280.

[54] R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 169-170, 173; 177-178; J. Garriga, «Retaule de Sant Feliu...», op. cit., p. 58-59.

[55] M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 18.

[56] M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 244-246, cat. 139; M. Mirambell, «Retaule de Sant Vicenç», a: J. M. Trullén (dir.), *Museu Episcopal de Vic. Guia de les Col·leccions*, Vic, 2003, p. 160.

[57] R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 177-178 i 179.

[58] Sense correspondre tan exactament al mateix esquema, elements separats d'aquesta construcció es poden identificar de manera anàloga en altres obres gasconianes com ara la taula que mostra un *sant papa arrestat mentre diu missa*, que ha estat vinculada al retaule de Sant Marçal i Sant Sebastià de l'església de Sant Pere de Vilamajor, a la col·lecció Barnola de Barcelona (M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 193 i 196). Cal fixar-se ací en la construcció de l'altar amb el seu dossier i en l'aspecte del dignatari, que al seu torn no pot deixar de recordar llunyanament els profetes de Granollers.

[59] J. Garriga, «Sobre el pintor Perot Gascó...», op. cit., p. 128.

[60] És probablement per la precarietat dels referents espacials que l'escena del retaule de Borgonyà no meresqué –justificadament– l'atenció primordial de Garriga.

[61] J. Garriga, *Qüestions de perspectiva...*, op. cit., III, p. 917; J. Garriga, «Sobre el pintor Perot Gascó...», op. cit., p. 126-127.

[62] R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 176.

[63] R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 177-178. Són uns esforços de construcció perspectiva no gaire aconseguits, en consonància amb el que detectàvem a l'altre compartiment comentat del mateix retaule. Vegeu M. Mirambell, «Retaule de Sant Vicenç», op. cit.

[64] Garriga utilitzava l'anàlisi compositiva dels espais, ja ho hem dit, per caracteritzar el canvi entre la pintura del pare i la del fill, i per això la taula de Sant Bartomeu esdevenia, en aquest esquema, un cas clar de col·laboració quan es contraposen fons i figures (J. Garriga, «Sobre el pintor Perot Gascó...», op. cit., p. 127-129; M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 18-19). Tanmateix res no impedeix pensar, alhora, que Perot perllongués els models apresos en obres com la de Borgonyà i s'esforcés més en la composició d'altres obres, sense que això hagi de representar un problema irresoluble en la seva evolució artística.

[65] J. Garriga, «Sobre el pintor Perot Gascó...», op. cit., p. 127-129.

[66] R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 180.

[67] R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 177, 178 i 175.

[68] W. L. Strauss (ed.), *The Illustrated Bartsch*, 10. *Albrecht Dürer*, op. cit., núm. 24 i 13 respectivament.

[69] Ho argumentà R. Cornudella («La pintura...», op. cit., p. 175), però a la vista del gravat sembla clar que el voleteig del perizoni, en realitat, mereix ser interpretat en termes de dependència estretíssima, això si es vol continuar rebutjant un «mimetisme estilístic extern» potser més vàlid del que semblava (J. Garriga, «Calvari (núm. 333)», *Millenium...*, op. cit., p. 420). De fet, tal disposició del perizoni resulta ser pràcticament una constant en molts calvaris de mestres germànics de l'època o un xic anteriors, com es pot observar en gravats d'Israhel van Meckenem, per exemple, i entre d'altres.

- [70] J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó IV [III]», op. cit., p. 23-24, doc. XXVIII. No n'hem cercat per ara el model en cap hipotètic –i probable– gravat original. Garriga parlava de tipus vinculats a l'Úmbria («Calvari (núm. 333)», *Millenium...*, op. cit., p. 420) i Cornudella evocava una «*démarche* expressament manieritzant» («La pintura...», op. cit., p. 175). En tot cas, el model fou clarament i profusament emprat en la producció posterior del taller.
- [71] M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 272-276, cat. 157.
- [72] [Sense autor], *Retaule de Sant Pere de Montagut*, Peça del Mes del Museu d'Art de Girona, Girona, 1994.
- [73] J. Garriga i Riera, «Pere Mates», a: J. Bosch, J. Garriga (ed.), *De Flandes a Itàlia*, catàleg d'exposició, Girona, 1998, p. 205-207.
- [74] R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 175.
- [75] D. Angulo Iñiguez, «Durero y los pintores catalanes del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, XVII, 1944, p. 69-70; la comparació anava orientada a assegurar l'atribució de la *Santa Faç* a Joan Gascó a través de la taula dels blanquers. Angulo, d'altra banda, definí més tard la *Santa Faç* com a «*íntimamente relacionada con esta última etapa del estilo de Gascó*», és a dir, amb el «Gascó II»: D. Angulo Iñiguez, *Ars Hispaniae...*, op. cit., p. 69-70, una proposta que no compta amb l'acord de R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 164, però que consideraren indirectament J. M. Gudiol i S. Alcolea en relacionar la *Santa Faç*, si no amb la taula de Sant Bartomeu, amb l'escena que hem comentat del retaule de Borgonyà i amb el Crist del *Calvari* de Pruit: J. M. Gudiol, S. Alcolea, «Joan Gascó. *Santa Faç* (núm. 106)», *Thesaurus...*, op. cit., p. 171.
- [76] C. R. Post, *A History of the Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), X, 1950 (1970), p. 354.
- [77] Com, per exemple, a la Santa Bàrbara (MEV 44) o al possible conjunt del retaule de Sant Marçal i Sant Sebastià de la parroquial de Sant Pere de Vilamajor (després de 1516 o, millor, dins la dècada de 1520), on aquests motius a les vores, freqüents en altres obres de l'època però aquí amb un toc gasconià força característic, s'empren amb profusió tant en les taules d'estil més «arcaic» (*Santa Apol·lònia*) (MDB) com en la que es pot considerar més «avançada» (*Sant Papa arrestat mentre diu missa*) (col·lecció Barnola). Imatges, datació i hipòtesis sobre el conjunt: J. Garriga, «Santa Apol·lònia, Santa Magdalena (núm. 331-332)», *Millenium...*, op. cit., p. 418-419; M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., cat. 105, p. 193-196; R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 174.
- [78] Vegeu aquesta darrera taula reproduïda en la restitució hipotètica del retaule de Sant Esteve d'en Bas per M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., cat. 140, p. 247. Una comparació preliminar revela, en efecte, importants punts en comú que evoquen una adaptació de l'esquema presentat a la taula de Sant Bartomeu.
- [79] M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 176-178.
- [80] W. L. Strauss (ed.), *The Illustrated Bartsch*, 10. *Albrecht Dürer*, op. cit., núm. 6 (comentari, p. 26), on es proposen reminiscències dels estudis fisionòmics de Leonardo; per a la possible repercussió en Gascó, R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 172. El tret pot esdevenir, per tant, una mostra més del pes determinant dels gravats germànics en el canvi observat en la pintura gasconiana vers el 1520.
- [81] M. Mirambell i Abancó, «Joan Gascó. Pere o Perot Gascó», a: J. Bosch, J. Garriga (ed.), *De Flandes a Itàlia*, catàleg d'exposició, Girona, 1998, p. 195.
- [82] S. Alcolea, «La Sala Gascó...», op. cit., p. 30; els deutes amb aquests gravats alemanys han estat afor-

tunadament assenyalats per R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 169-170 i 173.

[83] J. Garriga, «Sobre el pintor Perot Gascó...», op. cit., p. 129; M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 162.

[84] M. Mirambell, «Retaule de Sant Joan Baptista...», op. cit., p. 93-95; M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 206-208.

[85] M. Mirambell, «Joan Gascó», *L'art gòtic...*, op. cit., p. 278 i 281.

[86] J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó IV [III]», op. cit., p. 28-30; M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., p. 161-164 i 176-179. Es podria pensar encara en altres obres contractades abans o cobrades després, que la prudència no aconsella de connectar directament amb aquest argument, així com en les obres no documentades situables en la mateixa franja temporal. En qualsevol dels casos no es pot dubtar que es tractà d'uns anys de notable activitat.

[87] M. Mirambell, «Joan Gascó», *L'art gòtic...*, op. cit., p. 281; en el mateix lloc, il·lustratives referències al concepte «romàntic» de l'autor i al «culte a les "personalitats artístiques"».

[88] M. Mirambell, *La pintura del segle XVI...*, op. cit., cat. 105, p. 193-196. Com hem citat més amunt, les referències cronològiques per a aquest conjunt són escasses i tot just es poden relacionar –en termes de posterioritat– amb una notícia de 1516, per bé que Cornudella ja optava per datar a la baixa, i abans que ell Garriga ja assenyalava la dècada de 1520: R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 174; J. Garriga, «Santa Apol·lònia, Santa Magdalena (núm. 331-332)», *Millenium...*, op. cit., p.

418-419. Si realment totes les peces pertanyen a un mateix conjunt (com alguns trets estilístics permeten proposar), fóra possible imaginar-ne una factura conjunta –o poc separada en el temps– en el marc del treball de taller, en què Joan s'hauria encarregat especialment de les taules centrals i hauria confiat a Perot elements clau de les laterals. En tot cas la datació de la taula de Sant Bartomeu semblaria constituir, en efecte, un plausible horitzó cronològic a l'hora de situar –especialment– la taula de la col·lecció Barnola.

[89] M. Mirambell, «Retaule de Sant Joan Baptista...», op. cit., p. 94.

[90] M. Mirambell i Abancó, «Joan Gascó. Pere o Perot Gascó», op. cit., p. 194.

[91] M. Mirambell, «Retaule de Sant Joan Baptista...», op. cit., p. 93-95. La possibilitat ha estat desestimada tàcticament i indirecta, bo i comentant aquesta peça dins la seqüència cronològica corresponent als entorns de 1516 i estimant excessives les seves dimensions (76 x 38 cm) per poder ser considerada part d'un bancal: R. Cornudella, «La pintura...», op. cit., p. 173. L'obra, per desgràcia, no és documentada, i per això les dues opcions (i fins una tercera, la d'un compartiment lateral, com els del retaule de Vilamirosa) són possibles; tot i que si es tractés d'una taula central estariem parlant d'un retaule de dimensions certament molt reduïdes.

[92] «Qui de cap manera pot dubtar-se de qu'estigué en companyia d'en Joan Gascó es son fin gran Pere y immediat successor en el taller de Vich. Ab son pare aquest fill passá l'aprenentatge y l'influencia del vell Gascó pot veures clarament al estudiar l'obra del pintor Perot Gascó». J. Gudiol, «Mestre Joan Gascó [I]», op. cit., p. 292.