

# JAUME HUGUET I EL RETAULE DELS SANTS ABDÓ I SENÉN

Joaquín Yarza Luaces

Poques obres com el retaule dels sants Abdó i Senén, pintat per a l'església de Sant Pere de Terrassa i avui conservat a Santa Maria, donen una imatge millor del període central i madur de l'obra de Jaume Huguet. Fins i tot, el bon estat de conservació aparent (potser necessitaria una neteja) col·labora que la seva presència s'imposi en l'àmbit de l'església museu en què avui és visible.<sup>1</sup>

Quan els parroquians de l'església de Sant Pere es posen en contacte amb Jaume Huguet ja disposaven de l'excel·lent retaule major dedicat al sant titular pintat uns anys abans per Lluís Borrassà, que conservem fragmentàriament a Santa Maria. El nou retaule estava destinat a un dels altars laterals, on es va conservar durant molt temps. Cap al 1925 es va fer una restauració i llavors es va traslladar a la que des d'aquell moment es va convertir en l'església museu del conjunt. Algunes zones malmesades es van arreglar, com la part dels botxins dels sants Cosme i Damià, en el bancal, a l'esquerra, els quals havien patit l'atac dels fidels massa rigorosos que ratllaren cares i cossos, d'acord amb un procediment molt antic que, com a mínim, es pot retrotraure als segles de l'antiguitat romana, i que fou especialment utilitzat a l'edat mitjana. L'agressió a les imatges tenia en el seu punt de mira els mateixos botxins i, indirectament, llur actuació maligna. La mà dels restauradors es deixa veure en excés en algunes parts, com és comú en els que portaven a terme aquesta tasca a principis de segle, però en general l'obra està en bon estat.

De Jaume Huguet posseïm nombroses notícies que afecten la seva vida, la seva professió i, fins i tot, els seus negocis.<sup>2</sup> Quan el 27 de desembre de 1458 els parroquians de Sant Pere de Terrassa decideixen fer un retaule per l'altar dels sants Abdó i Senén, que existia almenys des d'uns anys abans, Huguet era ja un artista molt reconegut, procedent de Valls i ben instal·lat a Barcelona, tot i la crisi i el fet d'haver-se trobat amb una forta competència per part del madur Bernat Martorell i el més jove Lluís Dalmau.

Martorell representava en certa manera el passat, l'elegància del gòtic internacional, servit amb un excel·lent i exquisit ofici. A la seva formació inicial hi havia afegit després l'experiència de les noves formes gestades sobretot als Països Baixos, introduïdes aquí especialment per Dalmau. En la seva etapa final, de la que n'és una mostra el retaule de la Transfiguració de la catedral de Barcelona, sobretot l'excel·lent bancal, és perceptible aquest bon ofici, un gust pel detall anecdòtic, una cura en l'execució minuciosa pròpia de l'estil nòrdic, però una certa malaptesa en el tractament de l'espai, malgrat els avenços respecte la generació immediatament anterior a la seva. Quan Huguet es va instal·lar a Barcelona, on sabem de cert que ja hi era el 1448, tot i que segurament hi havia arribat abans,<sup>3</sup> el taller de Martorell estava en plena activitat i d'aquells anys deu datar l'esmentat retaule.

Aquest art refinat, cortesà, acomodat al gust de la burgesa Barcelona, començava a ser substituït per un altre acabat d'importar i que arribava de mans de Dalmau. Aquest artista valencià havia viatjat per ordre reial el 1431 a Flandes, on devia estar-s'hi alguns anys. El 1436 estava novament a València amb el seu estil totalment modificat perquè va conèixer la pintura renovadora de Jan van Eyck, Petrus Christus i altres grans mestres nòrdics. Quan Huguet es va instal·lar a Barcelona, Dalmau ja havia acabat una

obra emblemàtica per a la Casa del Consell, la famosa Verge dels Consellers (Museu Nacional D'Art de Catalunya). En ella es defineix el nou llenguatge i les limitacions certes de Dalmau, massa mimètic respecte els seus models, però portant a terme algun dels primers retrats en sentit modern de la pintura catalana i fins i tot hispana («ab les façs axi proprias com ells vivents les han»). Entre el contracte inicial i la seva resolució pictòrica hi ha variants, com la substitució de fons d'or per altres de paisatgístics, indicatiu de la bona voluntat dels consellers i de l'excel·lent assimilació del nou realitzada per Dalmau.

Aquests eren els artistes més notables amb els que havia de competir Huguet, sense oblidar els Nadal, Cirera, etc., per fer-se amb una clientela en bona mesura burgesa, però també camperola, en una Barcelona encara important, però que distava de la bona situació econòmica del passat. És evident que tot li va ser favorable. Martorell va morir pocs anys després i aparentment Huguet es va entendre bé amb tots, inclosos els membres de la confraria dels freners a la qual s'afiliaven normalment els pintors, encara sense gremi propi, i on poc després tindria càrrecs importants de govern. Dalmau va deixar una obra poc extensa, tot i que mai deuria disminuir la seva bona fama. Encara que a l'any 1452 havia signat el contracte més car de la pintura medieval catalana, el retaule de sant Agustí per l'església del convent d'aquesta advocació, encarregat pel gremi dels blanquers, l'assumpte no va arribar bona fi. El 1456 Macià Bonafé, fuster i imatger, que havia pactat realitzar el treball d'ebenisteria del mateix, es queixava que, tot i tenir-lo acabat, només havia cobrat el primer termini del pagament convingut. Dalmau va morir després del 1461 sense haver potser iniciat la part pintada i l'encàrreg passarà a Huguet.

La ciutat que Huguet va conèixer estava dividida. La Biga era en principi el grup oligàrquic dominant. A ella pertanyien les famílies més importants que havien exercit els càrrecs municipals des de temps molt anteriors els homes honrats. El seu caràcter minoritari i elitista inclou segurament un cert refinament intel·lectual i artístic darrera del qual hi ha encàrrecs personals com l'interessant manuscrit il·luminat de Francesc Eiximenis, «Terç del Crestià» (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1792), propietat de Ramon Savall o potser el «Saltiri ferial y Horas», il·luminat per Bernat Martorell per a un membre de la família Llobera, o col·lectius, com el citat retaule de Dalmau.<sup>4</sup> A la banda contrària hi havia un grup considerat socialment més dinàmic en aquest moment, la Busca, de composició social variada, en la que hi tenia cabuda gent d'extracció social modesta. L'actitud del rei Alfons el Magnànim i el seu representant, Galzeran de Requesens, donarà força a aquest segon grup que triomfa momentàniament el 1453.<sup>5</sup> Aspectes i aspiracions religioses del moviment, en consonància amb una espiritualitat tensa, emocional i sentimental cada vegada més dominant, units al gust pel resplendor de l'or i la seva relació simbòlica amb Déu, va conduir a què l'art més elaborat i intel·lectual, inspirat a Flandes i a Itàlia, deixés pas a un altre art més simple, immediat, impactant per la presència de grans superfícies amb pasta de guix en relleu cobertes amb làmines d'or, però que deixava de banda els paisatges creadors d'àmplies perspectives, fites recents de la pintura més progressista d'Europa. Pocs artistes com Huguet reflecteixen en la seva obra aquests canvis.<sup>6</sup>

En els primers anys de la seva carrera, és palès que la seva cultura figurativa no és aliena a l'estil italià, encara que és difícil de precisar en quins aspectes. Coneix el flamenc, fet explicable a través del fenomen Dalmau, de l'arribada d'obres nòrdiques i de la relació mercantil entre Catalunya i Flandes, mentre es mostra hereu del passat propi català. En algunes obres sorprèn la proximitat al «quattrocento», com en la petita Epifania del Museu de Vic. Progressivament, va abandonant aquesta posició que, utilitzant un terme modern, podríem qualificar de vanguardista, en favor d'un art més vistós, molt decoratiu, descuidat pels problemes de l'espai, mantenint la bona tècnica sobretot en el tractament dels rostres. Sempre va practicar un art poc emotiu, una mica hieràtic, serè, propi d'una personalitat equilibrada i escassament donada a sentimentalismes. Alguna de les seves actituds professionals i humanes semblen corroborar-ho.

Justament, signe de com estava de ben assentat en el seu taller, posseïm notícies sobre diversos aprenents i ajudants seus. El 1458 acabava el seu contracte amb Enric Anroch, d'origen narbonès, que tenia llavors 20 anys. A aquestes alçades estava treballant per a ell Joan Voltes de l'Alforja, que ho feia des de 1455, encara que ara cobrant un sou. Aquest era més gran (22 anys) i en aquells moments disfrutava d'una paga de 6 florins a l'any, encara que aquesta quantitat augmentà els anys següents fins a 8 i 12 florins. També el 1458 entrava com a aprenent Bernat Vicens, fill d'un picapedrer de Girona, de 17 anys, encara que només va estar amb ell dos anys i mig. Sobretot, serà molt especial el cas de Francesc Pellicer, un nen de 12 anys, de Santa Coloma de Queralt, que va estar vinculat a Huguet durant cinc anys, com correspon als nombrosos contractes similars fets amb nois tan jovenets. Aquest moviment en el taller és un clar indicatiu de l'excel·lent salut econòmica de la qual disfrutava el pintor en els moments previs a la pitjor crisi de Barcelona durant l'edat mitjana.

Però quasi 6 anys més tard (1465) ens assabentem que Pellicer, que ja té 18 anys, havia sostret «de poch en poch» fins 18 florins de la caixa d'una tenda que regentava la sogra del pintor en nom seu. Abans que res, estem en plena guerra civil, i una vegada més veiem que les importants possessions pròpies arribaven a una tenda que ni tan sols podia cuidar-se'n directament, però que no ocasionava cap despesa en ser regentada per la família. D'altra banda, és curiós veure la solució que va donar a l'espínós assumpte. Abans que res va acceptar que l'antic aprenent reunís els diners en un temps prudencial, sense que existís cap altre càstig. Però el termini es va esgotar i no hi va haver manera que el desgraciat aprenent pogués tornar els diners (cal no oblidar la difícil situació de la ciutat en aquells anys). Llavors Huguet li fa una nova proposta per tal de saldar el deute: accepta que treballi novament per a ell durant dos anys cobrant un florí mensual. Al cap d'aquest temps li entregaria únicament 9 florins, en lloc dels 24.

Si és una excel·lent demostració d'un caràcter tranquil i racional, poc donat a dramatismes, i fins i tot generós amb el lladre, també posa de manifest que no estava disposat a perdre ni un cèntim, cosa que hauria succeït en cas d'haver empresonat al noi.<sup>7</sup> Si analitzem el sou pagat i el comparem amb el de Joan Voltes, dona la impressió de ser generós. No obstant, el normal és que Voltes visqués a casa d'Huguet i que li donés menjar i llit, mentre que és més dubtós que

això passés amb en Pellicer. De ser cert això últim, la comparació cal fer-la amb casos coneguts de col·laboració en treballs col·lectius. En aquests, el qui menys cobrava rep un sou i mig o dos per dia de treball. Sobre la base de no menys de 20 dies al mes, hauríem de parlar de 30 a 40 sous mensuals, que equival a un mínim de 2 florins i 8 sous i un màxim de 3 florins i 7 sous, qualsevol de les quantitats molt superior al florí ofert, cosa que indicaria menys generositat de la suposada i un sentit pràctic de les coses molt allunyat de qualsevol gest desmesurat.

També manté contactes amistosos amb alguns altres artistes, com els coneguts amb els Vergós. Precisament al 1460, Jaume Vergós el Vell fa testament i el nomena executor de les seves voluntats i tutor del seu fill, tot i que aquest es trobava a punt de ser major d'edat. Aquesta amistat i col·laboració continuarà amb d'altres membres d'aquesta família de pintors en els anys futurs.

Quan accepta portar a terme el nostre retaule, Huguet està iniciant el canvi que el portarà a posicions que qualificaríem de més conservadores, però es troba encara en el moment més brillant de la seva carrera. Segurament ha acabat o està acabant el retaule de Sant Miquel de la confraria de tenders i revenedors de Santa Maria del Pi, a Barcelona, on es posen de manifest virtuts i limitacions. Així, malgrat incloure paisatges exteriors necessaris en algunes històries, no prescindeix dels fons daurats amb pasta de relleus ornamentals en guix recoberts d'or. El contrast entre l'elemental ambient del miracle de Mont Saint Michel i l'amplíssim que va pintar per a l'Epifania de Vic, provoquen forts dubtes sobre la veritable autoria del segon. Igualment elemental és l'espai entorn de la Crucifixió, on al costat de les figures habituals descobrim un fals bisbe a cavall a la dreta sobre el que més tard tornarem. En contrast, sorprèn el realisme immediat de molts rostres resolts sense el preciosisme de la pintura d'influència nòrdica, però amb un vigor de sòbria expressivitat molt característicament seu.

Tornant definitivament al nostre retaule, comencem per dir que no sabem quant va cobrar per aquest. Al 1460 i 1461 se li fan dos petits pagaments, senyal que no hi havia diners, perquè el normal hauria estat un pagament fraccionat en tres parts iguals: a la firma del contracte, quan l'obra estigués mediada i a l'entrega definitiva. Com que el 2 de novembre es paga la palla i la cavalcadura que ha utilitzat per anar a Terrassa, vol dir que quasi amb certesa en aquell moment estava tot acabat i col·locat. No obstant això, encara al 1465 se li liquidaven les últimes quantitats del deute.<sup>8</sup> Una vegada més ens trobem amb quelcom que coneixem d'altres exemples. Quan una confraria, gremi, orde religiós, parròquia, etc., encarrega un retaule o una obra semblant, no vol dir que disposi dels medis per portar-la a cap, sinó que existeix la necessitat, desig o conveniència que es faci i, probablement, s'ha reunit el suficient per fer front al primer pagament. La resta s'intentarà aconseguir per diversos medis que desemboquen en la majoria dels casos en endarreriments a l'hora de liquidar les quantitats prèviament pactades.

Pel que fa a la iconografia, estem davant d'un treball molt singular. Mentre els documents esmenten els sants titulars, quasi se situa l'altra parella, Cosme i Damià, al mateix nivell, la història dels quals es desplaça a la zona del

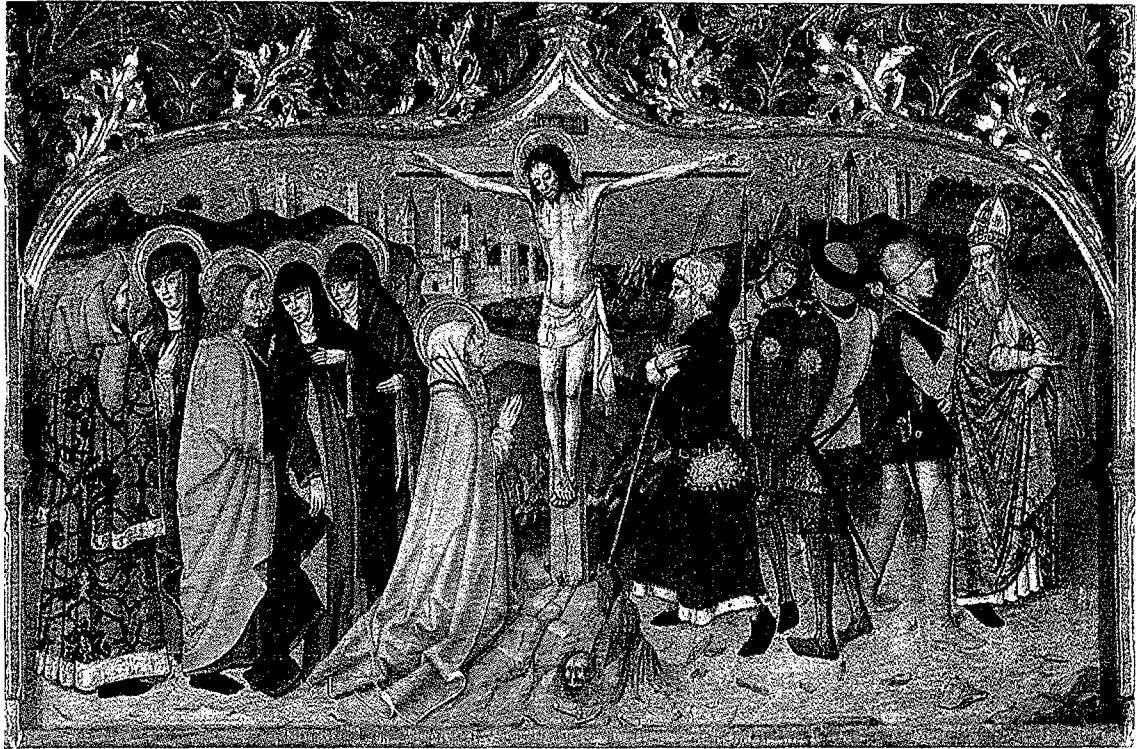


Fig. 1

bancal, de manera que en realitat caldria dir que estem davant d'una obra amb una doble advocació. Hi havia nombrosos casos similars, però en tots ells hi primaven els sants singulars, no les parelles. Això, unit a la dedicació real de l'altar, va motivar la particular ubicació de la segona història, perquè en aquelles altres ocasions hi acostumava a figurar una taula central amb ambdós sants, mentre que també cada costat era dedicat a un d'ells. D'altra banda, és evident que es va pretendre establir un paral·lelisme entre ells, tant formal i compositiu com ideològic, repetint-se en certa mesura la taula central superior a la dedicada a Cosme i Damià: construcció perspectiva del terra, repetit al fons, sants destacats d'aquest fons, clarament separats encara que units idealment pels objectes i atributs que porten, etc. Inicialment, sembla que si els sants titulars són patrons dels llauradors, els altres són guaridors, metges que realitzaven prodigis i són requerits en assumptes de pesta i diverses malalties, de manera que en ambdós casos no s'escolleixen només per exigències litúrgiques, exemplars o devotes, sinó pel caràcter pràctic de llurs prestacions.

Formalment, s'organitza en tres carrers, més ample el central, amb dos pisos en cadascun. En quatre taules s'explica la vida i miracles dels titulars que, a més, centren la composició, mentre l'àtic l'ocupa l'esmentada Crucifixió. El guardapols està ornamentat amb diversos motius (es cuidava sempre l'ebenisteria de l'obra que llavors solia encomanar-se a un professional especialitzat), figurant senyals de les ciutats de Terrassa i Barcelona, vinculades ambdues en aquells moments. Tres taules formen el bancal que està dedicat als sants Cosme i Damià.

Comencem amb l'única història aliena a les vides de sants que tan comú és a la pintura catalana: la Crucifixió (fig. 1). L'amplada del carrer central obliga a que sigui

apausada, de manera que dificulta la presència de grups de genets freqüents en aquells moments, fins i tot a l'obra d'Huguet. Recordi's, per exemple, el mateix calvari del retaule de sant Miquel de Santa Maria del Pi, abans esmentat, amb els diversos genets entre els quals hi havia un bisbe. S'observarà la diferència compositiva d'ambdues històries, signe de la capacitat creativa del pintor en un assumpte tan obligadament reiteratiu. Aquí veiem que les figures es dispersen més, fins i tot que algunes es mantenen alienes al que succeeix a la creu. En el grup compositiu positiu de l'esquerra, tots vesteixen amb severitat, tret del probable Nicodem, perquè se suposa en aquest moment que és una persona rica i important.

A la llunyania hi ha Jerusalem. En moltes ocasions és una ciutat tipificada, rodejada d'una muralla medieval i amb un interior en el que hi destaca el que se suposava que era l'antic temple de Salomó, que, per error amb el Santuari de la Roca islàmic, es creia que era un edifici de planta centralitzada. En moltes vistes de la ciutat així es percep. Huguet sembla completament aliè a aquest fet. En primer terme sembla que o bé hi ha un fossat amb aigua o bé la ciutat està a la vora del mar. També és una fórmula que es repeteix problemàticament altres vegades.<sup>9</sup> D'altra banda, vull subratllar la presència del suposat bisbe de la dreta, alt, vestit tal i com li correspon a tal prelat, i tocat amb una mitra. Es gira cap a un soldat que està a la seva dreta al qual li indica alguna cosa que es troba fora de l'àmbit de l'espai representat.

Qui és aquest bisbe? Sens dubte, un dels prínceps dels sacerdots que en tres dels evangelis canònics increpen Jesús crucificat. Estem davant d'una imatge repetida en la pintura catalana gòtica, almenys des de Borrassà.<sup>10</sup> L'edat mitjana va pretendre crear amb freqüència icons o fórmules

icòniques senzilles o fàcils de llegir per part d'un públic ampli. Si tot es tradueix al llenguatge del moment, un emperador romà o el mateix Alexandre Magne es convertien en senyors i guerrers medievals, perquè s'aproximaven més a la mentalitat de llavors. Així mateix, quan es tractava d'una alta dignitat de qualsevol religió diferent del cristianisme, es procedia d'identica manera. Moltes vegades podia ser impossible saber exactament com vestia el sacerdot d'una creença desconeguda, però sempre se sabia com s'abillava un bisbe. Portant les coses a un extrem, el sistema es va estendre a totes les religions, inclosa la vella llei mosaica. Si Mateu parlava dels prínceps dels sacerdots, el pintor traduïa aquests per bisbes.

I no es tracta solament de l'art, sinó que es percep igualment en la literatura, potser per motius semblants, encara que no idèntics. Així, en un sermó al·legòric de finals del segle XIV o inicis del següent, «Les Corts generals de Jerusalem», s'explica com quan Jesús, després de ser pres a l'hort de les oliveres, va ser portat en presència d'Anàs i digué aquestes paraules: «Estant Jesuchrist devant la presència del bisbe».<sup>11</sup> De la mateixa manera es parla de Caifàs. Però no és pas ni l'única ocasió ni l'únic lloc on es trien aquestes paraules. En la versió catalana d'una altra obra, el «Mirall de la Creu», de Domenico Cavalca, a l'hora de traduir la frase «principes sacerdotum» de l'Evangeli de sant Mateu, quan aquests es troben al peu de la creu es diu: «los bisbes e sacerdots, menant lurs caps, lo escarnien».<sup>12</sup>

Tampoc vol dir que sigui únicament a Catalunya on es produeix aquesta situació. A la Corona de Castella o en el territori aragonès es repeteixen les frases en castellà i nombroses imatges ho acusen. A més, no es tracta que siguin únicament sacerdots de la llei judaica, sinó que igualment es troben en aquesta situació altres pagans. Recordi's en aquest sentit l'escena del retaule de santa Clara de Vic de Borrassà, on els apòstols Simó i Judes Tadeu són violentament atacats per un grup de bisbes que els seccionen els caps. No es tracta de tals, sinó dels grans sacerdots d'un temple les divinitats dels quals estaven habitades per diables, els quals es veïeren obligats a sortir de les estàtues, no sense destruir-les abans, fet que provoca l'horror i la ira dels seus servidors.<sup>13</sup>

Malgrat tot, la presència d'aquests falsos bisbes no es distribueix amb densitat homogènia per tot l'art europeu. Diria que no és freqüent a França, Alemanya, Flandes o Itàlia, mentre que és comú en els regnes peninsulars. No obstant això, s'arriben a produir situacions tan sorprenents com la dels bisbes assassins de Borrassà, tal i com comentarem a continuació. Alexandre Magne, el rei macedònic del segle IV a. de J.C., es converteix durant l'edat mitjana en un heroi realment fantàstic, que es coneix més per la seva llegenda que per la seva realitat històrica i que s'interpreta de manera ambigua, tant positivament com negativa. Sobre ell s'escriuen nombrosos llibres que reflecteixen un ésser que té poc a veure amb l'Alexandre històric, però que interessa més que aquest. Al 1444, Johan Hartlieb prepara un arranjament en alemany d'una d'aquestes històries que es copia en un excel·lent manuscrit il·luminat (Nova York, J.P. Morgan Library, ms. 782).<sup>14</sup> Una de les històries inventades que s'hi expliquen fa referència a un arbre del sol i la lluna que respondrà les preguntes que el rei li desitja fer. A la miniatura (fol. 283v.)

és un sacerdot del culte de l'arbre el qui li explica al rei com ha d'actuar davant de la prodigiosa planta. Mentre Alexandre i el seu seguici van vestits com correspon, amb el sacerdot ens trobem davant d'una figura visualment força atraient: un individu completament nu, molt pelut, quasi com un salvatge, que va vestit solament amb una mitra!

Malgrat tot, el bisbe en la Crucifixió només es dona a Catalunya, dins de la Península Ibèrica, tot i que, pel que fins ara em consta, el seu probable origen és francès (Jean Pucelle). Es tracta, doncs, d'una particularitat catalana bastant especial. És més, diria que en el nostre retaule assistim quasi al final de la fórmula. Tot apunta al fet que Borrassà sigui el primer que la utilitza, i el segueixen més tard els pintors de l'escola de Barcelona (Joan Mates, Bernat Martorell i Huguet), mentre que no es presenta en els pintors de Tarragona, Tàrraga, Tortosa, Lleida o Girona. En el seu origen s'estableix una relació entre el fals bisbe i el Crucificat, de manera que el primer sempre dirigeix la vista i assenyala amb la mà cap a Ell. En el nostre cas, no obstant això, sembla aliè a tot el que succeeix al seu entorn, com si no existís el drama de Jesús. En certa manera és com si s'hagués oblidat ja la raó de la presència d'aquest personatge i que s'hagués mantingut la fórmula com pura rutina, en la seva fase final, en definitiva.

Segurament no és cert del tot. La gent de llavors feia responsable als jueus de la mort de Crist i quan en els contractes s'especifica qui ha de figurar en la Crucifixió s'al·ludeix a Joan, les santes dones i els jueus deicides. A l'obra d'Huguet tot respira mesura, tranquil·litat. Existeix una correspondència entre certes actuacions de la seva vida i aquest allunyament respecte als personatges que pinta. En això coincideix amb Piero della Francesca, el seu estricte contemporani, encara que el separen d'ell més coses que no pas l'hi uneixen.

La taula que centra la seva obra és la de major tamany i, potser, la més famosa de les que constitueixen el conjunt (fig. 2). S'ha analitzat acuradament la construcció de l'espai<sup>15</sup> en la que es troben immersos els titulars, on es posen de manifest els arcaïsmes en què s'incorre, resultat d'una formació tradicional, al mateix temps que es destaquen els bons efectes obtinguts d'una manera més intuïtiva. Contrasta la necessitat, potser imposada, de destacar les figures sobre un fons d'or, amb un tractament de perspectiva acceptablement complex dels paviments, als quals s'hi uneix un paisatge mínim de fons, però bastant convincent, encara que es resolgui d'una manera sumària. Fins i tot a això renunciarà més endavant. Huguet no és un pintor de paisatges. Si ens acostem al que presenta aquí veïem quelcom molt convencional, amb un corrent d'aigua en primer terme i alguns edificis que evoquen castells, cases i ciutats medievals, lluny de les creacions enlluernadores dels grans mestres flamencs, però igualment inferior al que portaria a terme quasi contemporàniament un Jorge Inglés o un Fernando Gallego.

Els dos sants estan entre les creacions més inoblidables de la pintura catalana gòtica. Són dues figures elegants, altes, ressò tardà encara del ja desaparegut estil internacional cortesà. Com que se suposa que eren prínceps perses, sobre el cap porten una gorra que acaba en una corona o diadema. S'ha recorregut a la pasta en relleu, però per tal d'augmentar la impressió de riquesa s'ha incrustat un vidre



Fig.2

o pedra semipreciosa a la part central de les gorres. Iguals, com els Diòscurs grecs, vestits amb luxe i severitat, sostenen cadascun la seva espasa, però en actituds diferents, evitant el retrat monòton, són els grans protagonistes, només comparables en la pintura d'Huguet al sempre discutit sant Jordi i la princesa (Museu Nacional d'Art de Catalunya).

Malgrat el seu origen exòtic, es tracta de dos sants romans morts al segle III, la fama dels quals en general es va estendre poc. Van tenir sepulcre a Roma, al cementiri de Ponzano, i la basílica que es va aixecar llavors per tal de seguir guardant els seus cossos està descrita a l'alta edat

mitjana, amb senyals que era de cert tamany i disfrutava de certa fama, fins ser digna de ser ressaltada per alguns viatgers.

No existiria el retaule d'Huguet si una tradició no afirmés que una part de les restes d'ambdós sants havia arribat a Arles-sur-Tech en dates molt primerenques. Només la proximitat a un santuari de la Catalunya Nord degué facilitar el desenvolupament del seu culte. Segons aquest tradició, des de Roma s'havien traslladat certes restes seves en barrils fins que van acabar descansant en la «Santa Tomba» de l'església del monestir benedictí de Santa Maria, on encara avui es conserven, en temps de l'abat

Arnulf (segle X). La importància concedida a aquestes relíquies es posa de manifest pel fet que la diòcesi de Perpinyà els reconeix encara com a patrons seus. A més, en moltes zones de Catalunya van ser els sants patrons de l'agricultura, pel que van gaudir de gran prestigi i devoció en medis rurals. Això no implica que se'ls dediquessin altres retaules semblants a aquest. A mitjan segle XIV la capella rossellonesa va patir una remodelació i en el següent es realitzaren dos bustos relicaris d'ambdós sants.<sup>16</sup>

Aquestes serien les raons per les quals una capella lateral de l'església de Sant Pere se'ls dedicués i que, finalment, Huguet rebés aquest especial encàrrec. No cal dir que no deurien existir molts cicles dedicats a ells que servissin de model al pintor, com sabem que en aquell temps era habitual, almenys en l'àmbit català. Potser va haver-se de crear aquí per primera vegada. Si així fos, tampoc deuria plantejar especials problemes, perquè tres dels quatre temes escollits són comuns al martiri de nombrosos sants: el sant es troba davant del seu possible jutge pagà (romà o de qualsevol altre lloc), el sant pateix unes primeres agressions que solen no donar resultat i, finalment, el sant mor a causa d'algun turment (amb freqüència se li talla el cap). I això és el que succeeix en les tres primeres històries del nostre retaule. Maltrat tot, existeixen alguns antecedents que amb seguretat no foren coneguts per Huguet. Així, a la catedral de Parma, en el presbiteri, l'altar el constitueix una espècie de sarcòfag (així se l'anomena amb més o menys raó) de finals del segle XII amb figures d'apòstols en relleu i una *Maïestas*. Però, a més, s'hi troben els sants Abdó i Senén que han estat llançats a les feres, que ho són en major mesura que en el nostre retaule. En una altra banda hi figura llur decapitació.<sup>17</sup> Sent tan antic l'exemple, pel lloc on està situat, és quasi segur que deu o degué existir algun altre cicle previ desconegut, almenys per a mi, que li va servir de model.

La història explica que l'emperador Deci havia matat alguns cristians els cossos dels quals van ser enterrats per Abdó i Senén. Aquest fet desencadenà la fúria del personatge, el qual va manar arrestar els futurs sants. Van ser conduïts davant d'ell a Roma i se'ls va posar davant la disjuntiva d'adorar els déus o morir. És el motiu de la primera escena (fig. 3). L'emperador porta un tipus de corona medieval i davant d'ell hi ha els reus. És una de les parts que sempre s'ha lloat precisament perquè posa de manifest una de les millors virtuts de l'artista: la creació d'aquests caps de caràcter individual o genèric, però sempre interessant i ben resolta. La composició és compacta, de manera que els personatges omplen tota la superfície, el que vol dir que no existeix pràcticament espai lliure.

Destacaria, tanmateix, dues persones. Una és la que es troba dret al costat de Deci, que fa la impressió de ser un sacerdot o pontífex. Potser d'aquesta manera s'al·ludeix al sacrifici que se'ls exigeix als ídols, que no es veuen per enlloc, quan en d'altres ocasions es representen sobre un pedestal. La segona es troba al fons, entre els guardes, i porta un turbant. Segurament es tracta d'una al·lusió als musulmans. No sempre la presència d'aquests personatges suposa una crítica negativa, sinó que pot obeir a una moda per l'exòtic, com s'ha comentat respecte a Venècia,<sup>18</sup> tan contactada comercialment amb Orient, però podria passar el mateix amb Catalunya, que també mantenia aquest tipus de relacions mercantils. No obstant això, és difícil creure que aquesta sigui la raó per la qual Huguet el va incloure.



Fig. 3

Sembla més probable que sigui un indici d'antiislamisme, donat que figura com un dels guardes del tirà que juga un paper negatiu. Hom diria que es recorre a una imatge intel·ligible, no molt lluny del fals bisbe que veïem abans.

La història continua. Davant del seu rebuig a sacrificar als déus són llançats a les feres (fig. 4). Tant la versió escrita original, com la catalana, són molt precises encara que breus: van a encarar-se amb dos lleons i quatre óssos.<sup>19</sup> La taula ha estat vivament criticada per la malaptesa amb què Huguet va disposar l'exigu espai.<sup>20</sup> S'ha recreat la idea d'un fossat, amb dues entrades interiors a ambdós costats. En la zona superior, al fons, un grup contempla el que succeirà en aquest. S'ha desplegat una tela rica en el lloc ocupat per l'emperador que s'asseu en un tron. L'acompanyen diverses persones entre les quals distingim el que se suposava possible pontífex pagà i un individu de nou amb turbant, carregat de sentit negatiu. És evident que el seu tamany monumental contrasta amb el del fossat, de manera que dona la impressió que estiguem molt més endarrera en el temps a l'hora de resoldre el corresponent problema de perspectiva.



Fig. 4

En el fossat, ambdós sants s'agenollen i preguen a Déu mentre al seu voltant es veuen tres lleons que causen poca basarda i dos óssos menuts, encara menys amenaçadors. No s'ha mantingut el número d'animals que exigeixen els textos abans citats. Tampoc no ha estat brillant el pintor a l'hora de representar els animals. Una cosa és que hagin perdut la feresa, com exigeix la història, i una altra ben diferent és que dominin la sensació d'escassa perillositat en qualsevol altra situació. Huguet potser va poder haver vist lleons al natural en algun dels parcs de feres que solien mantenir els reis de la Corona, igual com els posseïren almenys alguns nobles castellans. Malgrat tot, es manifesta com a animalista d'escàs valor, no només en els lleons tòpics, sinó en l'esquifidesa dels óssos.

Pel que fa a la composició, potser en va tenir en compte alguna de prèvia, com la de Santa Tecla llançada a les feres en el retaule major de la catedral de Tarragona, obra de Pere Johan. Peça mestra en aquest cas, encara que ens presenta igualment una construcció de mitjanes dimensions en la part superior de la qual s'hi acomoden nombrosos personatges disposats a gaudir de l'espectacle, sens dubte fallit, de la santa devorada per quatre lleons. També compositivament té alguna cosa a veure amb una de les escenes de la vida dels sants Cosme i Damià pintada per Fra

Angélico (Dublín, National Gallery of Ireland) que formava part de la Pala d'aquests sants per a sant Marc de Florència. En ella no hi ha un fossat pròpiament, però al fons s'hi ha aixecat una estrada en la qual hi traspunta el jutge i altres acompanyants, un amb turbant musulmà. Es tracta, de fet, d'un tipus de composició que ha de reflectir la idea que estem davant d'un espectacle vist des d'un lloc alt. Però el qui ho ha resolt d'una manera més deficient és Jaume Huguet, tot i que és l'autor més modern de tots tres.

El fracàs de l'intent d'acabar amb els sants, comú a d'altres llegendes, porta a buscar un final més immediat. La versió original explica amb cert detall que va ser el mateix Deci qui va ordenar que se'ls tallés el cap. Els botxins van lligar els seus peus i van arrossegat els cadàvers deixant-los davant d'una estàtua del sol. La versió catalana és molt breu, però introdueix un element nou: «lo pretor los fé a glasi morir, e gitar davant la ydola del sol». Per tant és el pretor i no l'emperador Deci qui els ordena matar amb l'espasa i llançar davant l'estàtua del sol. Huguet ni tan sols esmenta la segona part, es limita a la mort amb l'espasa, procediment usual i que li permetia buscar tants antecedents com hauria volgut (fig. 5). De nou existeix una gran densitat de personatges arraimats en una petita superfície, donant la mateixa impressió d'ofec que en la primera història. Sobre una alta estrada ens trobem amb un individu vestit i tocat de manera ben diferent que Deci. Sens dubte, el pintor es va fer ressò de la versió catalana o d'alguna similar a la coneguda. Es ressalten de nou els trets de musulmanisme en la gorra, mentre que entre els soldats es repeteix l'individu amb turbant. Aquesta insistència ens demostra que no es tracta de quelcom ocasional o purament pintoresquista, sinó de la voluntat malvolent cap als moros. Estem davant d'una pintura relativament antiislàmica.

De totes maneres, l'autèntic botxí presenta uns trets molt vistents: té aspecte de tàrtar, amb els ulls característics. Aquesta gent era relativament ben coneguda a Barcelona. Des de l'època de Tamerlà a finals del segle XIV, aquests tàrtars entren en contacte amb Bizanci, lluiten contra els armenis i, sobretot, contra els turcs otomans. Vencen, però pateixen pèrdues. Alguns deuen ser esclavitzats i entren en aquest terrible mercat de compravenda que té en la ciutat catalana un dels grans centres tardomedievals. El seu preu no és massa alt i fins i tot els artistes es permeten posseir-ne algun. Com a mínim això succeïa pocs anys abans i Lluís Borrassà i Bernat Martorell en són bones mostres.

No s'hi han estalviat detalls truculents. No importa que la manca d'expressivitat emocional pròpia d'Huguet sigui en aparença poc apropiada per a reflectir l'horror. El cert és que el primer cap ha estat tallat netament i es troba sobre un bany de sang, mentre que el cos està encara col·locat en el lloc en què va ser sacrificat. Però es produeix l'efecte, tot i el que hem comentat, que tampoc succeeix en aquest grup compacte res especialment significatiu o patètic.

L'última història succeeix molt més enllà de la mort. El favor de què gaudeixen alguns sants depèn no tant de l'exemple que van suposar llurs vides, ni del valor que van demostrar en el seu martiri, sinó dels favors que dispensen després de la seva mort en els llocs que conserven els seus cossos o relíquies parcials d'aquests. Una part important de la història medieval és la que es refereix a aquests prodigis, a les multituds que acudeixen a la cerca de diverses



Fig. 5

curacions, i al tipus de pietat autènticament popular que genera el seu culte manifesta a través de determinats modes de comportament. La història dels miracles es difon encara més que les de llurs vides. Abans comentava que Huguet no hauria pintat aquest retaule si una tradició no expliqués la història del trasllat de les relíquies en barrils fins la propera Arles-sur-Tech.

També els retaules es fan ressò d'aquestes històries més tardanes. Potser no són els miracles els que s'expliquen tant en imatges com el trasllat de les relíquies o la seva invenció i la visió dels sepulcres.<sup>21</sup> Hem comenat com es creia que en dos barrils van arribar a Arles part dels cossos sants, i això va afavorir la difusió del seu culte. Encara que és en el segle X quan es diu que consta que va succeir el fet, el cert és que ni la Llegenda Daurada de Jacopo de Varazze, ni la seva versió catalana de l'entorn de 1300, fan la mínima menció d'un esdeveniment tan destacat de cara al culte. Potser seria explicable que no ho sapigués el dominic genovès, però resulta poc clar perquè no es van fer ressò d'alguna cosa que en principi havia de tenir cert interès en la versió

catalana que, per major abundància, es conserva en un exemplar rossellonès, per tant, més proper al lloc que es vana de conservar aquestes restes sagrades. ¿Estarem una vegada més davant d'una llegenda tardana que es vol que es pretigüi concedint una antiguitat als fets molt major que la real? Sabem que és a mitjan segle XIV quan es reconstrueix la capella d'Arles. ¿Seria llavors quan s'arriba a donar forma a una història l'origen de la qual era més proper i per tant no figurava a la Llegenda Daurada?

No és el moment de discutir un problema com aquest.<sup>22</sup> L'important per a nosaltres és que a Jaume Huguet se li va dir que havia de dedicar l'última escena a aquest trasllat, aconseguint una de les seves obres més afortunades (fig. 6). En primer pla hi ha dos benedictins que acompanyen un ase que porta al llom els dos famosos barrils. Al fons, una àmplia comitiva de religiosos encapçalada per un clergue portador de creu processional i presidida bé per un bisbe, bé per un abat mitrat, s'avança a rebre'ls. Entre els qui la componen hi ha diversos benedictins. Estem davant d'una història descrita anecdòticament i dotada d'una solemnitat que protagonitza el bisbe. Es diria que el frare major assenyalava cap al monastir i cap al grup processional, mentre que el més jove sembla voler continuar cap endavant. Sabem quantes vegades es narren els fets inesperats que



Fig. 6





Fig.7

realitzen éssers diversos, començant per l'ase portador (és protagonista freqüent), a l'hora d'escollir el lloc que acaba albergant determinades relíquies, cossos de sants, etc. Els fets, aquí, no succeeixen de cap altra manera.

La història dels sants Cosme i Damià es desenvolupa en el bancal. En el centre hi figuren els titulars, sens dubte, conscientment situats en paral·lel compostiu i d'espai amb Abdó i Senén, encara que no siguin els titulars i se'ls dediqui, per tant, un espai menor. Estem davant d'unes figures el culte de les quals havia tingut una difusió molt més important que la dels altres. Per a aquests Jaume Huguet podia disposar de models.<sup>23</sup> Eren dos metges cristians que exercien el seu ofici sense cobrar i l'utilitzaven per fer proselitisme cristià. Això els val la corresponent advertència a càrrec de Lisies i a continuació l'esmentat i complex martiri. Després de diversos intents fallits, la mort s'aconsegueix pel sempre infal·libre procediment: se'ls talla el cap. La història diu que tenien uns altres tres germans, dels quals s'esmenta el nom, que moren amb ells. En els cicles més amplis que se'ls dedica, aquests intents fallits són representats un per un, tal i com els explica la Llegendada Daurada. Els retaules de Fra Angelico són els més coneguts en aquest sentit.

A l'obra que comentem sols era factible escollir dues escenes. Una és la mort, i l'altra, el miracle més conegut, sobretot a la Península Ibèrica: la curació d'una cama gangrenada per mitjà d'un empelt. Entenc que Huguet va tenir en compte com a model una important obra, causa de conflictes, que potser havia contractat Bernat Martorell, però que va ser realitzada per Miquel Nadal i acabada per Pedro García de Benabarre per indicació de Francesc Desplà, per a la catedral de Barcelona, on encara es conser-

va. Consta de tres carrers i de dos pisos. Quatre escenes de la vida dels metges es despleguen en les taules laterals, mentre que la major de la central es dedica a representar-los. En el bancal, les taules laterals narren la degollació i el miracle de la cama, mentre la central està dedicada a Crist. El que va fer Huguet va ser prescindir de tota la zona lateral del cos principal, va traslladar la imatge dels sants de la zona superior al centre del bancal, va substituir el tema cristològic i va mantenir els laterals tal i com estaven en el retaule de Nadal. Tampoc està lluny la resolució de cada història com l'expliquen els Nadal-García de Benabarre i com ho fa Huguet.

Ja s'ha comentat el paral·lel entre Abdó i Senén, per una banda, i Cosme i Damià, per l'altra, tant pel fet que es tracta de dues parelles, que tenen entre ells el mateix ofici (reis i metges), com per l'ambient pensat per a ambdues ocasions (fig. 7). Fins i tot diria que no és casual que en la part superior del vestit del sant de l'esquerra hi predomini el vermell, que a la part inferior succeeixi el mateix amb el de la dreta, mentre que són tons més severos i foscos els que es veuen en els dels altres personatges, sistema cromàtic al qual són afeccionats els artistes gòtics amb certa sensibilitat pel color i per la composició que es recolzen en el seu bon ús. Als metges se'ls sol dotar d'objectes apropiats a la seva tasca, com s'observa aquí.

El martiri està dirigit per Lisies, acompanyat per diversos personatges, mentre que és un sol botxí el qui degolla, tant els tres germans, ja caiguts, com els metges (fig. 8). Tots es beneficien de la possibilitat de santedat, perquè van nimbats, però els titulars es destaquen dels altres perquè estan encara agenollats. Alguna cosa similar és la composició de Nadal que no es degué ignorar. És una de les



Fig. 8

taules amb més parts malmeses, que tal vegada demanaria una restauració respectuosa, perquè el cap del botxí va ser molt castigat (ho dèiem al principi) i altres zones també estan tocades en ser a l'abast de la mà de qualsevol que volgués agredir-la.

Sens dubte, la història més popular en els regnes peninsulars és la del miracle de la cama. S'ha assenyalat en diverses ocasions que aquí es troba amb més freqüència i varietat de solucions, fet que s'atribueix a la familiaritat amb col·lectius de negres africans que fins i tot com a esclaus o com a alforres s'organitzaven en confraries a la Corona d'Aragó, i no cal dir amb moros.<sup>24</sup>

Una vegada més es veu fins a quin punt els poders curatius dels sants actuaven en els santuaris que conservaven les seves relíquies, cossos o bé que estaven dedicats a ells. El papa Felix aixeca una basílica romana en honor a Cosme i Damià. Un dels vigilants té el genoll gangrenat («avia càncer»). Una nit se li presenten els metges disposats a intervenir al seu favor. Saben que s'ha enterrat al cementiri «un home de Etiòpia». Van allí, seccionen «la cuxa d'En Mauri» i l'empelten al malalt. En aixecar-se el dia següent, aquest s'adona de la seva curació, ho comunica als seus coneguts i tots van al cementiri on comproven que al moro o home d'Etiòpia utilitzat per l'experiment li falta la part de la cama tallada.<sup>25</sup> És de tota evidència, encara més en la versió catalana de la llegenda que en l'altra, que es tracta d'un negre o d'un moro, és a dir, d'un home de pell fosca. Això serveix per a què en representar-se l'operació contrasti la blancor del cos original amb el to de l'empelt.

Així es veu amb freqüència, com en la neta cambra recreada per Fra Angelico (Florència, Museu de San Marco) en la qual ambdós sants manipulen la cama. Però allí

només hi ha els dos protagonistes indispensables: el malalt i els guaridors. En l'art hispànic es va més enllà i és a Catalunya on això comença. En el retaule de Nadal i Garcia de Benabarre els àngels ajuden els sants. Quina raó hi havia per a tal actuació? Les Vides tantes vegades esmentades res indiquen al respecte, però tampoc sembla que es tracti d'una mera invenció dels artistes. I la prova està en el nostre propi retaule, on succeeix el mateix. Cal suposar potser l'existència d'alguna altra font fins ara no identificada que fos més prolífica al respecte.

Huguét concep una cambra una mica estreta (fig. 9), com sempre. En aquesta hi figuren dos àngels amb els dos sants. Actuen de veritables ajudants, perquè sostenen els mateixos objectes mèdics que portaven aquells a la taula central. Aquests artistes tan impassibles com el nostre són capaços de presentar els horrors més atroços amb un aire de total quotidianitat. D'aquesta manera veiem la cama gangrenada, plena de pústules, d'on raja sang sobre l'estrada sobre el qual s'aixeca el llit, i on es forma un petit bassal, mentre l'altra està ja acabant de col·locar-se en el cos del servidor de la basílica.

A més, a un costat s'obre una porta que permet veure el cementiri del qual s'ha desenterrat el cadàver. Tot i que és una zona d'escassa superfície i la capa pictòrica està bruta, es percep perfectament la presència d'altres morts i d'aquell que ha servit en l'experiment. Malgrat l'interès de l'episodi en l'art hispànic, poc abans aquesta segona part ja es trobava en la pintura italiana, i més desenvolupada que en Huguét. En un retaule dedicat als sants de cap a 1370 i atribuït al Mestre de la capella Rinuccini (Raleigh, North Carolina Art Museum), l'escenari s'ha dividit en dos, de manera que l'agressió al cementiri es veu perfectament, amb la presència d'altres persones enterrades.<sup>26</sup>



Fig. 9

El més curiós d'aquesta pintura italiana és que no s'hi troben únicament els metges i el malalt, sinó que al seu voltant s'hi veuen homes i dones, com si estiguessin assistint a l'operació, sense esperar a la comprovació de l'endemà. És una variant iconogràfica interessant, també producte probable d'un text desconegut diferent de la Llegenda Daurada. Precisament, Pedro Berruguete, en l'única taula que queda del que va ser el retaule major de la Colegiata de Covarrubias (Burgos) dedicada a ambdós sants, reproduceix aquest ambient que converteix el miracle en un acte públic d'actuació de metges davant dels suposats familiars o amics del malalt, desposseint-lo de l'aura de miracle que havien obtingut millor que altres Nadal i Huguet. De fet, la inclusió dels àngels ajudants, en aparença sense antecedents, col·labora a la creació d'aquest ambient misteriós i meravellós, que es perd en altres obres.<sup>27</sup>

Hem arribat al final del nostre recorregut pel retaule de Jaume Huguet. Hem comprovat el cas singular del seu doble cicle iconogràfic i l'hem contrastat amb una iconografia poc complexa, comú a tants d'altres retaules gòtics de sants, tret de punts molt concrets. Moltes vegades certa vulgaritat compositiva se supera per la destresa de l'artista, que obté resultats de gran qualitat pictòrica amb els rostres de tantes i tantes figures com poblen les taules, des de l'idealisme dels sants Abdó i Senén, fins al caràcter més fort i definit de tants personatges secundaris. També existeixen particularitats temàtiques concretes, algunes pròpies, sinó exclusives, de l'art català. Però de cap manera es pot oblidar que tots i cadascun d'aquests diversos fragments s'integren en un tot, en el qual Huguet va aconseguir una harmonia cromàtica i una serenitat compositiva

general, que fan del nostre retaule una de les seves obres mestres, a la frontera del canvi que la seva manera de fer patirà o comença a fer-ho en aquests anys.

## NOTES

- 1.- Aquest text és el resultat d'una conferència pronunciada a Santa Maria de Terrassa el 21 d'octubre de 1993. És per aquest motiu que s'ha procurat mantenir el to propi d'aquesta classe d'actes, pulint el llenguatge i acompanyant-lo d'algunes notes imprescindibles. No obstant això, no puc dir que sigui la mera transcripció de la mateixa. Per una banda, s'ha prescindit del comentari de certes imatges utilitzades llavors, que semblaven en el seu moment complement convenient d'aclariment i que ara ens semblen supèrflues en el text escrit. També s'han afegit algunes idees impossibles d'expressar en haver de respectar més o menys l'hora que havia de durar la meua intervenció.
- 2.- No tindria sentit presentar en aquesta ocasió una bibliografia completa del pintor. Em limitaré a recordar algunes obres interessants en algunes de les quals hi figura aquesta bibliografia. Deixant d'una banda les clàssiques històries generals de Post i Gudiol, recordaré en primer lloc B. ROWLAND, *Jaime Huguet*, Cambridge (Mass.), 1932, primera monografia de qui més endavant es convertiria curiosament en gran especialista d'art de l'Índia. Va esdevenir el gran estudi sobre l'artista durant molts anys l'obra de J. AINAUD, J. GIDIOL, *Huguet*, Barcelona, 1928, en part resumit a J. AINAUD, *Jaime Huguet*, Madrid, 1955. Tot i la seva brevetat, cal tenir en compte J. MOLINA, *Jaime Huguet*, Madrid, 1992 amb hipòtesis noves confirmades en diversos articles recents. Finalment, *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, 1993, resultat d'un congrés i una pobra exposició feta en motiu del centenari de la mort de l'artista, amb un catàleg complet de la seva obra. Les fitxes d'aquest són desiguals, com ho foren les ponències. El número de notes crítiques que inclouré a continuació és l'indispensable, segons el meu parer, donat que es tracta d'una conferència i no d'una ponència d'un congrés.
- 3.- El 1448 està documentat, però el seu oncle, amb qui va estar estretament relacionat, residia a la ciutat l'any 1434. La hipòtesi d'una primera estada d'Huguet a Aragó va portar a alguns a donar per correcta aquesta data de 1448 aproximadament, com la de l'arribada a Barcelona. No obstant això, avui es qüestiona amb bons arguments aquesta etapa primerenca aragonesa, fet que reforça la idea de l'assentament barcelonès no molt lluny de 1440 (J. MOLINA, *Jaime Huguet*, pp. 4 i ss.)
- 4.- No és aquest el moment de tractar aquest assumpte. Envio doncs a una bibliografia essencial. En primer lloc, sobre l'obra d'Eiximenis, J. PLANAS, a *Catalunya Medieval*, Ambit 3, Barcelona, 1992, p. 284. Sobre la possibilitat que el magnífic llibre de Martorell pogués haver estat

- encarregat per un membre de la família Llobera, J. PLANAS, *Bernat Martorell y la iluminación del libro: una aproximación al "Libro de Horas" del Archivo Histórico Municipal de Barcelona*, en "Boletín Museo e Instituto Camón Aznar", XLVI (1991), pp. 115-143. La important família Llobera provenia de Solsona, però a principis de segle es va instal·lar a Barcelona. Allí va enllaçar amb l'èlite del poder ciutadà, per tant amb famílies de la Biga, encara que diverses circumstàncies portaran a algun dels seus membres a prendre partit amb l'altre grup social en pugna amb aquest, la Busca. La seva actitud, encarregant retaules a Lluís Borrassà, Jaume Cirera i Bernat Puig, a més del *Libro de Horas*, els situa com a forma de comportament amb membres de la Biga. Sobre la família Llobera, C. BATLLE, *Notas sobre la familia Llobera, mercaderes barceloneses del siglo XV*, en "Anuario de Estudios Medievales", 6 (1969), pp. 535-552.
- 5.- L'estudi bàsic sobre aquesta qüestió és el de C. BATLLE, *La crisis social i econòmica de Barcelona del siglo XV*, Barcelona, 1973, 2 vols., en versió reduïda a C. BATLLE, *Barcelona a mediados del siglo XV*, Barcelona, 1976, que hem utilitzat.
  - 6.- En alguna ocasió m'he referit a aquest canvi. Ara, MOLINA, *Op. cit.*, p. 16 i Idem, *Caràcter i funció de les imatges en els retaules de Jaume Huguet*, dins *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, 1993, pp. 74-85, treballa sobre el tema. Naturalment, el procés és més complex i menys lineal del que pot deduir-se d'una explicació tan esquemàtica com la que més amunt explico.
  - 7.- Sobre les dades relacionades amb aquests aprenents i ajudants, GUDIOL-AINAUD, *Op. cit.*, pp. 18 i ss. Una semblança potser un punt excessivament hagiogràfica de la personalitat humana del pintor, amb expressa menció de la història de Pellicer, a F.P. VERRIÉ, *Jaume Huguet, l'home*, dins *Jaume Huguet, 500 anys*, pp. 14-21.
  - 8.- J. SOLER I PALET, *Datos inéditos d'un dels millors retaules gòtics catalans, a "Il·lustració Catalana"* nº 124, octubre de 1905, pp. 661-665, publicà tota aquesta documentació que recullen altres autors posteriorment. Concretant, una mica més: el 27 de desembre de 1458 els feligresos de Sant Pere es reuneixen en el cementiri de l'església i donen poder a quatre d'ells per encarregar un retaule dels sants Abdó i Senén, patrons llavors dels agricultors catalans. El 22 d'octubre de 1460 Rafael Llonch fa un pagament de 26 sous (dos florins i quatre sous) i Gabriel Marçans un altre de 7 lliures i 3 sous (13 florins) el 27 de març de 1461. Per la palla i la cavaladura del pintor que ha anat a Ègara a col·locar el retaule s'entreguen 3 sous. És el mateix Gabriel Marçans el qui cancel·la el deute el 27 de maig de 1465. Són dades molt interessants, però que no permeten aventurar cap xifra sobre el valor total de la feina. En una visita pastoral efectuada el 1484 s'esmenta el retaule a l'altar dels sants Abdó i Senén, que es qualifica de "retabulo novo de istoria dictorum sanctorum et bancali sanctorum Cosme et Damiani".
  - 9.- Vegeu diversos exemples de pintura hispana a J. YARZA LUACES, *Los "lejos" en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares*, dins *los Paisajes del Prado*, Madrid, 1993, pp. 41 i ss. Sobretot, un Descendiment procedent de Zamora és especialment interessant en aquest sentit, on una Jerusalem minuciosament descrita es veu rodejada per aigua.
  - 10.- És un assumpte que es repeteix en circumstàncies diverses que inclouen els sacerdots pagans del retaule de santa Clara de Vic, obra del mateix Borrassà i que tracto detingudament a J. YARZA LUACES, *Del alfaquí sabio a los pseudo-obispos: una particularidad del gótico hispano*, dins *Homenaje a María Jesús Rubiera Matos*, Alicante, en prensa.
  - 11.- *Les Corts generals de Jerusalem*, ed. Mateu Rodrigo, Barcelona, 1985, p. 53.
  - 12.- Domenico CAVALCA, *Mirall de la Creu, versió catalana del segle XV feta per Pere Busquets*, ed. A. Gallina, Barcelona, 1967, I, cap. XIX, pp. 142-143.
  - 13.- YARZA, *Op. cit.* També en la versió catalana de la Llegendada Daurada es qualifica de bisbes a aquests enfurismats personatges. En tot cas, en aquest treball recullo textos castellans i catalans que recolzen aquesta idea, així com també nombroses imatges, sobretot pintures de Catalunya, València (poques), Aragó, Castella i Andalusia, començant pel text més antic on un alfaquí o santó musulmà és qualificat de bisbe per Gonzalo de Berceo.
  - 14.- Th. HUSBAND, *The Wild man. Medieval myth and symbolism*, Nova York, 1980, nº 6 pp. 54 i ss., fig.
  - 15.- J. GARRIGA, *La representació espacial en la pintura de Jaume Huguet*, dins *Jaume Huguet, 500 anys*, pp. 54-73, especialment pp. 64 i ss. Trobem la mateixa composició en la clau de la volta de la capella dedicada a ambdós sants de l'església de la Mare de Déu del Pi a Barcelona (José Sistach Zanuy, *Vida, culto i folklore de los santos Abdón i Senén*, Barcelona 1948, fig. 37, p. 90.).
  - 16.- La història s'explica ja tardanament a Joan Baptista ANYES, *Vida, martiri i traslació dels gloriosos màrtirs e reals prínceps sant Abdon i Senen*, València, 1542, i també a Miquel LLOT DE RIBERA, *Llibre de la traslació dels invencibles i gloriosos màrtirs de Jesuchrist Abdon i Senen*, Perpinyà, 1591.
  - 17.- S. STOCCHI, *Parme, la cathédrale* dins *Emilie Romane*, La Pierre-qui-vire, 1984, p. 219.
  - 18.- J. RABY, *Venice, Dürer and the oriental mode*, Londres, 1982.
  - 19.- Realment, la Llegendada Daurada explica d'una manera succinta el martiri, però, com a mínim, indica que estem davant d'alts personatges (Santiago de la voragine, *La leyenda dorada*, I, Madrid, 1982, pp. 422, pp. 422-423). L'antiga versió catalana, sobre la qual insistirem més endavant, és encara més senzilla: "lo pretor los volc fer devorar a dos leons e a iiii orses" (Ch. S. MANEIKIS, E. J. NEUGAARD, *Vides de Santis Rosselloneses*, Barcelona, 1977, III, p. 127.) i ni tan sols indica que es tracti de persones d'alta condició. En el retaule no obstant això, sembla com si s'atengués a la primera versió, com ja hem tingut ocasió de comentar.
  - 20.- AINAUD, GUDIOL, *Op. cit.*, p. 79; J. GARRIGA, *Retaule de Sant Abdó i Sant Senén*, dins *Jaume Huguet, 500 anys*, p.165.
  - 21.- Una introducció general a la imatge del sant després de la mort en relació amb el culte medieval a J. YARZA LUACES, *El santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana*, dins *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 95-117.
  - 22.- Això no obstant, s'atesta documentalment l'existència d'un culte a Abdó i Senén a Arles, almenys d'ençà del 994. Aleshores va relitzar-se un jurament sacramental sobre les seves relíquies (Petrus de marca, *Marca Hispanica*, París 1688, appendix, CXLIII, col.949). L'any 1036 es registra una donació destinada a il·luminar-les perpètuament (Marca, *Op.cit.*, appendix, CCXVI, col.1063). D'altra banda, al monestir d'Arles va haver-hi un manuscrit sense data en el qual es recollia la narració del trasllat (Marca, *Op.cit.*, appendix, DXXV, cols.1449-1453). Sembla que existeix un text llatí més antic, transcrit l'any 1428, en el qual es descriu el viatge a Arles, tot i que es tracta d'una variant de l'episodi que mostra Huguet del retaule (Sistach, *Op.cit.*, p.46 i ss.) El manuscrit va ser propietat del Montepío dels Hortalsans de Barcelona i se serveix a l'arxiu històric de la ciutat de Barcelona.
  - 23.- M.L. DAVID-DANEL, *Iconographie des saints médecins Come et Damien*, Lille, 1958.
  - 24.- M.L. CASANOVA, *Cosma e Damiano, Iconografia*, dins *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1987 (ed. original, 1967), vol. I, col.1. 236; J. DEVISSE, M. MOLLAT, *L'image du noir dans l'art occidental, II, 2 Les africains dans l'ordonnance chrétienne du monde (XIVe.-XVIe. siècle)*, Fribourg (Suïça), 1979, pp. 204 i ss.
  - 25.- MANEIKIS, NEUGAARD, *Op. cit.*, III, p. 305.
  - 26.- DEVISSE, MOLLAT, *Op. cit.*, p. 74, fig. 80.
  - 27.- Com s'ha dit, és un tema molt freqüent en l'art hispànic. La pintura de Fernando del Rincón en el Museo del Prado, procedent de Guadalajara, per exemple, ens proporciona altres variants, com la caracterització de moro, no de negre, del mort utilitzat, que se situa de cos sencer en primer terme, sense menció del cementiri.

