

RELACIONS I INTERCANVIS ARTÍSTICS ENTRE GIRONA I EL ROSSELLÓ A LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XV

PER

JOAN MOLINA i FIGUERAS*

El conegut desenvolupament dels centres urbans al llarg de la Baixa Edat Mitjana va tenir importants conseqüències en l'àmbit de la producció artística. Igual que moltes altres activitats de caràcter artesanal, els artistes també van constatar que podien satisfer les seves expectatives professionals a les noves ciutats gràcies a la concentració de clients pertanyents a diferents estaments socials i, per tant, a la possibilitat d'obtenir una demanda variada i regular d'encàrrecs. Al marge d'altres factors conjunturals, el cert és que aquestes circumstàncies es troben al punt d'arrancada d'un ampli procés de sedentarització dels mestres baixmedievals, especialment significatiu a Catalunya entre molts dels pintors i miniaturistes més rellevants del gòtic¹. Tanmateix, i sense que això suposi un trencament d'aquesta tendència general, encara a final de l'Edat Mitjana tenim testimonis de creadors plàstics que es desplacen contínuament d'una localitat una altra en funció dels encàrrecs que reben. En aquest sentit resulten paradigmàtiques les activitats d'un notable grup de pintors que treballen a tota l'àrea nord-est del Principat durant la segona meitat del segle XV, en una àmplia zona que comprèn les comarques gironines i els territoris catalans ultrapirinencs. Afavorits per l'existència d'una realitat política i cultural comuna, els intercanvis artístics entre Girona i el Rosselló a final de l'Edat Mitjana suposaran la cristallització d'un conjunt de carreres artístiques que podem qualificar de nòmades, caracteritzades per

* Universitat de Girona.

¹ Sobre l'establiment dels pintors gòtics catalans a les ciutats i l'organització dels tallers. Vid. J. YARZA, "Artista-artesano en el gótico catalán", a *Lambard*, Vol. III, 1987, p. 133 i s.

les activitats –d’aprenentatge o treball professional– a diferents centres d’ambdues bandes del Pirineu. Unes condicions de treball específiques que, en qualsevol cas, ens serveixen per introduir un fet molt més transcendent. Així, una valoració general de les trajectòries i obres de pintors com Arnau Gassies, Francesc Vergós II o els mestres anònims d’Olot i Canapost també implica contemplar-les com una manifestació evident que, al marge de les dificultats de comunicació que suposaven les fronteres naturals, tota l’àrea esmentada va viure un desenvolupament homogeni de les formes i models de la pintura gòtica tardana. Una “comunitat artística” que no només ens sembla fruit d’una “comunitat política i cultural”, sinó també producte tant de la creixent prosperitat de Perpinyà –la segona ciutat del Principat a final del segle XV, amb uns 13.000 habitants– com del secular comopolitisme artístic i l’interès per les produccions septentrionals característics de la Girona d’època gòtica i d’inicis del Renaixement². En qualsevol cas, aquestes tan sols serien unes tendències o circumstàncies generals que no pretenen amagar una raó tan senzilla a l’hora d’explicar els contactes artístics com pot ser el mateix vincle de veïnatge entre Girona i les comarques ultrapirinenques; una relació que durant els segles del romànic havia infantat un brillant procés creatiu en els àmbits de l’arquitectura i les arts plàstiques i que ara, a la tardor de món medieval, tornarà a dinamitzar de nou les formes artístiques amb la promoció d’un notable conjunt de pintors.

CONTACTES I RELACIONS EN EL MARC DE LA SEGONA ETAPA DEL GÒTIC INTERNACIONAL

Les proves documentals certifiquen que, l’any 1414, Arnau Pintor, mestre establert a Perpinyà (doc. 1385-1440), completava un retaule per a

² La conjunció entre l’existència d’una activa i dinàmica clientela i una privilegiada situació geogràfica van concedir a les comarques gironines, i en especial a la seva capital, un paper d’avantguarda artística a la Corona catalano-aragonesa al llarg dels segles XIV i XV. Els testimonis materials i documentals permeten assegurar que, paral·lelament als estrets contactes amb Barcelona, es va mantenir sempre una constant atracció per models artístics ultrapirinenques, sobretot en l’àmbit de l’escultura. Bona prova d’aquesta actitud són les obres realitzades a Girona per mestres arribats tant del nord de França i Flandes (Joan de Tournay, Aloi de Montbray, Pere de Guines) com de les regions meridionals (Jaume Faveran, Joan Avesta) o dels països germànics (escultors del sepulcre de Bernat de Pau). Fins i tot, la ciutat de l’Onyar es pot considerar un dels primers escenaris catalans on, a començament del segle XVI, constatem la presència de pintors septentrionals (Ayne Bru, Joan de Borgunya) que practiquen fórmules innovadores de caràcter renaixentista. Referències generals a P. FREIXAS, *L’art gòtic a Girona*, Girona, 1983; J. GARRIGA, *L’època del Renaixement. s. XVI* (Història de l’Art Català), Vol. IV, Barcelona, 1986. Un estudi recent, més específic, posa de relleu una nova personalitat forània que enriqueix el panorama artístic gironí. Vid. F. ESPAÑOL, “Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne. L’influence de l’atelier de Rieux sur la Catalogne”, a *Bulletin Monumental*, Vol. 151-II, 1993, p. 383-403.

l'església parroquial de la població empordanesa de Fortià³. Tot i que no conservem aquesta obra, la notícia sobre l'origen del seu artífex posa de relleu que, a inicis del segle XV, els pintors rossellonesos acceptaven –i intuïm que d'una manera bastant constant– encàrrecs provinents de localitats septentrionals de Girona. Lluny d'implicar un procés de colonització artística, aquesta situació assenyala també que tant els clients com els pintors d'ambdues bandes dels Pirineus es consideraven integrants d'un mateix mercat i ambient artístics. Una actitud que conduirà, a partir de mitjan centúria, a la definició d'interessants processos de creació pictòrica, basats en l'intercanvi de models i la diversificació de centres productius.

Sens dubte, Arnau Gassies (ca.1410-1456) constitueix la figura més destacada del darrer gòtic internacional rossellonès⁴. Fill d'un pintor valencià resident a Perpinyà, el seu aprenentatge i primera etapa professional van tenir com a escenaris les ciutats de València (doc. 1432), Perpinyà (amb Andreu Mates, entre 1434 i 1437) i, per últim, Barcelona (amb Pere Tortós des de 1437 a 1439). A partir de l'any 1440 el trobem establert definitivament a la capital rossellonesa, on inicia un període de gran activitat que el porta a realitzar, sol o amb la col·laboració d'altres pintors locals, nombrosos retaules per a diferents centres del Rosselló i del Vallespir. Desgraciadament, de tota l'obra documentada d'Arnau Gassies només ha arribat fins als nostres dies el retaule dedicat als sants Miquel Arcàngel i Hipòlit de l'església de Palau del Vidre, encarregat el 21 de març de 1454 per Pere Montroig. En qualsevol cas, es tracta d'una obra tardana que, precisament per aquesta particularitat, permet resseguir amb notable precisió els models i filiacions artístiques que nodreixen la pintura d'un mestre ja madur i plenament format.

Ens trobem davant d'un retaule mixt d'escultura i pintura. Com resulta habitual en aquests casos, es reserva el relleu per a les imatges majestàtiques de sant Miquel i sant Hipòlit, que centren la composició de tota l'estructura. D'altra banda amb la pintura s'il·lustren els cicles hagiogràfics de tots dos sants a la taula cimera i als carrers laterals, i també la Missa de sant Gregori

³M. DURLIAT, *Art Anciens du Roussillon*, Perpinyà, 1954, p. 94.

⁴Sobre Arnau Gassies Vid. P. MASNOU, "Quelques peintres roussillonnais" a *Ruscino*, Núm 25, Julliet-Septembre 1925, p. 101-105 –que dona referències documentals sobre la major part dels encàrrecs que va rebre durant la cinquena dècada de segle-; Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Vol. VII, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 559-562; M. DURLIAT, "Arnaud Gassies. Peintre perpignanais du XV^e siècle", a *Etudes Roussillonnaises*, núm. 2, Avril-Juin, 1951, p. 197-214; Idem, *Art Anciens...*, op. cit., p. 100-102. A més del documentat retaule de Palau de Vidre, Post i Durliat atribueixen a aquest pintor dues taules conservades a la catedral d'Elna –amb sant Eloi ferrer i el triomf de santa Marta sobre el drac– i alguna altra obra menor i molt més dubtosa –petit retaule de sant Andreu conservat al museu de Basilea–.

que, juntament amb quatre mitges figures de sants i santes, ocupa la predel·la. Des d'una perspectiva iconogràfica, la major part de les escenes dedicades a l'arcàngel i al màrtir es limiten a oferir una recreació plàstica d'episodis extrets de la *Llegenda àuria*, coneguts i aplicats en d'altres obres coetànies. En el cas de sant Miquel, la victòria sobre les forces demoníiques i els miracles del Monte Gargano i Mont-Saint-Michel⁵; en el de sant Hipòlit, el seu bateig, la benedicció dels seus criats i el martiri⁶. En aquest context temàtic, l'única excepció destacable que s'aparta del corpus de Voràgine és una estranya escena, pertanyent al cicle de sant Miquel, protagonitzada per un sacerdot i un home decapitat finament vestit que semblen estar conversant entre ells mentre, dalt del Cels, l'arcàngel els beneeix; en un segon pla, s'observa la presència de dos personatges armats que s'allunyen del centre de l'acció (fig. 1). Sense paral·lels iconogràfics coneguts, la composició s'inspira en un dels molts prodigis apòcrifs que s'atribuïren al sant a final de l'Edat Mitjana. En concret, es tracta d'una representació de la història de Polimarc, un mercader que segons la llegenda havia estat assaltat i ajusticiat per uns lladres prop de París, i que gràcies a la miraculosa intervenció de sant Miquel va continuar viu fins que un sacerdot li administrà el sacrament de la confessió. El relat de l'episodi s'inclou a les pàgines del *Libre dels Angels* de Francesc Eiximenis (1392), un tractat de teologia divulgativa que va conèixer una gran difusió entre tots els estaments socials i que inclou nombrosos mira-

⁵ S. VORAGINE, *La leyenda dorada*, Vol. II, Madrid, 1987, p. 621-630; *Vides de Sants Rosselloneses*, ed. CH. S. MANEIKIS KNIAZZEH i E.J. NEUGAARD, Vol. III, Barcelona, 1977, p. 305-318. Conservem un gran nombre de retaules dedicats a sant Miquel durant el segle XV, i especialment de la primera meitat. A tall d'exemple, només esmento aquí el retaule de Cruïlles de Lluís Borrassà; el de la Pobra de Cèrvoles de Bernat Martorell; el de sant Pere de Terrassa, executat per Jaume Cirera i Guillem Talarn; el de sant Llorenç de Morunys de Bernat des Puig i Jaume Cirera, o el de Castelló d'Empúries, obra, bàsicament, d'Honorat Borrassà i Joan Antígó. L'anàlisi d'aquests i molts altres retaules de l'arcàngel permeten constatar que, tot i particularitats puntuals, existeix una notable uniformització dels temes escollits, amb la reiteració d'escenes com la derrota de les forces demoníiques, els miracles del Monte Gargano i Mont-Saint-Michel, la derrota de l'Anticrist o la missa per a les ànimes de difunts. Vegeu un ampli repertori d'imatges a J. GUDIOL-S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987.

⁶ VORAGINE, op. cit., Vol. I, p. 473-476; *Vides de Sants Rosselloneses*, op. cit., Vol. III, p. 187-190. A part del cicle del retaule de Gassies, només coneixem un altre conjunt d'escenes hagiogràfiques. Es tracta de quatre taules dedicades a la història de sant Hipòlit que s'atribueixen a Lluís Borrassà (GUDIOL-ALCOLEA, op. cit., p. 81). D'altra banda, Pere Oller esculpí una imatge d'Hipòlit, conservada a la catedral de Vic, que originalment es devia trobar una capella de la família Despujol dedicada al sant (D. SANPERE, *Escultura gòtica*, Vol. VIII (Ars Hispaniae), Madrid, 1956, p. 236).

cles de l'arcàngel que van tenir una escassa repercussió iconogràfica⁷. De fet, tant l'obra del franciscà gironí com la gran quantitat de taules pictòriques catalanes inspirades en la llegenda de sant Miquel són productes de l'aparició, des dels darrers anys del segle XIV, d'un veritable corrent devocional vers les figures dels sants àngels que es detecta tant a nivell institucional com popular⁸. Al marge de la notable homogeneïtat iconogràfica dels cicles catalans dedicats al príncep dels àngels, és indubtable que en aquest context cultural resultava relativament senzill traslladar al terreny plàstic una escena apòcrifa com la que trobem al retaule de Palau del Vidre.

D'alguna manera, no deixa de resultar curiós que la doble advocació de la peça juxtaposi sant Miquel, una figura extraordinàriament popular a tota la Corona, i sant Hipòlit, màrtir amb un culte poc arrelat al nostre país i que no manté cap relació especial amb l'arcàngel. Així, mentre la selecció d'aquest darrer no implica cap novetat, donada l'enorme quantitat de cicles d'imatges que se li dedicaren, l'elecció de sant Hipòlit resulta molt més original, i segurament cal considerar-la conseqüència d'una devoció particular vers el màrtir. Aquesta hipòtesi trobaria el seu punt de suport en el fet que el mateix comitent del retaule, Pere Montroig, apareix agenollat i implorant als peus del sant. Una circumstància que ens permet pensar que Montroig decidí, conscientment,

⁷ F. EIXIMENIS, *De Sant Miquel Arcàngel*, ed. a cura de C. J. Wittlin, Barcelona, 1983. El miracle representat al retaule de Gassies es troba al capítol XXIV –dins el cinquè tractat, dedicat monogràficament a sant Miquel arcàngel– on s'assenyala que “Polimarchus, mercader, pres e escapat per ladres après Paris, jamás la ànima no exí del cors fins que estech confessat, al legant al confessor que açò li avia impetrat sent Miquel” (p. 92). Fins avui aquesta imatge havia estat descrita genèricament com el miracle del decapitat. Per altres interessants prodigis inclosos a l'obra d'Eiximenis, Vid. *ibid.*, p. 91-97. Amb l'article ja en premsa he localitzat un altra escena d'aquest miracle. Es troba en un notable retaule dedicat a sant Miquel, i en ella només trobem les figures del mercader Polimarc, un frare i l'arcàngel. L'obra, fins ara anònima, sembla realitzada per un taller barceloní o gironí de la segona etapa del gòtic internacional, i ha estat publicada darrerament al catàleg *Obras maestras de la Colección Masaveu*, Madrid, 1989, p. 18-21.

⁸ Vegeu l'excel·lent estudi de G. LLOMPART, “El Àngel Custodio en los Reinos de la Corona de Aragón” a *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Palma de Mallorca*, núm. 673, 1971, p. 148-188, on es posa de relleu l'ascens i definició de formes de culte diferenciades per a sant Miquel i l'Àngel Custodi. Si es vol contemplar un retrat viu i directe del sentiment popular vers els sants àngels custodis resulta extraordinàriament útil la lectura dels didàctics sermons de sant Vicent Ferrer (ST. VICENT FERRER, *Sermons*, a cura de J. SANCHIS SIVERA, Vol. I, Barcelona, 1971 –1a edició 1932–, p. 63-65). Aquesta devoció envers els sants àngels també s'observa al Rosselló del segle XV (M. TROGNO, *Les saints protecteurs en Roussillon*, Thèse 3^e cycle, Paris VI, 1982, Vol. I, p. 145-150). Malgrat que les obres i sermons de Francesc Eiximenis i sant Vicent Ferrer permeten assenyalar que la Corona catalano-aragonesa fou un dels escenaris privilegiats per al culte als àngels a l'Europa medieval tardana, no és menys cert que existia una tradició anterior i que també a d'altres regions la necessitat de trobar protectors i conductors de les ànimes va servir per impulsar un extraordinari augment de les invocacions a aquests éssers celestials. Una perspectiva general a J. DELUMEAU, *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris, 1989, p. 293 i s.

conjugar l'homenatge a un sant pel qual sentia una predilecció particular (Hipòlit) amb un altre que en el món baixmedieval constituïa una de les figures paradigmàtiques de la devoció popular (Miquel). L'objectiu era, naturalment, procurar-se el favor, la protecció física i espiritual, de tots dos sants en el món terrenal i la seva intercessió en el més enllà⁹.

Malgrat que la documentació exhumada assenyala que la formació de Gassies va tenir lloc a València i Barcelona, els dos focus més importants del gòtic internacional a la Corona, l'anàlisi del retaule de Palau del Vidre manifesta l'estreta i directa vinculació del mestre rossellonès amb pintors gironins actius durant el segon terç del segle XV. En especial, i sense menysprear la possible influència que va rebre de l'univers artístic de Bernat Martorell, Miquel Alcanyís o Gonçal Peris, l'obra de Gassies revela una innegable filiació estilística amb el retaule de sant Miquel de Castelló d'Empúries, realitzat, bàsicament, per Joan Antigó i Honorat Borrassà en unes dates immediatament anteriors a l'any 1448¹⁰. El disseny realista i elegant de les figures humanes, la concepció miniaturística dels paisatges i, fins i tot, algunes composicions d'escenes presents al retaule de Palau del Vidre ofereixen uns clars paral·lels amb l'obra castellanina. Una atenta comparació posa de relleu les analogies que existeixen entre les imatges de sant Miquel representades a les escenes del miracle de Mont-Saint-Michel (Palau del Vidre) i de la protecció del cos de Moisès (Castelló d'Empúries); entre els personatges que formen part de les processons al Monte Gargano recreades a tots dos retaules, o entre els delicats fons de paisatges rurals que trobem en diferents taules (Figs. 2-4). Tot i que és evident que Gassies no assoleix en cap moment l'alt

⁹ A final de l'Edat Mitjana, i en el marc d'una espiritualització més íntima, d'una interiorització de la vida cristiana, es va definir una visió més pròxima de sant Miquel i de la resta dels àngels, que van passar a ser considerats una mena de companys de viatge de l'home, els guies de les ànimes en la vida terrenal i en el camí cap al Paradís, i també els principals protectors de l'home contra els constants flagells de la pesta. Vid. E. DELARUELLE, "L'Arcange Saint Michel dans la spiritualité de Jeanne d'Arc" a ídem, *La piété populaire au Moyen Age*, Torí, 1975, p. 395-399. El caràcter protector dels àngels, i en especial de sant Miquel, havia estat proclamat en nombroses ocasions en textos patristics i d'altres autoritats eclesiàstiques (Vid. AA.VV. *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Vol. I, 1990 (1961), p. 1226-1231).

¹⁰ Post, tot i destacar els contactes amb la pintura de Martorell, ja va indicar una major vinculació de Gassies amb el fins fa poc anomenat Mestre de Castelló, autor del retaule de sant Miquel de l'església d'aquesta localitat. POST, op. cit., Vol. VII (1938), p. 560. Recentment, una important descoberta documental ens permet afirmar que el retaule castellaní és fruit de la col·laboració entre Joan Antigó i Honorat Borrassà, encara que també caldria tenir en compte una puntual intervenció de Francesc Vergós II. Les notícies exhumades fan referència al pagament de l'obra, i permeten deduir que s'havia finalitzat l'any 1448 o poc abans (Vid. M. PUJOL, "El retaule de sant Miquel d'Empúries: descoberta la identitat dels seus autors" a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. XXX, 1988-1989, p. 237-241).

nivell tècnic i artístic d'Antigó i Borrassà –el seu extraordinari realisme figuratiu, minuciositat compositiva i brillant gamma cromàtica–, la seva obra constitueix un notable testimoni de l'expansió i la influència dels models creats pel grup de pintors gironins del darrer gòtic internacional. La pèrdua de gairebé totes les peces d'aquesta escola no ens impedeix suposar que la difusió de les seves formes tindria com a escenari gran part de l'àrea nord-est del Principat en un procés que abastaria fins inicis de la segona meitat del segle XV¹¹. Així doncs, quan l'any 1454 Gassies es disposava a començar el retaule de Palau del Vidre, els models pictòrics del darrer gòtic internacional gironí estaven plenament vigents i en un moment de plenitud.

El gran desconeixement que encara avui tenim sobre la producció pictòrica de final de l'Edat Mitjana en terres gironines afecta també una figura fins a cert punt contradictòria. Ens referim a Francesc Vergós II, membre d'una prolífica família barcelonina de pintors, el qual des de l'any 1436 fins al 1447 desplega una intensa activitat a la ciutat comtal com a decorador de cortines, panys funeraris i escuts¹². El caràcter menor d'aquesta mena de treballs i la manca de notícies sobre la participació en obres monumentals, fan que no deixi de resultar sorprenent la dedicació de Francesc Vergós II, a partir de l'any 1448, al camp de la pintura de retaules a diferents poblacions de Girona i al Rosselló. Aquell mateix any portava a terme una puntual intervenció en el retaule de Castelló d'Empúries, ja que sabem que se li pagaren 10 florins d'or per l'execució de dos imatges o figures del conjunt¹³. L'existència

¹¹ Joan Antigó apareix documentat entre 1432 i 1453, mentre que d'Honorat Borrassà en tenim notícies des de 1425 fins 1456. De la seva activitat només han arribat fins als nostres dies el retaule de l'Escala del Monestir de sant Esteve de Banyoles, obra d'Antigó (1437-1439); el retaule de Castelló d'Empúries en què van intervenir tots dos pintors (ca. 1448), i el compartiment principal d'un retaule dedicat a sant Joan Baptista i sant Esteve –procedent del convent de sant Domènec de Puigcerdà– que se'ls atribueix com a obra col·lectiva (ca. 1450). La pobresa de testimonis materials no coincideix en absolut amb el nombrós conjunt de retaules que, tant l'un com l'altre, tenen documentats. Per mitjà d'aquests o de les obres conservades constatem que les seves activitats els van portar arreu de Girona, des de Puigcerdà fins a Sant Feliu de Guíxols. Pel catàleg d'obres i documents, Vid. FREIXAS, op. cit., p. 179-182; PUJOL, op. cit.. Respecte al retaule de Banyoles, Vid. J. MOLINA, "Retaule de la Verge de l'Escala" a *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 292-293 (amb bibliografia actualitzada), i respecte a la taula de Puigcerdà, R. ALCOY, "Taula de sant Joan Baptista i sant Esteve", a *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració*, Barcelona, 1992, p. 290-293 (amb bibliografia actualitzada).

¹² Sobre els diferents treballs en aquest àmbit, Vid. J. M. MADURELL, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. VII, 1949, p. 105 y p. 204-205; Vol. X, 1952, p. 266-267. Freqüentment col·laborava amb Joan Cabrera, un altre pintor especialitzat en aquest tipus d'activitat professional.

¹³ PUJOL, op. cit., p. 238. Pujol apuntà que l'època de pagament es va fer efectiva després d'un contenciós entre els pintors i els paborde de la confraria de sant Miquel.

d'un mercat favorable i l'associació amb el pintor rossellonès Llorenç Madur, probablement devien ajudar-lo a consolidar i ampliar ràpidament l'activitat en aquest tipus de peces. L'any 1450 tots dos mestres van contractar la realització d'un retaule destinat a l'església del convent de dominics de Puigcerdà, obra que quedà inacabada per la mort de Vergós (1453)¹⁴. Gairebé contemporàniament, l'any 1451 Gelabert Saguer, mercader de Perpinyà, els va encarregar un altre retaule dedicat als sants Antoni de Pàdua i Bernardí de Siena per a l'església del convent dels franciscans d'Illa¹⁵. Malgrat que la pèrdua de totes aquestes obres comporta la impossibilitat de conèixer els models pictòrics practicats per Vergós –potser determinats no només per l'ambient artístic de la capital del Principat sinó també pel contacte amb l'escola gironina del darrer gòtic internacional–, la seva documentació permet redifinir la imatge d'un personatge que, fins avui, era considerat un pintor menor. Sense possibilitat d'obtenir feines importants en una Barcelona on la competència devia ser ferotge i el mercat devia estar controlat per uns tallers ben assentats, Francesc Vergós II segurament es traslladà a l'àrea gironina-rossellonesa amb les expectatives d'accedir a uns encàrrecs més avantatjosos tant des de la perspectiva professional com econòmica. Els resultats aconseguits en només cinc anys (1448-1452) demostren que, al marge de les seves capacitats tècniques, el pintor barceloní va saber aprofitar-se de l'àmplia demanda de retaules a les dues bandes dels Pirineus.

ELS PINTORS DEL DARRER GÒTIC

El domini exercit per la família Solà sobre el mercat pictòric de la ciutat de Girona i el seus entorns durant la major part de la segona meitat del segle XV no va suposar una interrupció dels intercanvis i emigracions de mestres al llarg de tota l'àrea analitzada. És precisament gràcies a les relacions professionals de Ramon Solà I amb d'altres pintors que podem certificar la presència a la ciutat de l'Onyar de Pere Terri (1458), un mestre originari de

¹⁴ Idem, p. 239. No podem deixar d'assenyalar el fet que en un període de temps molt curt, potser contemporàniament, els dominics del convent de Puigcerdà encarregaren un retaule a Francesc Vergós II i un altre a Joan Antigó i al taller dels Borrassà –del qual només conservem el compartiment central amb sant Joan Baptista i sant Esteve (Vid. ALCOY, op. cit.)–. Així, poc després de la intervenció conjunta a Castelló d'Empúries, els tres mestres es van retrobar al cenobi cerdà, un centre que fou un destacat comitent artístic al llarg de tot el gòtic.

¹⁵ DURLIAT, *Art Anciens...*, op. cit., p. 110.

Bages, localitat propera a Narbona¹⁶. D'altra banda, el coneixement i l'èxit de les fórmules del taller barceloní de Jaume Huguet al nord-est del Principat va estimular l'adopció de comportaments mimètics per part dels membres de les famílies més rellevants de l'ambient artístic de Girona i Perpinyà. Aquesta circumstància és prou evident si tenim en compte que l'any 1467 Esteve Solà, fill de Ramon, va signar un contracte d'aprenentatge amb Huguet, i que només dos anys més tard establia el mateix tipus de conveni Jordi Mates, primogènit del pintor perpinyanenc Joan Mates¹⁷.

La unitat artística del Rosselló i Girona ofereix nous testimonis mitjançant l'activitat de dos mestres actius durant el darrer terç del segle XV, un amb un catàleg de peces atribuïdes i l'altre amb un conjunt d'obres documentades. El primer és conegut sota l'apel·latiu de Mestre d'Olot, convencionalisme historiogràfic que ha servit per designar l'autor anònim d'un seguit de retaules executats en terres gironines i al nord del Pirineus (dos compartiments d'un retaule de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot, el retaule dedicat a santa Cristina de l'ermita de santa Cristina de Corçà, el retaule dedicat a santa Eulàlia de l'església de Vilella i diverses taules de la capella del balneari de les Escaldes)¹⁸. Dotat d'unes capacitats tècniques poc brillants, el Mestre d'Olot és un pintor que reproduïx de manera constant un conjunt de models i estilemes, circumstància que permet establir nombroses filiacions estilístiques entre totes les seves produccions. La recerca d'un concepte naturalista de la figura humana, juntament amb una certa preocupació per la recreació de l'espai –sobretot dels interiors–, no són mai aspectes resolts de manera convincent pel pintor, que més aviat cau en una reiterada caricaturització maldestra dels personatges i la deformació dels ambients en què s'inscriuen. Malgrat aquestes notables limitacions, el conjunt de la seva obra demostra que es troba immers en un clima artístic caracteritzat per la recepció i influència indirecta de fórmules pictòriques d'arrel flamenca.

El coneixement de Miquel Torell planteja una problemàtica inversa a la del Mestre d'Olot, perquè es tracta d'un pintor amb un perfil i activitats força documentades, però del qual no conservem cap obra. Sabem que des de l'any 1471 treballava a Girona, i que als anys 1477 i 1479 se li encarregaren, respectivament, un retaule per a una església de Besalú i un altre, dedicat a

¹⁶ FREIXAS, op. cit., doc. LX.

¹⁷ J. GUDIOL i J. AINAUD, *Huguet*, Barcelona, 1948, p. 20.

¹⁸ Vid. J. DANES, *Els retaules gòtics*, Olot, 1937, p. 203-209; POST, op. cit., Vol. VII, p. 390-394 i p. 482-483; DURLIAT, *Art Ancièns...*, op. cit., p. 114; GUDIOL-ALCOLEA, op. cit., p. 183.

sant Martí, per a l'església parroquial de Cassà de la Selva. La presència de Torell en el taller de Ramon Solà II l'any 1481 no només prova l'existència d'unes estretes relacions professionals entre ambdós pintors, sinó que també permet suposar que les obres de Besalú i Cassà devia revelar un notable contacte amb els models practicats pel seu soci gironí. Unes fórmules que Torell devia traslladar al món rossellonès gràcies a les obres que executà a Perpinyà: un retaule dedicat a sant Honorat per a l'església del convent del Carme que contractà l'any 1481, i la pintura, juntament amb Antoni Joan Guardia, d'un retaule de la Verge per a l'altar major de l'església de Santa Maria de la Real (1486). Les darreres notícies que tenim d'ell són de l'any 1487, i ens informen que el pintor es va comprometre amb l'ardiaca de Besalú i un prevere de la Catedral de Girona a acabar dos retaules que segurament anirien destinats a la seu gironina¹⁹. Tot i el desconeixement de qualsevol de les seves obres, el caràcter del encàrrecs i dels seus promotors ens porten a pensar que Torell era un artista amb unes qualitats tècniques notables, capaç d'obtenir el reconeixement i aprecí en alguns dels centres més importants de l'àrea gironina-rossellonesa. Aquest fet, juntament amb la manca de coincidència entre els llocs on porten a terme la seva activitat pictòrica, fan que posem en qüestió la identificació entre Miquel Torell i el Mestre d'Olot proposada darrerament per alguns historiadors²⁰. Més aviat, la trajectòria de Torell ens invita a reflexionar sobre quin seria el paper real d'aquest pintor dins el taller dels Solà al llarg del darrer terç del segle XV i també sobre la possibilitat, al nostre entendre bastant factible, de la seva intervenció en alguna de les peces que s'inclouen en l'heterogeni catàleg avui atribuït a Ramon Solà II i al seu germà Esteve²¹.

¹⁹ Un dedicat als sants Pere i Pau i l'altre, als sants Joans. Sobre la personalitat de Miquel Torell, Vid. P. FREIXAS, "El retaule gòtic de Cassà de la Selva" a *XXVIII Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, (Santa Coloma de Farners, 22-23 octubre 1983), Santa Coloma de Farners, 1984, p. 81-86. Agraïxo al Dr. Freixas la seva amabilitat per haver-me facilitat informació sobre l'aparició d'aquest nou pintor a l'escenari gironí.

²⁰ Una hipòtesi suggerida per GUDIOL-ALCOLEA, op. cit., 183.

²¹ Una aproximació a la documentació referida a Ramon Solà II posa de relleu que només comptem amb el testimoni de la seva participació en dos retaules: el que realitzà per a la confraria de sant Marc dels sabaters a l'església del convent de la Mercè de Girona (1482-1483) i un altre, del qual només tenim una referència indirecta de l'any 1481. Gran part de la seva activitat es limità a treballs de pintura decorativa i policromia d'imatges ((FREIXAS, *L'art gòtic...*, op. cit., p. 185 i doc. LXI i LXII, p.209-210); Idem, "El retaule gòtic...", op. cit., p. 82). D'altra banda, del seu germà Esteve no disposem notícies de cap treball d'entitat. Tot i així, darrerament se'ls ha fet responsables de les millors produccions realitzades a la ciutat de Girona durant el darrer terç del segle XV, algunes, les més destacades, obrades per a la Catedral (GUDIOL-ALCOLEA, op. cit., p. 181-182). Temps abans s'havia pensat que

EL MESTRE DE CANAPOST

L'ordre cronològic que vertebrava aquest estudi ens porta a presentar en darrer lloc la figura més interessant de tot el període analitzat. Ens referim al Mestre de Canapost, un pintor anònim actiu en terres de Girona i del Rosselló durant els dos decennis finals del segle XV. Mancada de qualsevol referència documental, la personalitat artística d'aquest mestre ha estat tradicionalment definida a partir de només dues obres: el retaule de la Verge de l'església parroquial de sant Esteve de Canapost (Museu d'Art de Girona) i la gran taula dedicada a la Trinitat provinent de la capella del Consolat de Mar de Perpinyà (Musée Hyacinthe Rigaud, Perpinyà)²². Un catàleg molt reduït que cal ampliar amb la inclusió de les peces atribuïdes al Mestre de la Seu d'Urgell –el conjunt de sargues de les portes de l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell

gran part d'aquest conjunt de taules deuen ser fruit de l'activitat del seu pare, Ramon Solà, mort l'any 1462 i del qual tenim notícia que contractà un bon grapat de retaules al llarg de la seva carrera professional (J. SUTRA, "El Maestro de Girona Ramon Solà (?)" a *Revista de Gerona*, núm. 28, 1964, p. 39-43; FREIXAS, *L'art gòtic...*, p.183-185; ídem, "La Crucifixió de Ramon Solà" a AA.VV. *Thesaurus. L'Art als bisbats de Catalunya, 1000-180*, Barcelona, 1986, p. 164-165). Aquesta possibilitat, molt més factible pel caràcter monumental dels encàrrecs rebuts, xoca amb el fet que les peces a les quals ens referim (taules de l'Anunciació, de sant Benet i santa Escolàstica, de la Crucifixió –conservades a la Catedral de Girona– i d'altres repartides arreu de les comarques gironines, Vid. GUDIOL I ALCOLEA, op. cit. p. 182), presenten unes fórmules pictòriques massa avançades per a un pintor que es va formar segons els models del gòtic internacional –el seu primer retaule documentat data de l'any 1433. Per totes aquestes circumstàncies, no és impensable suposar una destacada intervenció de pintors que col·laboren a mantenir el gran taller dels Solà després de la mort del seu fundador, com per exemple Miquel Rovira –cunyat i antic soci de Ramon Solà– o, més probablement, Miquel Torell. El conjunt de retaules contractats per aquest darrer i la seva relació amb peces destinades a la Seu de Girona són dades que no caldria menysprear a l'hora de considerar qui va ser el veritable artífex d'algunes de les peces més brillants de l'heterogeni conjunt d'obres gòtiques tardanes gironines que han arribat fins als nostres dies. Les recents descobertes documentals sobre Miquel Torell permeten, doncs, elaborar unes noves propostes interpretatives sobre aquest període que, en qualsevol cas, s'hauran de confirmar o rebutjar amb l'aportació de més informació arxivística.

²² Respecte a la concepció tradicional del catàleg del Mestre de Canapost i a les seves característiques artístiques, Vid. POST, op. cit., Vol. VII (1938) , p. 604-608; vol. XII (1958), p. 672-674; M. DURLIAT, *Art Anciens...*, op. cit., p. 125-128; ídem, "La peinture à Perpignan autour de 1500" a *Actes du 86e Congrès National des Sociétés Savantes*, Montpellier, 1961 (Section d'Archeologie), p. 339-345; J. GUDIOL, *Pintura gòtica (Ars Hispaniae)*, Vol. IX, Madrid, 1955, p. 292; J. SUTRA, "Dos retaules catalans" a *Anales del Instituto de Estudios Ampurdaneses*, Vol. VII, 1968-69, p. 77-94; J. AINAUD, *La pintura catalana. De l'esplendor del gòtic al Barroc*, Barcelona, 1990, p. 118-119. A més dels retaules de Canapost i Perpinyà, hem d'assenyalar que, en diferents moments, alguns d'aquests autors han atribuït al mestre anònim altres peces de menor entitat. Així, Post afegí al seu catàleg uns compartiments d'un retaule dedicat a sant Romà provinent l'església de Caldegàs (Alta Cerdanya) i petites taules soltes (op. cit. Vol. VII, p. 608-610; Vol. XII, p. 674-680). Per la seva banda, Gudiol va pensar que d'ell deuen ser les pintures de la Santa Faç de Jesucrist i de la Verge amb el Nen d'un reliquiari del bisbe gironí Berenguer de Pau (op. cit., p. 292). Al nostre entendre, totes són obres d'atribució bastant problemàtica, que es poden atribuir a diferents pintors, a un ambient artístic caracteritzat per una forta reelaboració de models flamencs.

(MNAC) i les taules de l'Anunciació i sant Jeroni probablement provinents del convent de sant Domènec de Puigcerdà (MNAC)²³— en detectar, com ja ho van fer Gudiol i Alcolea²⁴, que en realitat no ens trobem davant de dos pintors anònims, de dos produccions diferenciades, sinó enfront d'un únic artífex d'un conjunt d'obres molt homogeni des de la perspectiva estilística. En aquest sentit, un estudi comparatiu de les peces que la historiografia havia adscrit a cadascun dels dos mestres permet descobrir que existeixen un seguit de reveladores analogies i paral·lels. Així, per exemple, constatem una identitat absoluta entre les imatges del sant Ot d'una de les sargues de la Seu i el sant Bernat del retaule de Canapost; uns mateixos estilemes i trets entre les figures de la Verge que apareixen a l'escena de la Presentació al Temple urgellenca, la de l'Anunciació de Puigcerdà i la taula central de Canapost, i unes semblances molt significatives entre alguns dels profetes del retaule de Perpinyà i els sants de les sargues de la Seu. Un conjunt de trets i fórmules d'expressió estilística comunes que, al nostre entendre, deixen pocs marges de dubte a l'hora d'afirmar que totes aquestes obres són fruit de l'activitat del mateix pintor. El fet de la recreació d'uns esplèndids interiors i fons de paisatge a les peces de la Seu i Puigcerdà, inexistents a les taules de Canapost i Girona, no suposa un motiu suficient per pensar en una diferenciació de caràcters, sinó més aviat en una evolució de l'artista o en l'elecció d'uns models compositius més complexos i renovadors per a determinades obres.

Dins el context artístic català de finals del gòtic, el Mestre de Canapost és el pintor que, juntament amb Bartolomé Bermejo, demostra una major aproximació a les fórmules concebudes pels mestres flamencs. Aquesta circumstància cal considerar-la fruit del seu coneixement i vinculació amb la pintura francesa de la segona meitat del segle XV. És ben conegut que durant els regnats de Carles VII i Lluís XI totes les regions de França van ser escenaris d'uns processos artístics, protagonitzats per mestres autòctons o septentrionals, que van tenir com a denominador comú una forta assimilació dels

²³ J. Folch i Torres va descriure la troballa de les sargues de la Seu d'Urgell a diferents dependències de la catedral d'aquesta localitat. En un petit comentari esmenta que s'hi representen imatges soltes de sants juntament amb una gran composició doble de la Presentació al Temple —destinada a les dues portes principals de l'orgue— (vid. J. FOLCH i TORRES, "Adquisicions del Museu de Barcelona" a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Vol. VI, 1920, p. 787-792. Per a un comentari més erudit, Vid. POST, op. cit., Vol. VI (1935), p. 7-10; Vol. VII (1938), p. 35-39.

²⁴ S. ALCOLEA i BLANCH, "Maestro de Canapost. Retablo de la Virgen" a *La pintura gòtica en la Corona de Aragón*, Saragossa, 1980, p. 136-137; GUDIOL i ALCOLEA, op. cit., p. 200-202.

models flamencs²⁵. Precisament dins el marc de les síntesis pictòriques elaborades a diferents àrees del país veí és on trobem les claus que permeten desxifrar l'origen i formació estilística del Mestre de Canapost. En concret, podem observar una notable relació amb obres de l'escola provençal, amb l'univers plàstic creat per pintors com el Mestre de l'Anunciació d'Aix i, sobretot, Nicolàs Froment²⁶. Amb ells comparteix una evident tendència a la simplificació de les formes septentrionals, però també un gust a la reproducció de les qualitats escultòriques dels plecs, l'ús acurat del valors lumínics i la minuciosa definició d'interiors i paisatges. En aquest darrer aspecte el Mestre de Canapost ateny a les seves millors composicions (Anunciació i sant Jeroni de Puigcerdà) uns resultats sorprenents que, tot i ser fruit d'unes receptes empíriques d'arrel flamenca, demostren un cert coneixement del sistema de construcció perspectiu formulat a la Itàlia quatrecentista²⁷. Una assimilació de principis propis de la pintura transalpina que resulta també freqüent entre els mestres que treballen a Provença a partir del darrer terç del segle XV —en especial Nicolàs Froment—, moment en què aquesta regió esdevé una zona d'intercanvis artístics entre els models flamencs i el món italià. Entre les particularitats del Mestre de Canapost en relació amb aquest context provençal caldria esmentar una limitada definició realista dels rostres dels personatges

²⁵ Vid. A. CHATELET, *Los primitivos nórdicos e ibéricos. La pintura de la Europa septentrional y de la Península Ibérica en el siglo XV*, Madrid, 1979, p. 201-203; A. CHATELET i R. RECHT, *L'Autunno del Gotico*, Milà, 1989, p. 357.

²⁶ El Mestre de l'Anunciació d'Aix deu el seu apel·latiu a un *Triptic de l'Anunciació* (ca. 1445) avui repartit entre diversos museus. Laclotte i Thiébaud van apuntar una possible identificació d'aquest mestre anònim amb Barthélemy d'Eyck, pintor documentat a Provença entre els anys 1444 i 1476. Per la seva banda, Nicolàs Froment es troba actiu a la mateixa zona des de l'any 1461 fins al 1483/84, dates en què se suposa va morir. És l'autor del conegut *Triptic de l'esbarzer encès* (1475-1476). Tots dos van treballar per al rei René. Sobre la seva activitat i el món artístic provençal de la segona meitat del segle XV, vid. M. LACLOTTE I D. THIBAUT, *L'école d'Avignon*, Tours, 1983, p. 66-102; CHATELET, *L'Autunno...*, op. cit., p. 365-374. Entenem que la vinculació del Mestre de Canapost amb aquest context és més intensa que no l'assenyalada tradicionalment (Vid. nota 22) amb pintors del centre de França, i en concret amb Jean Fouquet. Si bé s'observen alguns paral·lels —per exemple, entre la Verge de Canapost i la del díptic de Melun—, el cert és que conceptualment i estilísticament ens trobem molt lluny de la particular i genial síntesi pictòrica del mestre de Tours. Sobre aquest artista vid. S. LOMBARDI, *Jean Fouquet*, Florència, 1983; G. BAZIN, *Jean Fouquet. Le livre d'heures d'Etienne Chevalier*, Paris, 1990.

²⁷ Segons Garriga, les taules de Puigcerdà són els primers testimonis a Catalunya d'una "hibridació" entre les procediments artesanals de construcció empírica i els mètodes perspectius concebuts a als centres italians. Vid. J. GARRIGA, "Imatges amb punt: el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500" a *D'Art*, núm. 16, 1990, p. 63-68.

que protagonitzen les seves composicions, caracteritzats, més aviat, per una certa idealització dels trets i per l'adscripció a uns models tipològics reiterats en diferents obres. En definitiva, tot un seguit d'aspectes –als quals caldria afegir la pràctica de la tècnica de l'oli– que permeten configurar una personalitat artística original i innovadora, aliena als processos i corrents pictòrics desenvolupats pels pintors catalans. Es tractaria, doncs, d'un mestre estranger que per circumstàncies fins ara desconegudes decideix desenvolupar la seva activitat professional al nord-est del Principat. Cal tenir en compte que l'ocupació francesa del Rosselló (1463-1493) o la mateixa elecció de René d'Anjou i Provença com a rei dels catalans sublevats contra Joan II (1466-1470) determinaren un peculiar marc històric propici tant per a la penetració i coneixement de noves fórmules artístiques com per a l'arribada d'artistes foranis. Al marge de possibles raons d'orde particular, l'establiment del Mestre de Canapost en terres de la Corona també degué haver trobat un dels seus estímuls en aquesta situació històrica.

LA TAULA DE LA TRINITAT DE LA LLOTJA DE MAR DE PERPINYÀ

Un comentari detallat de totes les obres del Mestre de Canapost sobrepassaria amb escreix la limitada extensió del nostre treball. Tot i així, no volem deixar sense analitzar els interessants programes i motius temàtics il·lustrats a la gran taula de Perpinyà i al retaule de Canapost. Entenem que amb l'exposició de les característiques iconogràfiques d'aquestes dues peces podrem contribuir, encara que només sigui de manera parcial, a una nova i millor definició dels trets que defineixen la producció pictòrica del mestre anònim.

D'una manera immediata el primer que sorprèn l'espectador de la gran taula provinent de la capella de la Llotja de Mar de Perpinyà és la seva concepció estructural (fig. 5). Allunyada de qualsevol de les tipologies utilitzades habitualment en la pintura sobre fusta durant el gòtic català, l'obra fou projectada com una monumental taula única de format rectangular i orientació vertical (369 x 219 cm) en la qual s'inscriuen dues composicions pictòriques separades per una petita banda amb una inscripció. Al marge de la possible desaparició d'un guardapols, ens trobem, doncs, davant d'una estructura homogènia aliena a la tradicional compartimentació material pròpia de les diferents variants del retaule. Una originalitat que potser va tenir fonament en l'especial caràcter institucional de l'obra i en la configuració d'un programa

cívico-moral de naturalesa poc freqüent en l'univers artístic de la Catalunya baixmedieval²⁸.

L'escena superior, que ocupa la major part de la taula, està centrada per una imatge de la Trinitat basada en una composició anomenada el Tron de Gràcia. En aquest model iconogràfic, ja representat en el món romànic, el Pare es troba assegut sostenint el Fill crucificat mentre l'Esperit Sant es manifesta en forma de colom²⁹. Estranyament, i com ja indicà Post, a la taula rossel·lo-nesa la Trinitat està acompanyada pels símbols del Sol i la Lluna els quals, a més, en lloc de representar-se al Cel es troben situats als peus del Fill³⁰. Si tenim en compte que el tipus trinitari del Tron de Gràcia era considerat una mena d'il·lustració sintètica i global del sacrifici de la Creu, una imatge de la seva renovació incruenta³¹, coincidirem en el fet que aquesta particularitat iconogràfica extreta de les imatges de la Crucifixió serveix tant per reforçar la idea de la immolació divina com per atorgar-li una historicitat –a la qual també contribuiria la calavera adamítica. En qualsevol cas, resulta molt més significativa i transcendent per a la lectura global del programa la relació que s'estableix entre la Trinitat i l'ampli conjunt de personatges que envolten la seva mandorla. Es tracta dels símbols dels evangelistes i de dotze mitges figures de profetes, patriarques i de destacades personalitats de l'Antic i del Nou Testament, totes portadores de filacteries amb inscripcions bíbliques al·lusives a l'administració i preservació de la justícia³². Compositivament

²⁸ Dins un context en què les excepcions que s'allunyen dels models estructurals ortodoxos són escasses, ens sembla significatiu destacar aquesta particularitat i possible explicació. De fet, la Verge dels Consellers de Lluís Dalmau, una obra dotada d'un caràcter institucional i un missatge d'exaltació polític-religiosa, també ofereix una concepció tipològica ben original.

²⁹ Respecte a aquesta composició de la Trinitat, vid. G. de PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en arte medieval español*, Madrid, 1970, p. 89-142. La seva fortuna en l'àmbit de l'art a la Corona catalano-aragonesa va ser força remarcable, com ho testimonien escultures i, sobretot, un grup de pintures sobre taula del segle XV (de Pere Nicolau, Valentí Montoliu, el cercle de Jacomart, Gabriel Guardia...). Un catàleg d'aquestes peces a *ibid.* p. 104-105 i 109-118.

³⁰ POST, *op. cit.*, vol. XII (1958), p. 673.

³¹ PAMPLONA, *op. cit.*, p. 94.

³² Dels evangelistes, Joan (VII, 24): *Nolite iudicare secundum faciem sed iustum iudicium iudicate*. Marc (XII, 17): *Reddite que sunt Cesaris Cesari et que sunt Dei Deo*. Mateu (VII, 2): *In quo enim iudicio iudicaveritis, iudicabimini*; Lluc (III, 14): *Nemini calumniam facietatis et contenti estote stipendiis vestris*. De la resta de personatges, Moisès (Deuteronomi, XXIV, 17): *Non putes iudicium advene et pupilli*. David (Salms, CVI, 3): *Beati qui custodiant iudicium et faciunt iusticiam in omni tempore*. Josuè (LLibre de Job XII, 16): *Ipsa novit decipientem et eum qui decipitur*. Zacaries (VIII, 16): *Veritatem et iudicium pacis iudicate*. Isaïes (XVI, 5): *Et sedebit in veritate, iudicans et quaerens iudicium, et velociter reddens quod iustum est*; Joan Baptista (Lluc VI, 38): *Eadem quippe mensura, qua*

independent, l'esplèndida escena inferior representa una ciutat costanera en què tenen lloc un seguit d'activitats basades en el comerç marítim. De manera conscient s'ha volgut remarcar la seguretat i dinamisme del centre portuari no només per mitjà d'un intens trànsit de vaixells, sinó també, i des d'una perspectiva al·legòrica, mitjançant la protecció miraculosa dispensada per un sant bisbe –segurament sant Nicolàs– a una embarcació que es troba en perill de naufragar abans d'haver-se refugiat al port. Una imatge idíl·lica que també es reflecteix en la descàrrega de mercaderies i en els moviments i transaccions efectuades a l'entorn de l'edifici de la Llotja de Mar –que aquí s'ha reproduït adaptant fidelment el model arquitectònic emprat a la Corona per a aquest tipus de construcció civil.

En l'àmbit de la pintura gòtica catalana són excepcionals les obres que presenten programes iconogràfics religiosos amb un marcat caràcter cívic-moral. Un dels escassos testimonis és la gran taula de la Llotja de Mar de Perpinyà. En aquesta, la composició superior està dedicada a lloar el comportament dels que observen i administren virtuosament la justícia, mentre l'escena inferior pot considerar-se una representació dels efectes derivats d'aquesta actitud, aquí traduïts en la prosperitat del comerç marítim de la ciutat. Si bé aquest darrer aspecte és il·lustrat amb la visió idíl·lica d'un centre portuari imaginari, la cristallització del concepte de justícia resulta extraordinàriament innovadora des de la perspectiva iconogràfica. D'una banda, constatem una important i original tasca exeegètica en el procés de selecció d'un conjunt de patriarques, profetes i evangelistes que, en algun moment de les seves històries, van proclamar sentències relatives a la Justícia o van ser-ne testimonis. A aquesta singularitat temàtica se li afegeix el fet, també excepcional, d'utilitzar la mateixa Trinitat com a alegoria de la virtut cardinal en lloc de la tradicional imatge d'una figura femenina amb els atributs de l'espasa i la balança. Una opció iconogràfica que potser tindria el seu punt de partida en una particular interpretació dels textos agustinians on s'afirma que la Trinitat habita perennement en l'ànima dels justos³³. La hipòtesi no ens

mensi fueritis, remetietur vobis. Adam (Gènesis IV, 7) : *Si bene egeris, recipies ? si autem male statim peccatum erit?* . Isaac (Gènesis XXVI, 24) : *Noli metuere quia ego tecum sum* . Jeremies (II, 35) : *Ecce ego iudicio contendam tecum* . Osies (X, 12) : *Seminate vobis in iusticia et metite in ore misericordiae* . Daniel (adaptació d'Isaies XI, 4) : *Judicate populum in iusticia et pauperes in iudicio*. Pau (Romans, II, 1) : *In quo enim alterum iudicas te ipsum contempnas*. Cfr. DURLIAT, *Art antics...*, p. 125.

³³ En el seu *Tractat sobre l'Evangeli de sant Joan*, el Pare de l'Església afirma que *en los justos tendran su morada el Padre y el Hijo juntamente con el Espíritu Santo; dentro de ellos morará Dios como en su templo* (S. AGUSTÍN, *Tratado sobre el Evangelio de San Juan*, BAC, Madrid, 1957, vol. XIV, 76, 4).

sembla agosarada si tenim en compte que el qui va dissenyar el programa de l'obra rossellonesa devia ser un personatge versat en un ampli repertori d'escrits bíblics, patrístics i exegetics, a partir dels quals va saber construir una particular síntesi interpretativa. En qualsevol cas, també hem de recordar que els coneguts i difosos sermons de sant Vicent Ferrer presentaven el *consell de la sancta Trinitat* com el màxim òrgan en el procés del Judici Final³⁴. Una imatge ben evocadora que servia al dominic valencià per manifestar al seu auditori la identificació que existiria entre Trinitat i Justícia en el moment culminant de la història de la humanitat.

La inscripció commemorativa que trobem entre les dues escenes de la taula ens revela quins van ser els clients i la data d'execució de la peça: En l'any M. CCCC. LXXXVIII fou fet lo present retaule estants consuls de mar los honorables mossen Frances Pinya burges he mosen Johan Garau mercader de la present vila de Perpinya. Encara que no podem afirmar si l'encàrrec fou resultat d'una iniciativa particular d'aquests dos personatges o d'una decisió presa pels estaments ciutadans relacionats amb el Consulat de Mar, el cert és que l'obra va ser instal·lada a la capella de la Llotja, que la servà fins al moment en què va ser enderrocada (1751)³⁵. Respecte als motius de la seva realització cal tenir en compte que pels volts de l'any 1489 el Consulat de Mar de Perpinyà, institució encarregada de controlar i assegurar el comerç marítim, afrontava un delicat procés de reforma que tenia com a objectiu la consolidació i modernització de l'organisme. En aquest sentit, sabem que entre els anys 1485 i 1495 es promulgaren unes noves i importants ordenances relatives a la normativa asseguradora que imitaven les adoptades uns anys abans a Barcelona³⁶. El fet que per aquelles dates els mateixos cònsuls encarreguessin una gran obra de caràcter moral i cívic, en la qual es vincula la pràc-

³⁴ "Nostre Senyor Deu mostra lo procés a tots los sants: los diables accusen e lo angel bo excusa, e Deu diu en lo consell de la sancta Trinitat, que dien: "Multum habeo vobiscum loqui"; ve la sentència e juga" (*Quaresma de sant Vicent Ferrer, predicada a València l'any 1413*, a cura de J. SANCHIS SIVERA, Barcelona, 1927, p. 95).

³⁵ La capella es devia construir a començament del segle XV, ja que l'any 1397 el rei Martí atorgà un privilegi als cònsuls perquè poguessin aixecar un edifici on portar a terme les seves activitats. Amb la desaparició de la capella la taula fou traslladada a la capella dels Penitents negres de sant Jaume de Perpinyà. Avui es troba instal·lada al Musée Hyacinthe Rigaud de la ciutat rossellonesa. DURLIAT, *Art antics...*, op. cit., p. 125-126.

³⁶ Vid. A. GARCIA i SANZ, "Ordinacions inèdites de Barcelona i Perpinyà sobre assegurances marítimes (segle XV)" a *Estudis d'Història Medieval*, IV, Barcelona, p. 129-130 i 130-140. Cfr. M. J. PELÁEZ, "El seguro marítimo en Perpignan y Barcelona: análisis histórico-jurídico de la institución en los siglos XV y XVI" a *Actes du 106e Congrès National des Sociétés Savantes* (Section de philologie et d'histoire jusqu'à 1610), Paris, 1983, p. 169-179.

tica virtuosa de la justícia amb la prosperitat de la ciutat, potser no seria aliè a aquest procés de reforma institucional. Així, de la mateixa manera que els canvis legislatius perseguïren el benefici comú d'una gestió pública, l'obra commemorativa instal·lada a la capella de la Llotja caldria contemplar-la com una expressió plàstica dels principis morals que han d'observar els cònsuls en el moment d'exercir el seu càrrec i de les conseqüències positives derivades de la seva pràctica.

L'exaltació de la Justícia i dels beneficis socials que comporta el seu correcte exercici per part d'aquells que detenen el poder ja havien estat motiu d'uns comentaris apassionats de Francesc Eiximenis, un dels intel·lectuals de major prestigi de la Corona a final de l'Edat Mitjana. En concret, a la seva obra *El regiment de prínceps e de la cosa pública* indicava que la Justícia era un dels atributs indispensables del bon príncep i que només amb la seva correcta aplicació aquest podria evitar la misèria dels vassalls i aconseguir la salvació eterna de la població³⁷. Tot i així, en els tractats medievals el més freqüent és que la Justícia no sigui remarcada de manera aïllada en el comentari dels principis bàsics del bon govern sinó conjuntament amb la resta de Virtuts cardinals i, a cops, teològals. Una consideració global que s'aprecia en la coneguda obra trescentista *Specula principum* (Mirall dels prínceps), on totes elles són definides explícitament com *virtues politicae*³⁸. Aquesta interpretació cívica o política de les virtuts també es manifestà a l'univers iconogràfic medieval³⁹, encara que a Espanya els exemples conservats són molt escassos. Entre aquests tenim la taula

³⁷ F. EIXIMENIS, *Dotzè llibre del Crestià*, Girona, 1987, Vol. I, p.264-267, 286-288; vol. II, p. 427-429, 529-530. Contemporàniament i des d'una perspectiva més àmplia, sant Vicent Ferrer reclamava "moralitat als regidós qui han offici de administrar justícia. Ab quanta amor deuen abraçar justícia!". El dominic valencià proclamava també els valors redemptors de la justícia per mitjà d'una coneguda llegenda apòcrifa de l'emperador Trajà, i de manera didàctica apuntava que "si en hun paper scrivís justícia, que foch d'infern no. l poria cremar. Axí, amats justícia." (*Quaresma de sant Vicent Ferrer...*, op. cit., p. 52-53).

³⁸ Sobre alguns dels textos medievals dedicats a les virtuts, vid. R. TUVE, "Notes on the Virtues and Vices" a *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963, p. 264-303. També els autors peninsulars van assimilar i difondre una interpretació política de les virtuts. Com ja va assenyalar Yarza, una bona prova la tenim a l'obra *Regimiento de príncipes* de Gómez Manrique, en què s'apunta la necessària pràctica de les virtuts teològals i cardinals per part dels governants (vid. G. MANRIQUE, *Regimiento de príncipes y otras obras*, Buenos Aires, 1947, p. 33. Cfr. J. YARZA "La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano" a *Studia Zamorensia* (Anejo 1. Arte medieval en Zamora), Zamora, 1988, p. 137).

³⁹ La personificació de les virtuts té les seves arrels en el món antic, i una de les primeres manifestacions en aquest sentit es troba en la *Psychomachia* de Prudenci (vid. A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, Londres, 1939). Des de l'Alta Edat Mitjana constitueixen un dels elements principals d'algunes de les més grandiloqüents imatges de poder de reis i

de la Verge amb les Virtuts cardinals, obra que Bernat Martorell executà per encàrrec de la Generalitat (1437), i una vidriera de la Casa de la Ciutat de Barcelona (1407) en la qual també apareixien representades les personificacions de les quatre virtuts⁴⁰. En l'àmbit europeu medieval tardà sens dubte sobresurt la complexa alegoria del Buon Governo que es troba a la Sala della Pace del Palazzo Pubblico de Siena (1338-1339). En el famós cicle mural, Ambrogio Lorenzetti, tot i destacar que el Comune es troba inspirat per les virtuts teològals i cardinals, atorga un paper preminent a la Justícia, convertint-la en el veritable fonament de tot el seu programa polític-religiós⁴¹. Un èmfasi que, de manera original i particular, a la taula de la Llotja de Mar s'accentuarà fins al punt de convertir la Justícia en la protagonista única d'un programa cívico-moral, en la virtut suprema que han de preservar els cònsuls en l'exercici del seu càrrec. En aquest sentit, els objectius dels inspiradors de l'obra perpinyanesa no resulten ser massa diferents dels que animaren els dirigents municipals de Brussel·les i Lovaina a encarregar, a Rogier van der Weyden i a Dirk Bouts respectivament respectivament, diferents representacions pictòriques de passatges llegendaris

emperadors. Aquest és el cas d'una majestàtica imatge de Carles el Calb en la qual l'emperador carolingi és presentat entronitzat i rebent la benedicció de dos àngels i de les personificacions de les quatre Virtuts cardinals (Biblia de San Paolo fuori le Mura, ca. 869-870, Roma, Basilica patriarcale de S. Paolo fuori le mura, sense número, fol. 1). La llarga pervivència d'aquest model iconogràfic d'exaltació àulica resulta evident en comprovar la seva reinterpretació gòtica a càrrec, entre d'altres, de miniaturistes bohemis del darrer terç del segle XIV. D'ells és l'espectacular imatge de l'emperador Carles IV envoltat per les set Virtuts cardinals i teològals (Encyclopaedia Medica, Roma, Bibliot. Casanatense, Cod. Lat. 459, fol. 1).

⁴⁰ La taula de Martorell –avui conservada al Museum of Art de Philadelphia– presidí les sessions que les Corts de la Corona catalano-aragonesa celebraren a l'església de Santa Maria de Monzon (M. GRIZZARD, "An Identification of Martorell's Commission for the Aragonese Corts" a *The Art Bulletin*, Juny 1982, Vol. LXIV, p. 311-314). D'altra banda, no ha arribat fins als nostres dies la vidriera que encarregaren els consellers de Barcelona a un mestre flamenc (la notícia a S. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, Vol. I, p. 74. Cfr. GRIZZARD, op. cit.). A la Península no coneixem altres obres en què s'expressi una alegoria cívico-política per mitjà de la representació de les virtuts cardinals. En la major part dels casos es troben en programes adreçats a lloar i magnificar la personalitat d'un individu sant o laic. En aquest sentit, resulta significativa la presència de les set virtuts cardinals i teològals a la gran trona del majestàtic sant Domènec de Silos pintat per Bartolomé Bermejo (I. MATEO, "Reflexiones sobre aspectos iconográficos en el Santo Domingo de Silos, de Bermejo" a *Boletín del Museo del Prado*, Vol. VI, 1985, p. 5-13) i, des d'una perspectiva laica, la seva representació –global o seleccionada– a diferents conjunts funeraris del gòtic tardà amb l'objectiu de proclamar els mèrits del difunt (A. DURAN I SANPERE, op. cit., p. 337; J. YARZA, "La portada occidental...", op. cit., p. 137-138; A. FRANCO, *Catálogo de escultura gótica del Museo Nacional de Arqueología*, Madrid, 1993, p. 111).

⁴¹ La Justícia és representada com una emanació de la saviesa divina, i es troba coronada per un escrit: *diligite iustitiam qui iudicatis terram*. Cfr. CH. FRUGONI, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florència, 1988, p. 66-67. Respecte a la connexió entre les virtuts i l'exercici del poder temporal amb el significat global del programa sienès, vegeu l'estudi ja clàssic de N. RUBINSTEIN, "Political Ideas in Sieneese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico" a *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXI, 1958, p. 179-207.

que simbolitzaven la correcta administració de la Justícia per part de grans personatges antics i medievals⁴². Recreats en els magnífics palaus municipals de les ciutats septentrionals, aquests cicles també foren concebuts amb l'evident objectiu d'adreçar uns relats exemplars i modèlics a tots aquells que havien de dictar i fer complir les lleis.

EL RETAULE DE LA VERGE DE SANT ESTEVE DE CANAPOST

La tipologia i caràcter de la taula rossellonesa difereix notablement d'un altra obra del nostre mestre anònim: el retaule provinent de l'església de sant Esteve de Canapost, una petita població empordanesa propera a Peratellada (fig. 6). Es tracta d'un conjunt pictòric de dimensions mitjanes amb un cos compartimentat en sis taules distribuïdes al llarg de tres carrers. Al central hi ha les composicions dedicades a una Verge de la Humilitat envoltada per dos àngels músics (fig. 7) i a l'àtic, l'habitual Crucifixió. Adoptant la representació mariana com a eix, de simetria, als carrers laterals es troben les imatges solemnes de sant Nicolau i sant Bernat, ambdues perfectament identificables gràcies als seus atributs iconogràfics: sant Nicolau apareix revestit de la dignitat episcopal (mitra, bàcul, capa pluvial) mentre amb la mà esquerra sosté tres bosses daurades, símbols del miracle de la dot a les donzelles pobres⁴³ (fig. 9); al seu torn, sant Bernat mostra la seva condició d'abat cistercenc (bàcul i hàbit blanc) i presenta com a atribut un llibre que al·ludeix a l'àmplia activitat literària del sant⁴⁴ (fig. 8). Les escenes superiors,

⁴² Les pintures murals –destruïdes al segle XVI– que Rogier van der Weyden executà l'any 1439 per al municipi de Brussel·les, representaven la Justícia de Trajà i la Justícia d' Archimbald. Per la seva banda, Dirk Bouts va rebre l'encàrrec del consistori de Lovaina l'any 1468. Segons l'acord inicial el pintor havia de realitzar quatre grans taules, de les quals avui només es conserven dues dedicades a la història –extreta de llegendes medievals– del judici d'Otó III. Una reflexió sobre el caràcter i objectius d'aquestes obres es troba en un magnífic assaig panoràmic de l'època gòtica tardana. Ens referim a l'escrit pòstum de J. BIALOSTOCKI, *Il Quattrocento nell'Europa settentrionale*, Torí, 1989, p. 175-176.

⁴³ L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, vol. III-II, Paris, 1958, p. 976-988. L'atribut de les bosses de monedes d'or té relació amb aquell episodi de la llegenda en què sant Nicolau, mogut per la caritat, decideix salvar tres germanes d'una vida deshonest amb la concessió d'una generosa dot.

⁴⁴ Respecte a la imatge solemne i majestàtica del sant, vid. J.C. SCHMITT, "Saint Bernard et son Image" a *Bernard de Clairvaux. Histoire, mentalités, spiritualité*, Paris, 1992, p. 639-657. Malgrat que el llibre és un símbol genèric dins l'art cristià que adquireix un significat precís en relació amb diferents contextos figuratius –l'Evangeli en mans de Crist, els apòstols o els evangelistes; la *Regula* en mans de sant Benet– en el cas de sant Bernat el seu sentit és unívoc (L. del PRA, "Bernardo di Chiaravalle. Realtà e interpretazione nell'arte italiana" a *Bernardo de Chiaravalle nell'arte italiana*, Firenze, 1990, p. 35-36).

referides al moment en què sant Nicolau protegeix miraculosament un vaixell d'una tempesta i a la *Lactatio* de sant Bernat, serveixen per commemorar, des d'una perspectiva hagiogràfica, la personalitat de tots dos personatges⁴⁵. El pas del temps i la degradada situació que durant molts anys va patir l'església de sant Esteve de Canapost van provocar mutilacions i pèrdues irreperables a les zones del bancal i el guardapols. Del primer només conservem la seva estructura de fusta amb unes restes de pintura al compartiment central que permeten endevinar una primitiva representació del Crist Baró de Dolors. Per la seva banda, la desaparició del guardapols ha estat més recent, perquè sabem que encara existia a començament d'aquest segle. Les antigues descripcions i fotografies ens revelen que originalment presentava cinc relleus d'escuts que tenien el camp il·lustrat amb una garba de set espigues lligades amb una cinta⁴⁶. Fins on arriba el nostre coneixement, aquesta heràldica no pot identificar-se amb la de cap llinatge senyorial de la zona, fet que ens porta a suposar que es tractava d'un escut de caràcter parroquial o gremial i que, per tant, el retaule seria el producte de l'encàrrec d'un col·lectiu de la comunitat camperola de Peratallada⁴⁷.

Malgrat que no s'ha definit un programa iconogràfic homogeni que afecti totes les imatges i escenes, el retaule de Canapost tradueix plàsticament alguns dels preceptes que animaven el culte a la Verge misericordiosa, a la

⁴⁵ Són dos dels passatges més populars i representats d'ambós sants. Per la salvació del vaixell a càrrec de sant Nicolau, Vid. REAU, op. cit.; respecte a la *Lactatio* de sant Bernat, vid. *infra* notes 47 i 48. Sobre el seu coneixement i pràctica a Catalunya, Vid. GUDIOL-ALCOLEA, op. cit, núm. catàleg 111 i 371; R. DURAN, *Iconografía española de San Bernardo*, Poblet, 1953, p. 43-46. Cal esmentar que la composició del miracle del bisbe de Bari presenta unes extraordinàries analogies compositives i estilístiques amb l'escena representada a la part inferior de la taula de la Llotja de Mar de Perpinyà. El model comú podria haver estat recollit del món italià donats els paral·lels que s'observen amb algunes taules toscanes de la primera meitat del segle XV, i més concretament amb obres de Bicci di Lorenzo i Gentile da Fabriano. De Bicci di Lorenzo: taula de l' Ashmolean Museum (Oxford), núm. 60, ca. 1433 (vid. FREMANTLE, F. *Florentine gothic painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300-1450*, Londres, 1950, fig. 995); de Gentile da Fabriano: escena de la predel·la del Polittico Quaratesi, Pinacoteca Vaticana (Roma), núm 38, ca. 1425 (MICHELETTI, E. *L'opera completa di Gentile da Fabriano*, Milà, 1978, tav. LX).

⁴⁶ Fotografia a J. SUBIAS i F. MARTORELL, "Crònica d'Arqueologia i Història de l'Art. Els retaules" a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. VIII, 1927-1931, p. 183, fig. 297. Sobre la referència escrita, POST, op. cit., Vol.VII (1938), p. 604.

⁴⁷ A més d'aquesta possibilitat, cal assenyalar que a la penúltima dècada del segle XV Peratallada fou un dels centres més destacats de la revolta remença, fins al punt que l'any 1484 el castell d'aquesta població va ser l'escenari d'una important reunió entre els principals capitosts del partit camperol (CATALÀ, P. i BRASO, M. s.v. "Castell de Peratallada" a *Els castells catalans*, vol. II, Barcelona, 1991 (1a ed. 1969), p. 734).

Mare de Déu en el seu paper de mitjancera entre els homes i la divinitat. Una circumstància que ja es palesa explícitament per mitjà de l'elecció de la Verge de la Humilitat com a epicentre i vèrtex del conjunt pictòric. Aquest model iconogràfic, que representa Maria alletant el Fill, fou considerat una imatge devocional amb uns valors molt concrets. Segons els principis de l'espiritualitat baixmedieval la manifestació íntima i emotiva de la maternitat de la Verge, de la Mare que alimenta el Fill i el sosté amorosament, era contemplada no només com un exemple de l'Amor maternal, sinó també com una de les mostres més feaents del poder d'intercessió de Maria davant Jesucrist. La humanitat sencera trobava la seva millor advocada en la pietosa i benevolent Mare de Déu, l'única capaç de despertar la compassió del Crist del Judici Final en mostrar-li el pit que l'havia nodrit⁴⁸. Un concepte i objectius que eren paral·lels als reflectits per la imatge del Baró de Dolors, en la qual Crist mostrava les seves ferides al Pare per demanar el perdó de la humanitat en nom de la seva Passió⁴⁹. D'una manera molt significativa, la superposició de les representacions de la Verge de la Humilitat i del Crist de la Pietat al retaule de Canapost –una a la taula central i l'altra al compartiment intermedi del bancal– serveixen per exaltar conjuntament les intercessions mariana i cristològica en una conscient, encara que estandarditzada, recreació d'imatges devocionals generades en el context de la pietat afectiva d'època gòtica.

La creença medieval en el poder taumatúrgic de la llet de la Verge és l'origen de nombroses narracions de miracles on el guariment de malalts, la resurrecció de morts o la mateixa concessió d'un do especial es produeix gràcies a un alletament marià⁵⁰. El de sant Bernat, personatge que manifestà un accentuada devoció per la Verge per mitjà de la seva teologia i sensibilitat religiosa, fou sens dubte l'exemple que va conèixer major èxit cultural i

⁴⁸ Sobre la creació i significats de la composició de la Verge de la Humilitat, vegeu l'estudi clàssic de M. MEISS, "La Madona de la Humildad" a ídem, *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*, Madrid, 1988, p. 157-181. Noves consideracions a J. WIRTH, *L'image médiévale*, París, 1989, p. 334-337. Segons Meiss el model iconogràfic fou creat a Itàlia durant la primera meitat del segle XIV, i penetrà a Catalunya gràcies als Serra. Tot i així, ja des del s. XI assistim a un procés d'evolució iconogràfica que accentua la tendresa de la Verge vers el Nen amb el desenvolupament de l'antic tema de la *Maria Lactans*.

⁴⁹ En el camp literari tenim diferents testimonis d'associació analògica entre la capacitat d'intercessió del Crist de la Pietat i la Verge alletant el Fill. Així succeeix en el capítol 39 del *Speculum humanae salvationis* (ca. 1324). Cfr. MEISS, op. cit., p. 176.

⁵⁰ Joan Crisòstom, Fulbert de Chartres, Domènec de Guzman o Caterina de Siena són els autors d'alguns d'aquests relats sobre alletaments marians. Vid. W. DEONNA, "La légende de Pero et de Micon el l'allaitement symbolique" a *Latomus*, XIII, 1954, p. 158-159; L. del PRA, op. cit., p. 65.

iconogràfic durant de la tardor de l'Edat Mitjana⁵¹. El tema no apareix en les diferents biografies redactades per seguidors directes del sant, i malgrat que darrerament s'han descobert unes fonts literàries de l'episodi de començament del segle XIV encara avui el primer testimoni conservat és la imatge representada en un retaule mallorquí de final del segle XIII⁵². Ara bé, mentre aquesta i d'altres composicions pictòriques primitives del tema pot suposar-se que són adaptacions d'un antic relat caracteritzat per l'aparició de la mateixa Verge a sant Bernat, l'escena del retaule de Canapost segueix un model textual desenvolupat posteriorment. Una narració en què ja no es parla d'una aparició sinó de "l'animació" d'una imatge mariana que pren vida i llança un raig de llet a

⁵¹ Una anàlisi general a, L. DEWEZ-A. van ITERSON, "La Lactation de saint Bernard. Legende et Iconographie" a *Cîteaux*, VII, 1956, p. 165-189. De fet, l'escena de l'alletament és la manifestació paradigmàtica del culte bernardià vers la Verge. Per l'abat de Cîteaux, el paper de Maria era doble: des d'una perspectiva teològica era considerada l'advocada per excel·lència i, al mateix temps, la via ("aqueducte") per la qual ens arriben les gràcies divines. Una visió general a, G. M. ROSCHINI, "La mariologia di san Bernardo. Pubblicazione commemorativa nell'VIII Centenario della sua morte, Milà, 1954, p. 92-131

⁵² Obra atribuïda a l'anònim Mestre de la Conquesta de Mallorca i datada a prop de l'any 1290. Es conserva a la Societat Arqueològica Lul·liana de Palma de Mallorca (G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, Vol. II (1977), núm. 67; Vol. III(1978), p. 13-14. Les representacions del tema van conèixer una notable difusió inicial a la Corona i a la resta de la Península durant el segle XIV, però caldrà esperar a final del segle XV per constatar el seu èxit a l'Europa Occidental. Entre els exemples primerencs de la Corona catalano-aragonesa tenim l'escena del retaule esculpit de sant Bernat i sant Bernabé de l'església de santa Maria de Montblanc (ca. 1348) i una taula del monestir cistercenc de Bonifazà (final del segle XIV) (vid. DURAN, op. cit. p. 43-46; L. del PRA, op. cit., p. 66; DEWEZ-van ITERSON, op. cit.). La preeminència cronològica de les peces peninsulars ha portat, tradicionalment, a afirmar l'origen hispà del tema tant des de la seva perspectiva iconogràfica com textual. El descobriment recent d'una antiga redacció escrita (ca. 1313-1330), inclosa en un recull francès d'*exempla* titulat *Ci nous dit*, ha fet trontollar aquesta hipòtesi. (*Ci nous dit. Recueil d'exemples moraux*, a cura de G. BLANGEZ, II, París, 1986, cap. 705, p. 205). Segons Berlioz i Schmitt, l'existència d'aquest text permet suposar que es tractava d'un episodi que ja circulava des de feia temps en els ambients cistercencs francesos i renans (J. BERLIOZ, "La lactation de saint Bernard dans un exemplum du *Ci nous dit*" a *Cîteaux*, 39, 1988, p. 270-284; SCHMITT, op. cit., p. 653-654). Entenem que acceptar aquesta posició no significa rebutjar la idea d'una més ràpida i avançada extensió del tema a la Península, on gaudí d'una estimable difusió i aprecis des del segle XIV. Un testimoni d'aquest fet seria la seva presència en el *Llibre de bons amonestaments* (1398) escrit pel franciscà català A. Turmeda (vid. J. STIENNON, "La lactation de Saint Bernard: un document supplémentaire d'origine catalane" a *Mélanges à la mémoire du père Anselme Dimier*, II, Histoire cistercienne. 3. Arbois, 1984, p. 399-400). Una difusió i coneixement de l'episodi, sobretot a terres catalanes, que també caldria mesurar d'acord amb l'arrelament i pràctica a les nostres contrades d'una pietat inspirada en els models cistercencs (BERTINI, G. "Entorn de la pietat afectiva a la Catalunya medieval" a *Estudis Romànics*, Vol. X (Homenatge a Jordi Rubió i Balaguer), Barcelona, 1962, p. 155-171).

la boca del sant per infondre-li saviesa⁵³. Com es pot observar a la taula de Canapost, l'abat de Cîteaux es troba resant a l'interior de la capella d'un monestir –al fons s'ha representat dos monjos conversant al claustre– quan de sobte comença a brollar un raig de llet de l'estàtua de la Verge amb el Nen que hi ha damunt l'altar (fig. 10). Des d'un primer moment resulta evident el caràcter eucaríctic de l'escena si tenim en compte els seus paral·lelismes iconogràfics i simbòlics amb el Crist que a la Missa de sant Gregori s'apareix també sobre l'altar i vessa la seva sang dins el calze⁵⁴. En qualsevol cas, per damunt de tot aquí l'episodi serveix per ratificar un cop més el vessant maternal i misericordiós de la Verge i per demostrar la seva condició de Mare de la humanitat sencera. La relació que s'estableix amb la taula central dedicada a la Verge de la Humilitat és evident: l'amor i misericòrdia de Maria arriben fins al punt de tractar l'abat cistercenc –*il suo fedele Bernardo* en paraules de Dant– no com un deixeble sinó com el fill i germà de Jesús; de concedir-li el privilegi de nodrir-lo amb la seva miraculosa llet maternal. La figura de sant Bernat esdevé doncs paradigma de l'acció protectora de la Verge i el model de comportament per a tots aquells que pretenguin aconseguir un estatus espiritual similar. Es completa així aquest petit però interessant cicle d'exaltació mariana en el qual en principi, no semblen connectar-se ni la figura ni l'escena hagiogràfica de sant Nicolau, segurament inclosos amb motiu d'una devoció local o parroquial⁵⁵. Malgrat això, i sense que s'arribi a l'originalitat de l'obra rossellonesa, el retaule de Canapost manifesta de nou que ens trobem davant d'un mestre que no només resulta innovador des de la perspectiva formal i estilística, sinó també iconogràfica.

⁵³ Assenyala el moment en què Bernat, recitant *L'Ave maris stella* davant una imatge mariana, pronuncia les paraules "*monstra te esse matrem*", després de les quals la imatge va prendre vida i dirigir vers la boca del sant algunes gotes de llet. Vid. L. del PRA, op. cit., p. 64; ídem, "L'immagine di Bernardo nell'arte italiana (secc. XIII-XVII)" a *Bernardo cisterciense*, Atti del XXVI Convegno storico internazionale (Todi, 8-11 ottobre 1989), Spoleto, 1990, p. 375-377. El text i les seves il·lustracions són una interessant mostra de la percepció del moviment i la vida de les imatges en el món medieval. Al respecte d'això, vid. D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 323-357.

⁵⁴ WIRTH, op. cit., p. 337.

⁵⁵ Donada la manca de referències iconogràfiques al retaule és difícil relacionar sant Nicolau amb aquest programa marià, encara que un passatge de la seva llegenda ho permetria fàcilment. En referim a aquell episodi de la seva infància en què el sant es va abstenir de mamar del pit de la seva dida per complir així la pràctica del dejuni setmanal (REAU, op. cit., p. 976). També és cert que tenim testimonis en què l'episodi de la salvació del vaixell d'un naufragi està relacionat amb les figures de la Verge i sant Bernat. Així, per exemple, en un sermó de sant Vicent Ferrer es parla d'un miracle d'aquestes característiques protagonitzat per la Verge i després del qual es pronuncia una oració escrita per sant Bernat (*Quaresma de sant Vicent Ferrer*..., op. cit., p. 144).

La producció del mestre anònim de Canapost constitueix un brillant epíleg per l'art gòtic a l'àrea gironina-rossellonesa. Les especials circumstàncies històriques i els seculars vincles que van determinar la cristallització d'una comunitat artística a totes dues bandes dels Pirineus aconseguiren, ja en el crepuscle de l'Edat Mitjana, dissenyar un escenari favorable a l'activitat de diferents creadors plàstics locals o estrangers. Si bé el nostre coneixement d'aquest procés encara està ple de llacunes, l'anàlisi de les seves restes materials i documentals ens ofereix un paisatge acolorit amb nombrosos matissos que hem tractat d'explorar des de diferents perspectives. I si bé està clar que en el nostre camí preteníem resoldre i estudiar determinats aspectes, no és menys cert que també ens proposavem obrir nous interrogants i plantejar noves hipòtesis que ens permetin anar més enllà en el coneixement d'un dels períodes i àmbits menys rastrejats per la historiografia artística catalana.



Fig. 1. Miracle del mercader Polimarc. Escena del retaule de Palau del Vidre (Fotografia, Arxiu Mas).



Fig. 2. Miracle del Monte Gargano. Escena del retaule de Palau del Vidre (Fotografia, Arxiu Mas).



Fig. 3. Detall de l'escena dedicada a la protecció del cos de Moisès. Retaule de sant Miquel de Castelló d'Empúries (Fotografia, Vronski).



Fig. 4. Miracle del Monte Gargano. Escena del retaule de sant Miquel de Castelló d'Empúries (Fotografia, Vronski).



Fig. 5. Taula dedicada a la Trinitat de la capella de la Llotja de Mar de Perpinyà (Fotografia, Arxiu Mas).



Fig. 6. Retaule de l'església de Sant Esteve de Canapost (Fotografia, Vronski).



Fig. 7. Verge de la Humilitat i dos àngels (Fotografia, Vronski).



Fig. 8. Sant Bernat (Fotografia, Vronski).



Fig. 9. Sant Nicolau (Fotografia, Vronski).



Fig. 10. Lactatio de sant Bernat (Fotografia, Vronski).