

Un «Miracle» per a Pere Nunyes

Joan Bosch i Ballbona
Universitat de Girona
joan.boschb@udg.es

RESUM

Estudi sobre el pintor portuguès Pere Nunyes que es construeix des de l'atribució de les pintures cinccentistes de l'actual retaule de la capella del Santíssim del Santuari del Miracle de Riner (Solsonès). L'anàlisi d'aquestes taules s'aprofita per enriquir el coneixement de la cultura gràfica manipulada per l'artista, i, sobretot, per revisar la complicada qüestió relativa a l'abast concret de la participació de Pere Nunyes en els treballs contractats durant la llarga etapa de la seva associació pictòrica amb el també portuguès Henrique Fernandes.

Paraules clau:

pintura, segle XVI, Catalunya, Portugal, gravat, Raimondi, Rafael.

ABSTRACT

A «Miracle» for Pere Nunyes

The main subject of this study is attribution to Pere Nunyes of the sixteenth-century paintings from the current altarpiece of the Holy Sacrament Chapel from the Miracle of Riner Sanctuary (Catalonia). Through the analysis of this paintings, the author enriches the knowledge of the artistic culture of the artist, and, specially, he examines the difficult question about the particular scope of the role that Pere Nunyes played in the contracted works shared with his fellow countryman Henrique Fernandes during his long period of artistic association.

Keywords:

painting, sixteenth-century, Catalonia, Portugal, engravings, Raimondi, Rafael.

1. J. M. MADURELL MARIMON: *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)*, Barcelona, 1944 (separata de *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III, 1, 1943-1944); J. M. MADURELL MARIMON: «El Arte en la comarca alta de Urgel», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946, p. 220-228; J. M. MADURELL MARIMON: «El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los Plateros de Barcelona», a *Museu*, VI, Lisboa, 1950, p. 131-150, i la seva revisió J. M. MADURELL MARIMON: «La labor pictórica de Pedro Nunyes (1513-1554)», a *Arte Español*, 26, 1968-1969, p. 86-123. Ara bé, és obligatori que recordem que les primeres atribucions documentades a Pere Nunyes i a Henrique Fernandes es remunten a les publicacions de J. MAS: *Guia-itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1916, p. 38-41, i d'A. DURAN i SANPERE: «Un retaula de Sant Sever, exiliat i repatriat», a *Vida Cristiana*, 16, 1927-1928, p. 419, republicat —però sense el document del contracte— a *Barcelona i la seva Història*, 3. *L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 338-347.

2. Vegeu: JOAN AINAUD DE LARSARTE: «La pintura dels segles XVI i XVII», a *L'art català*, vol. II, Barcelona, 1958, p. 80, i FRANCESC FITÉ: «Pere Nunyes i la pintura lleidatana en la primera meitat del segle XVI», *Ilerda (Humanitats)*, 50, 1992-1993, p. 36-37.

Aviat farà seixanta anys que Josep Maria Madurell va convertir els pintors portuguesos Pere Nunyes i Henrique Fernandes en un tema historicoartístic —en un dels arguments més interessants de l'aleshores encara precària història de l'art de l'època moderna a Catalunya. La seva aportació va ser capital, ja que «inventava» aquests artistes com a subjectes històrics en dotar-los d'unes biografies completes i d'un copiós catàleg d'obres —confegit, sobretot, gràcies al buidatge dels fons de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona. Madurell els va procurar un catàleg compost per una trentena de treballs, en el qual destacaven, és clar —per la senzilla raó que eren els únics conservats— els retaules de la Pietat de la capella de Sant Feliu (1528-1530) de l'església barcelonina dels Sants Just i Pastor, i el major de la parroquial de Santa Maria i Sant Martí de Capella (1527-1533), i les portes del retaula de Sant Eloi dels argenters (1526-1529) de l'església de la Mercè de Barcelona (ara al MNAC); uns conjunts que s'afegiren al també preservat retaula de l'antic Hospital de Clergues de Sant Sever de Barcelona (les taules són ara al Museu Diocesà de Barcelona), documentat per Agustí Duran i Sanpere (1929), i a la pintura il·lusionista dels sepulcres dels comtes Ramon Berenguer I i Almodis (1545) de la catedral de Barcelona, que Josep Mas (1916) va acreditar com a obra d'Henrique Fernandes i que en aquest moment és encara l'únic treball conservat que «l'altre portuguès» va fer en solitari¹.

La «construcció» de Pere Nunyes i Henrique Fernandes

El fet que el catàleg de Josep Maria Madurell des d'aleshores només s'hagi ampliat amb dues incorporacions segures, dona fe de la transcendència de la seva tasca. Les dues novetats són la taula de la *L'arribada dels apostols a la Dormició de la Verge* conservada a Bellpuig d'Urgell que Joan Ainaud va atribuir, lacònicament però encertadament, a Pere Nunyes —«unes altres [taules] que hi hagué a l'església de Bellpuig vora Tàrrrega»—; i el desaparegut retaula de Sant Joaquim i Santa Anna de la catedral de Lleida, documentat per Francesc Fité, que Nunyes va fer el 1522 en col·laboració amb Pere Homdedéu². Tanmateix, s'ha de recordar que hi ha hagut més intents d'engreixar el catàleg de Pere Nunyes —al seu col·lega i soci Henrique Fernandes mai no se'l va considerar gaire bel·ligerant a aquests efectes—, però menys afinats; van ser els de Diego Angulo, que li atribuïu una *Nativitat* guardada en una col·lecció particular de Madrid; Chandler Rathfon Post, que l'aproximà a unes pintures procedents de la parròquia de Castellans que es custodien al Museu Diocesà de Lleida; o Francesc Fité, que, admetent l'atribució de Post, intentà dotar-la de suport documental, conjecturant que les taules de Castellans serien les de l'antic retaula dedicat a sant Joaquim i santa Anna de la Seu Vella de Lleida, traslladades a aquella parròquia després de la desafectació de l'antiga catedral. Ni les atribucions

de Diego Angulo i Chandler Rathfon Post, ni les conjectures de Fité —exposades, però, en l'útil article que publica el contracte d'un nou retaule de 1522— semblen acceptables. M'atreveria a dir que les taules són allunyades de la mà de Pere Nunyes, per bé que almenys les pintures de Castellans remetin a la cultura pictòrica del seu entorn —o de l'entorn de Joan de Borgonya³.

Tampoc no m'inclino a compartir amb Diego Angulo i Chandler Rathfon Post l'assignació a Pere Nunyes del bell retaule de Jesús i Sant Josep (1530-1540 c.) que sufragà el beneficiat Joan Pere Correa per a la capella de la Pietat del claustre catedralici de la Seu d'Urgell; recòndit en la col·lecció particular del comte d'Egara a Terrassa des dels anys trenta o quaranta —la data que deixà la catedral urgellenca és deduïble de l'expressió de Chandler Rathfon Post, «until recently» referida a la presència de l'obra en la seva col·locació original, a prop dels treballs escultòrics que Jeroni Xanxo realitzaria per al canonge Andreu Ponsclaus alguns anys després⁴. De tota manera, s'ha de reconèixer que la proximitat entre les taules urgellenques i els treballs del binomi portuguès és considerable. La *Verge de la Llet* de la predel·la, la *Via Dolorosa*, el *Bes de Judes*, el «raimondià» *Sant Andreu* —citació de la sèrie dels apòstols fets per Marcantonio a partir de models de Rafael— i les excepcionals representacions dels donants acompanyats de l'Arcàngel Gabriel i de *Sant Josep*, desprenen una flaire quasi nunyesiana. Tot i així, una anàlisi atenta em fa pensar que el retaule del beneficiat Correa és un producte aliè a l'obra de Nunyes i Fernandes. Les seves escenes i personatges evocuen un mestre d'acusada personalitat pictòrica, un anònim que manipulava una cultura gràfica propera a la de Nunyes —l'obra gràfica de Schongauer, Dürer i Raimondi sembla la seva referència «exterior» bàsica—; un pintor, doncs, força romanitzat i tan dotat tècnicament i tan exigent com ell. No es podria fer, doncs, cap retret a Angulo ni a Post per una atribució que com a mínim és versemblant, i menys sabent que la vinculació d'aquesta peça al nom de Pere Nunyes resultava previsible, tenint en compte que el portuguès ja apareix documentat en relació amb una feina per a la Seu d'Urgell, la del retaule de la confraria del Roser⁵. Més aviat al contrari, davant de la qualitat tan remarcable de les pintures del beneficiat Correa, caldria reconèixer als dos historiadors el fet d'haver

posat sobre l'escenari de la història de l'art un conjunt tan interessant, i finalment tan enigmàtic, que per la seva categoria indica un anònim que caldria considerar com un dels bons pintors actius a Catalunya durant la primera meitat del segle, com una tesel·la que caldria poder encaixar en el mosaic de l'art cincentista.

En canvi, els arguments i les conclusions de l'arrriscada connexió de Pere Nunyes amb el cercle de Miquel Àngel a través de la fabulosa taula de la *Madonna de Manchester*, proposada per Nicole Dacos, no resultaven gens convincents; fins al punt que aquell intent crític quedaria esvaït de seguida o gairebé, quan simultàniament una exposició londinenca confirmà que la bella taula era obra del mateix Miquel Àngel. Era previsible. Deixant de banda l'intens miquelangelisme de la peça, la proposta de Nicole Dacos es construïa sobre una visió massa reductiva de la compacta societat pictòrica formada per Nunyes i Fernandes —que convertia Pere Nunyes en un *imprenditore* que més que pintar, dirigia «dall'alto una bottega, piuttosto che eseguire direttamente le opere»—, però també sobre la convicció —per a mi desconcertant— que la pintura del portuguès manifestava una ànima miquelangelesca, i, en tercer lloc, sobre un fràgil i insostenible entramat d'atribucions —referides a un conjunt d'obres i de cultures pictòriques massa heterogeni com per considerar-lo treball d'un sol autor. Aquesta embolcada xarxa d'atribucions es coronava amb l'assignació als pinzells de Nunyes de la fabulosa *Madonna de Manchester* de la National Gallery de Londres i d'altres peces —algunes tan belles com la *Madonna* de la col·lecció Chair que Federico Zeri i Everett Fahy van posar en aquesta òrbita— en base a unes semblances formals i a una assimilació —a parer meu, unes indexifrables semblances i una arbitrària assimilació— de la persona de Pere Nunyes amb la identitat d'un innombrat «criado portoghese» de Miquel Àngel citat als *Diàlegs* de Francisco de Holanda. Com acabo d'avançar, la hipòtesi de Dacos va tenir una existència efímera: la sòlida i raonadíssima confirmació de la tradicional atribució de la cèlebre taula de la National Gallery al mateix Miquel Àngel va desfer d'una bufada la seva construcció⁶.

Paral·lelament a les tradicionals i inevitables atencions de caire més catalogràfic i documental, diferents historiadors de l'art han procurat enriquir les aportacions de Josep Maria Madurell i Marimon

figures del retaule de Sant Sever de Barcelona que no sé veure per què els registres pictòrics i fins i tot humans dels personatges dels anònims lleidatans semblen ben lluny —malgrat la seva versemblant proximitat cronològica— dels treballs de Pere Nunyes, força més «romanitzats», dramàtics i vigorosos que aquells de l'anònim de les taules de Castellans. Tampoc no hi ha cap prova documental que, a hores d'ara, permeti afirmar que aquestes tres taules haguessin format part del retaule que el 1522 van pintar Nunyes i Homdedéu per a la Seu Vella. Els arguments adduïts per F. Fité a favor de vincular-les al retaule de la Seu Vella no ultrapassen la conjectura. L'argument esgrimit per considerar-les al nivell d'hipòtesi versemblant —el fet de «no existir documentació fins el moment que ens contradigui»— és d'una extrema feblesa metodològica. Tanmateix, les propostes de Fité han trobat un acolliment favorable a X. COMPANYY: «Profeta Isaïes», a *Pulchra, Catàleg de l'exposició. Museu Diocesà de Lleida 1893-1993*, Lleida, 1993, p. 213-214. D'altra banda, cal mencionar que, en una làcnica fixa catalogràfica de Maria Jesús GARCÍA DE OTEYZA («Sagrada Família», a *Pulchra, Catàleg de l'exposició. Museu Diocesà de Lleida 1893-1993*, Lleida, 1993, p. 215), s'intentava assignar a Pere Nunyes una tauleta amb la *Sagrada Família* del Museu Diocesà de Lleida, que es troba lluny dels paràmetres formals de Pere Nunyes —i, fins i tot, dels de les altres dues taules anònimes del MDL— i que, en tot cas, mereixeria una atenció en tant que evidència curiosa d'una difusió d'iguals models leonardescos.

4. D. Angulo IÑIGUEZ: *Pintura del Renacimiento* [Ars Hispaniae, XII], Madrid, 1954, p. 178; Ch. R. Post: *The Catalan School...* op. cit. p. 199. Per a la documentació i la història del retaule de Jesús, vegeu: P. PUJOL TUBAU: «L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell», *Analecta Sacra Tarracoenensia*, Barcelona, I (1925), p. 331-352, i José M. MADURELL: «El arte...», op. cit., p. 209 i 220-228.

5. P. PUJOL TUBAU: «Notes i documents sobre construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell», a *Analecta Sacra Tarracoenensia. Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'Estudis Literaris, Històrics i Lingüístics*, 12, 1936, p. 472, 473, 488, doc. 9.

6. Nicole DACOS: «Il "criado" portoghese di Michelangelo: Il Maestro della Madonna di Manchester, ossia Pedro Nunyes», *Bolletino d'Arte*, vol. LXXVII, 1993, p. 29-46. L'atribució definitiva de la *Madonna de Manchester*, es raona a Michael HIRST i Jill DUNKERTON: *The Young Michelangelo*, National Gallery Publications, Londres, 1994.

3. Diego ANGULO IÑIGUEZ: «Dürer y los pintores catalanes del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, XVII, 1944, p. 327-330 —una atribució que acceptà Ch. R. Post: *The Catalan School in the Early Renaissance*, dins [A History of Spanish Painting, XII, 1-2], Harvard, 1958, p. 202-203. A més, D. Angulo atri-

bueïa a Nunyes «el Santiago y San Jerónimo penitente, de J. Graells, y, probablemente la Historia de un Santo Pontífice, de C. Rodríguez Andreu, y la Sagrada Familia con la de Santa Isabel, de M. Mateu, todo ello en Barcelona», treballs que no coneixem. Sobre les taules de Castellans: Francesc FITÉ,

«Pere Nunyes i la pintura lleidatana...», op. cit., i «Rei David», *Pulchra, Catàleg de l'exposició. Museu Diocesà de Lleida 1893-1993*, Lleida, 1993, p. 214-215. Les atribucions de les taules del MDL no són convincents, tot i la seguretat amb què l'autor les sosté: «La qualitat de l'estil i la mestria en l'ex-

cució denoten la mà d'un bon mestre que no admet cap mena de dubte quant a llur atribució a Pere Nunyes que ja formulà Post». Són hipòtesis atributives fonamentades en unes presump-tes semblances formals entre els rostres del David i el *Sant Pere* o el *Pare Etern* de la *Coronació* de Capella i entre l'*Isaïes* i algunes

7. Joaquim GARRIGA i RIERA: *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVII. Criteris d'anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya*, Universitat de Barcelona, 1990 [tesi doctoral, inèdita], p. 1004.

8. Vegí's Diego ANGULO IÑÍGUEZ: *Pintura del Renacimiento (Ars Hispaniae, XII)*, Madrid, 1954; Santiago ALCOLEA: «La pintura de 1500 a 1850», *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, s. d. (1957), p. 161; Joan AINAUD DE LASARTE: «La pintura dels segles XVI i XVII...», op. cit.; José CAMÓN AZNAR: *La pintura española del siglo XVI (Summa Artis, XXIV)*, Madrid, 1970, p. 340 i 342; Joaquim GARRIGA (amb la col·laboració de Marià Carbonell): *L'època del Renaixement. S. XVI (Història de l'art català, IV)*, Barcelona, 1986, p. 140-144; ídem: *Qüestions de perspectiva...*, op. cit., especialment a p. 1001-1026; Ana ÀVILA PADRÓN: «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas», *Archivo Español de Arte*, LVII, 225, 1984, p. 58-88; ídem: «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados. Obras españolas del siglo XVI basadas en composiciones de Rafael, a través de estampas», a *Rafael en España*, catàleg de l'exposició (Madrid, 1985), Museo del Prado, Madrid, 1985, p. 43-85; ídem: «L'influenza di Raffaello nella cultura spagnola del Cinquecento attraverso le stampe», a *Raffaello e l'Europa*, Accademia Nazionale dei Lincei, Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma, Istituto Poligrafico e zecca dello stato, Roma, 1990, p. 677-700, i ídem: «Entre las dos riberas. Imbricaciones histórico-artísticas en torno a los portugueses Nunes y Fernandes», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, VI, 1994, p. 135-158.

9. Joan BOSCH BALLBONA: «Pere Nunyes: Naixement de sant Eloi i Sant Eloi bateja uns infidels», a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catàleg de l'exposició (Barcelona, 1992), Barcelona, 1992, p. 347-350; ídem: «Pere Nunyes i Henrique Fernandes: Retaula de Sant Sever», «Henrique Fernandes», i «Pere Nunyes» a *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: El bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició, Museu d'Art de Girona, Girona, 1998, p. 106-110, p. 180-181 i p. 215-218, respectivament.

—fonamentades, és conegut, en un estricte mètode documental—, aplicant estratègies analítiques pròpies de la seva disciplina a la revisió dels treballs dels portuguesos; sobretot a quatre dels sis conservats d'entre una trentena llarga d'obres documentades: els retaules de Sant Eloi, de la Pietat, de Sant Sever i de Capella. La decoració per als sepulcres comtals de la catedral de Barcelona (1545), un pulcre treball de perspectiva arquitectònica i l'única obra personal d'Henrique Fernandes, va ser estudiada per Joaquim Garriga, que la ponderà com «una sorprenent i enigmàtica “arquitectura picta” que a Catalunya esdevé un *unicum* absolut»⁷. Finalment, l'altra peça conservada i d'atribució segura, *L'arribada dels apòstols a la Dormició*, de Bellpuig d'Urgell, encara no s'ha llegit mai en el context d'una anàlisi crítica de l'obra dels dos mestres cincentistes; de fet, és una pintura que ha passat estranyament desapercebuda pels historiadors de l'art d'encà de l'atribució d'Ainaud, llevat d'Ana Àvila, a la qual tenint en compte la imprecisa informació d'Ainaud —tal com ell la formula, no és possible saber a quina de les pintures cincentistes guardades a la Parròquia i la rectoria de Bellpuig es referia— hem de considerar la primera a col·locar-la raonadament dins del repertori de Nunyes.

En general, les lectures de tots els historiadors han orbitat entorn de la invenció, primer, i la definició, més recentment, dels qualificatius de «romanista» i «rafaelista» per explicar la trajectòria creativa i la cultura artística de Pere Nunyes —deixem de banda el de «manierisme flamenc», reeixit durant alguns anys però ben poc adequat. D'entre totes les interpretacions, però, cal esmentar especialment les d'Ana Àvila, que es va endinsar en la identificació de les fonts gràfiques subjacents a les composicions de Pere Nunyes, i, sobretot, les de Joaquim Garriga, que, prèviament, havia enriquit la significació d'aquells dos termes crítics, concretant el significat del terme «romanisme» aplicat a la plàstica catalana, amb la qual cosa caracteritzava la modalitat estilística de Nunyes com un «rafaelisme» esmortèit que fertilitzava una cultura pictòrica artesanal —«un rafaélisme més de detalls i de figures que no pas de conjunts; a tot estirar de fragments de *disegno*, però no pas de color»—, i, finalment, diagnosticava amb precisió —amb l'ajuda del seu «bisturí perspectiu»— que el renaixentisme i la italianització de Nunyes eren epidèmics, tot i les aparències de rafaélisme tan remarcables⁸.

No fa gaire, jo també em vaig sentir atret per la «qüestió» dels dos mestres portuguesos, i vaig explicar el meu punt de vista en dos assaigs breus que volien seguir algunes pistes obertes pels estudis de Joaquim Garriga —pel seu objectiu de caracteritzar la personalitat artística de Nunyes i de puntualitzar la mena de romanisme conreat pels dos mestres— i d'Ana Àvila —per la seva recerca del repertori gràfic internacional estudiat i mani-

pulat per Nunyes i Fernandes⁹. Però en el marc d'aquelles aproximacions, també em va semblar que tindria alguna utilitat preguntar-se sobre els enigmes que planaven sobre el tema, i que romanien sense resoldre's —o que simplement mai no s'havien plantejat. Entre d'altres, vaig intentar de revisar l'entitat pictòrica que la crítica havia concedit a Henrique Fernandes, atès que molts dels autors que havien abordat aquests temes consideraven el soci de Pere Nunyes, o bé com un mer col·laborador dedicat a les feines de dauradura dels retaules, o bé com un pintor menys dotat que el seu compatriota i, en conseqüència, poc determinant als efectes de la concepció i la realització dels retaules de la societat pictòrica. És fàcil entendre que la relació entre els dos portuguesos s'interpretés així. En efecte, des que Madurell va exhumar la visura de les pintures del retaula de Sant Genís de Vilassar, poc favorable per les taules que havia realitzat Henrique Fernandes —«[...] les dues taules de mestre Pere Portugues, tant al oli com de temple, son ab major perfeccio que les de mestre Anrich [...]»—, gairebé tota la historiografia s'ha decantat per concedir a la mà i la ment de Pere Nunyes la responsabilitat absoluta dels treballs conservats que sortiren de l'obrador de la societat integrada per Nunyes, Henrique Fernandes i Nicolau de Creença —formalment des de 1532, però pràcticament des de 1527, com a mínim. Per això mateix, mai, per ara, ningú no havia mirat d'individualar si en els retaules pintats en col·laboració es podia parlar d'una mà i d'una proposta artística diversa d'aquella de Nunyes— o de demostrar que no havien existit¹⁰.

En aquelles aproximacions tenia clar que més enllà del document de la visura de Vilassar —el contingut de la qual convindria no exagerar i no estendre a la resta dels productes fets en col·laboració—, la documentació exhumada per Madurell exigia considerar Henrique Fernandes com un pintor d'entitat i dotat d'una factura personal —els documents, ho remarco, el presentaven com el «soci» de Pere Nunyes, que rebia per la seva feina una retribució equivalent a la d'aquest. I això ens obliga a buscar-li una presència més gran de la que li ha estat concedida fins ara, independentment de si identifiquem o no Pere Nunyes com la personalitat pictòrica de més entitat en aquella companyia —la documentació ens hi obliga— i, per tant, de si acceptem donar rellevància a fets com ara que el nom de Nunyes precedeixi sempre el dels altres socis, que ell sigui sempre l'opció preferent en les comandes de més categoria, i que, almenys al retaula de Vilassar, com dedueix Joaquim Garriga, Fernandes fos «superat en perícia pel seu col·lega Nunyes»¹¹. L'esforç per individualitzar en els treballs de la societat una segona mà i una hipotètica cultura artística diferent de la de Pere Nunyes, em semblava indispensable.

He de reconèixer, però, que malgrat algunes bones intuïcions, aquella tasca no es pot considerar satisfactòria ni gaire reeixida. Per exemple, les observacions sobre l'atribució a Henrique Fernandes de les taules centrals del retaule Requesens, i de totes les pintures del retaule de l'antic Hospital de Sant Sever —tret d'aquelles del bancal—; o l'apreciació que aquestes pintures acreditaven una cultura figurativa més genuïnament romanista que la de Nunyes —la qual, deia aleshores, queia sobre un substract més afectat pels valors descriptius de la pintura flamenca i per la cultura gràfica centre-europea—, ara les considero poc afinades i no goso mantenir-les. Més aviat les coses que exposaré tot seguit, sobre el retaule de la Pietat —reconegut com una obra exclusiva de Pere Nunyes— i sobre la cultura figurativa dels dos portuguesos, són una rectificació en tota regla de la meva posició anterior.

Però no tot va ser negatiu en aquells estudis. També contenien alguns arguments valuosos, com ara la concessió de més protagonisme a Henrique Fernandes, en base al tracte igualitari que la documentació li assigna en la seva relació amb Pere Nunyes (sense anar més lluny, la mateixa documentació del retaule de Vilassar); o com l'exploració de formes més complexes per explicar la mecànica de la col·laboració dins del taller quan es tractava d'executar comandes compartides —i, per tant, per intentar distingir l'autografia de cadascun en els treballs conjunts. En aquest sentit, pretenia suggerir que cap estudi sobre els dos mestres no seria complet si no implicava una avaluació de l'aportació concreta de Fernandes, i proposava que no s'hauria de descartar que durant el procés executiu, la societat pictòrica fongués dos estils particulars en una aparença homogènia, que cerqués de sintonitzar i dissoldre les maneres particulars fins assolir un acabat que, minvant la distància entre les dues mans, unifiqués l'aspecte de les diverses porcions del conjunt.

En qualsevol cas, podríem concloure que, no obstant les diverses aportacions de tots els autors interessats per la qüestió dels dos portuguesos, el tema relatiu a la distinció de les cal·ligrafies i de les cultures artístiques dels dos pintors en l'obra comuna roman oberta. A més, cada nova reflexió sobre aquest problema, cada nova mirada, ens convidava a buscar models d'explicació més complexos que no pas aquells lligats a la pura assignació a cada pintor d'un nombre determinat de taules. Per exemple, plantejant-nos la possibilitat que de vegades —als retaules de Sant Sever i de Sant Martí de Capella, com veurem— tots dos arribessin a posar els seus pinzells damunt una mateixa taula.

Davant de dificultats com aquestes, l'investigador, amoïnada, fins i tot acaba plantejant-se si és prou raonable o necessari esmerçar gaire temps i gaires lletres a una qüestió que pot semblar un ex-

cés de primmirament. Però, contra la primera impressió, sap bé que aquesta mena d'interrogants no solen ser gens bizantins, sobretot perquè la distinció podria servir per detectar i diagnosticar les aportacions particulars, l'aportació artística de cadascun, la seva significació històrica individual o, fins i tot, per atribuir alguna peça conservada que hagués passat desapercebuda o que pogués aparèixer en un futur. És cert que, en el nostre cas, resulta especialment difícil trobar-hi una solució, perquè sembla que no ha quedat cap dels treballs que consta que Henrique Fernandes realitzà a títol personal —excepte els sepulcres de Berenguer i Almodis pintats en un mur de la catedral de Barcelona— i perquè les criticades taules que va fer per al retaule de Vilassar, documentades puntualment en la visura de Martín Díez de Liatzasolo, s'han perdut. Només se'n conserven algunes fotografies, valuoses però inservibles per a una anàlisi tan minuciosa com la que exigiria aquesta qüestió.

És clar que no ens hauríem d'entretenir exclusivament en aquesta mena de qüestions havent-n'hi tantes altres de pendents —i algunes de més interessants, més reveladores i més enriquidores, des del punt de vista de la història i de la comprensió de les obres. Algunes no sembla que puguin tenir mai resposta, però d'altres potser s'acabaràn contestant. Per exemple, l'espessa boira que amaga tot allò referit als inicis dels dos mestres en la seva terra natal, tard o d'hora podria esvaïr-se. Una recerca atenta —i afortunada, és clar— en els fons documentals portuguesos, podria dotar-nos d'alguna informació sobre l'edat, els orígens familiars i professionals d'aquest «mestre Pedro Nunyes, pintor portuguès» que s'establí a Barcelona cap al 1513 i que el seu amic, l'escultor Martín Díez, considerava «bon home i bon cristià y molt vertader qui per tot lo mon no diria una cosa per altra, asi en juy com fora juy, axi ab jurament com sens jurament i no diria sino la veritat y per tal es tengut y reputat»¹²; o sobre l'entitat d'Henrique Fernandes abans d'abandonar —això sí que ens ho va desvelar Madurell— Sao Pedro do Sul, una localitat de la diòcesi de Viseu, ciutat que, com tothom ha notat —cognom obliga!—, era la pàtria del Grao Vasco, o sigui de Vasco Fernandes, l'autor del retaule major de la catedral de Viseu entre 1501 i 1506 —la sola peça que podríem donar per descomptat que Fernandes coneixia¹³.

Tampoc no tenim la menor idea sobre el lloc de naixement i de la residència portuguesa de Nunyes, o sobre dades tan valuoses com la situació social i econòmica de les famílies respectives dels pintors, o el nom dels seus mestres. Ho ignorem tot de la cultura artística en la qual es van formar, en l'univers pictòric portuguès que a principi del XVI era intensament influït pel model

10. Així, Madurell, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...», op. cit., p. 5, es pronunciava clarament a favor de la preeminència de Pere Nunyes sobre Henrique Fernandes: «La continua efectividad de la cooperación entre los artistas portugueses Pedro Nunyes y Henrique Fernandes, en virtud de la cual los nombres y apellidos de aquellos dos maestros pintores durante largos años figuraron conjuntamente en multitud de obras y perduró hasta la muerte de uno de ellos, nos induce a no dejar de omitir los diversos aspectos que nos ofrece la vida artística de este otro pintor, que si bien en cuanto a fama y popularidad no alcanzó tan alto grado como Nunyes, lo creemos también digno de ocupar nuestra atención»; la seva opinió, sens dubte, estava afectada pel dictamen negatiu de Martín Díez de Liatzasolo sobre les feines de Fernandes al retaule de Vilassar —«hemos de indicar que Nunyes, considerado como maestro pintor, presentaría una manifiesta superioridad sobre su compañero de profesión Enrique Fernandes. Ello nos lo corrobora el acto de la visura de las escenas pintadas para el retablo de San Ginés de Vilasar, en cuyo dictamen los peritos no hacen ningún reparo referente a la composición o dibujo de aquellas y si tan solo sobre el colorido, contrastando con los numerosos defectos experimentados en el trazado de las figuras que aquellos expertos reputan a los cuadros pintados por Fernandes». De la mateixa opinió sembla A. ÁVILA, «Entre las dos riberas...», op. cit., p. 153, quan tot i reconèixer la dificultat de distingir les mans i els estils dels dos mestres en els treballs fets en col·laboració, afirma que «en los retablos en que, desde el punto de vista de la documentación, trabajan juntos —el de Capella y San Severo— se aprecian algunas composiciones o/y figuras menos conseguidas o desabridas que otras, que se apartan de las puertas de San Eloy y del retablo Requesens: suponemos que corresponden a la mano de Fernández».

11. J. GARRIGA: *L'època del Renaixement*. S. XVI... op. cit., p. 144.

12. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...», op. cit., p. 29.

13. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...», op. cit., p. 55-56. Sobre el Grao Vasco i el retaule de Viseu: DALILA RODRIGUES: «Vasco Fernandes, ou a contemporaneidade do diverso», a *Grao Vasco e a pintura europeia do renascimento*, Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses, Lisboa, 1992, p. 29-75 i 78-118.

14. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...», op. cit., p. 56, nota 104.

15. Ana ÁVILA PADRÓN: «Influencia de Rafael...», op. cit., p. 58-88; ídem: «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados...», op. cit., p. 43-85; ídem: «L'influenza di Raffaello...» op. cit., p. 677-700, i, especialment, A. ÁVILA: «Entre las dos riberras...», op. cit., p. 154-157; però també van fer aportacions en aquest terreny, Diego ANGULO IÑIGUEZ: «Durer...», op. cit., p. 330; i Miquel Àngel Alàrcia: «Naixement de Sant Elói», dins *L'època dels genis. Renaixement. Barroc*, Tresors del Museu d'Art de Catalunya, Museu d'Història de la Ciutat, Girona, 1988, p. 114-117.

flamenc. No sabem quins van ser els seus exordis en l'art de la pintura, les seves primeres obres personals (si n'hi va haver abans que arribessin a Catalunya), el seu grau de maduració en el moment de marxar del seu país o, en fi, les motivacions i expectatives que els van fer decidir a buscar-se la vida lluny de Portugal. Posats a acumular incerteses, convindria dir que els mateixos itineraris de Pere Nunyes i, posteriorment, sembla, d'Henrique Fernandes cap al Principat són una incògnita. No sabem si van adreçar-se directament Catalunya, o si van arribar-hi sense premeditació, després de provar fortuna en altres indrets, o qui sap si després de passar una segona etapa formativa en alguna altra ciutat dels regnes hispànics. No sabem, per tant, si fora de Portugal hi ha —o hi hagué— algun treball d'aquests dos mestres. I això que des de la primera de les publicacions de Madurell es coneix una notícia que podria ser útil en aquest sentit, la que ens indica que «Anrichus Fernandis, pictor portugues, civis Barcinone» era marmessor del testament de Maria, vídua de Miguel Pau, carreter de la vila d'Albalate del Arzobispo, del regne d'Aragó. Aquesta localitat és a prop d'Híjar i d'Alcanyís, en una antiga zona de pas entre l'Aragó (i el centre del regne de Castella) i el sud de Catalunya¹⁴. Aquest compromís personal amb una família d'una vila aragonesa, ¿provenia d'una relació de confiança establerta durant una estada del pintor a Albalate, prèviament a la seva arribada a Barcelona?, o, simplement, ¿ens recorda un lligam construït mentre les dues parts residien ja a la ciutat comtal?

L'historiador encara podria formular-se altres demandes, sabent, però, que difícilment hi trobarà resposta —dissortadament, ja que són preguntes fonamentals. Són les que ajudarien a aclarir els mecanismes creatius dels artistes —ara en concret els d'aquests dos portuguesos, però en general també dels artistes de l'època moderna a Catalunya—; és a dir, a il·luminar tot allò tocant a la gestació de l'estil personal: ¿què van aprendre dels seus desconeguts mestres?, ¿quina era la seva cultura gràfica —quins gravats, quins dibuixos tenien?—, ¿quines obres els van interessar o, fins i tot, influir, a Portugal, a Catalunya, o durant el seu més o menys llarg periple d'oest a est de la Península, a través de Castella i Aragó?, ¿en quines ciutats van realitzar estades llargues, i per tant determinants a efectes de la «construcció» de l'estil? —si es que n'hi va haver—, ¿varen ser només ciutats castellanques o aragoneses?, ¿havia passat algun d'ells per València abans o durant l'estada a Catalunya?, ¿fins a quin punt va ser determinant, per a les maneres de Pere Nunyes, el contacte amb Joan de Borgonya?, ¿té sentit pel seu cas d'artistes, «romanitzats» significativament i intensa ja cap al 1520 —més crec que els seus con-

temporanis portuguesos Vasco Fernandes, Gaspar Vaz o Gregorio Lopes, per exemple—, plantejar-se la hipòtesi d'una estada italiana?...

Ara per ara, només s'ha pogut contestar un de tots aquests interrogants, i encara parcialment. És el referit a la cultura gràfica manipulada per Pere Nunyes i Henrique Fernandes, encetat gràcies a les indagacions de Diego Angulo i, sobretot, d'Ana Ávila, la qual, en el context de la seva recerca sobre la difusió del rafaelisme en els regnes hispànics, va identificar alguns dels gravats que havien utilitzat com a guia figurativa d'unes quantes composicions. En conseqüència, Ana Ávila va dotar-nos d'indícis significatius per a substanciar l'anomenat «romanisme» dels dos mestres, especialment el de Pere Nunyes, atès que és a treballs seus que es refereixen gairebé tots els préstecs gràfics identificats. La majoria eren estampes que difonien les invencions rafaeliques, i bàsicament reproduccions fetes pel burí de Marcantonio Raimondi a partir de les pintures o dels dibuixos que Rafael preparava expressament per servir al mercat de l'estampa: *Anunciació*, *Descendiment*, *Martiri de santa Cecília*. Tanmateix no hi mancava alguna citació de l'art gràfica d'Albrecht Dürer, que ja observà Miguel Àngel Alàrcia, i de Martin Schongauer —*Gran pujada al Calvari*, citada al mateix tema del retaule de Capella¹⁵.

Les altres qüestions, les que demanarien explicacions sobre el periple formatiu de Nunyes i Fernandes i sobre la seva cultura artística més enllà de les recurrents estampes, sembla molt difícil que mai les arribem a contestar, tret que, inesperadament, «ressusciti» una obra que consideràvem que estava destruïda o perduda, que algun document acudeixi en ajut nostre o que, per sorpresa general dels historiadors, algun dibuix o alguna traça de mà dels portuguesos aparegui de sobte en el mercat antiquari o surti del silenci d'alguna col·lecció particular. Aquesta darrera mancança és decisiva perquè tots els historiadors de l'art coneixen l'enorme importància que té l'estudi dels dibuixos d'un artista —traces, estudis, anotacions figuratives, dibuixos preparatoris— per obtenir informacions sobre els seus mecanismes creatius i la seva cultura. No cal dir, doncs, que la manca de dibuixos conservats llasta molt les possibilitats d'entendre i d'explicar adequadament l'entitat artística dels nostres pintors. Per desgràcia, aquesta és una situació que afecta l'estudi de gairebé tots els artistes actius a la Catalunya moderna. Són molt pocs els dibuixos dels pintors, escultors o arquitectes dels segles XVI al XVIII que han arribat fins a nosaltres. Coneixem només una porció minúscula dels centenars de làmines i pergamins amb dibuixos o traces de retaules que circulaven pels tallers dels artistes i que tenim documentats gràcies als seus inventaris. Per

això la nostra reconstrucció crítica, per afinada que arribés a ser, sempre mantindria serioses llacunes i zones d'incertesa. Pensem, per exemple, en el cas d'un artista tan ben estudiat i documentat, i amb tanta obra conservada, com Damià Forment: la nostra coneixença del seu treball seria molt més rica si haguéssim conservat una part (o algun) d'aquells dibuixos que, ens consta, ell executava amb mà experta¹⁶. O imaginem el formidable poder informatiu que tindrien, si s'haguessin conservat, les «LVI dotzenas de mostres de papés debuxos de ymatges o de figures y altes mostres de papés y de pergamins, les quals són mostres de sepulturas y de retaulas» que posseïen l'any 1532 «Paulo de Alverabech ymaginayra, natural de Flandes, ço és de la terra de Brabant» i «Guillem de Bulduch, ymaginayre de la terra de Brabant»¹⁷. O, per últim, i sempre limitant-nos a casos coetanis documentats, pensem en com no seria de més substanciosa la nostra comprensió de la figura de Pere de Fontaines si ens hagués arribat aquella «caxeta unt te les sues mostres» o els «dos caixons» on guardava «mostres de mà» i «mostres de stampa»¹⁸.

Totes aquestes limitacions s'agreugen pel fet que, a proporció, conservem molt poques obres d'aquest període —i, no obstant això, en termes comparatius hauríem de reconèixer que Pere Nunyes i Henrique Fernandes són més aviat afortunats en aquest sentit. Lamentablement, l'investigador sobre l'art català medieval i modern ja s'ha acostumat a treballar havent assumit l'imponderable que una majoria de les obres que haguessin suscitat i sostingut els seus estudis van ser destruïdes l'any 1936, i que haurà de fer les anàlisis més ajustades possible a partir tan sols del mínim residu d'obres que l'atzar ha «seleccionat» i conservat. Però l'investigador sap que moltes d'aquestes obres restants no són pas les més significatives ni les més ambicioses o exigents que es van realitzar al país en el segle XVI. Un cop s'ha familiaritzat amb l'abundant documentació que guarden els nostres arxius i que compensa parcialment amb informacions escrites la pèrdua de tantes obres, l'historiador coneix amb una certa aproximació quines, si s'haguessin conservat, haurien permès esbossar una imatge força precisa del paisatge artístic de l'època. Però la majoria han desaparegut. En el cas del binomi Nunyes-Fernandes pensem, sobretot, bé que per motius diferents, en tres obres: el retaule major de Santa Maria del Pi de Barcelona, en el qual haguéssim pogut veure de costat les mans de Joan de Borgonya i de Pere Nunyes en un treball de gran escala, un dels conjunts més ambiciosos de l'època; el retaule de Sant Genís de Vilassar, en el qual era possible distingir amb seguretat la mà de cadascun dels dos mestres gràcies als documents de les visures; i el retaule major de l'església de Sant Jaume de Barcelona, un

dels treballs més ben pagats que van emprendre els dos socis portuguesos —costà mil lliures.

De tota manera, potser convindria no extreure conclusions precipitades en aquest sentit, sobretot quan sabem que la historiografia de l'art modern a Catalunya es troba tot just en un estadi de construcció i que, enfront de molts temes, l'investigador encara és en la fase d'exploració i recollida dels materials bàsics per bastir l'anàlisi crítica: documents, models gràfics, fonts escrites, fotografies prèvies a les destruccions dels segles XIX i XX, i, sobretot, obres que havien passat desapercebudes, o que no havien estat mai estudiades —perquè els inventaris amb els quals hem de treballar són molt incomplets.

Aquest mateix estudi n'és una prova: parteix de l'atribució —per ara no hem trobat documentació que hi sigui relacionable— a la mà de Pere Nunyes d'un nou retaule o, més pròpiament, d'un grup important de taules pertanyents a un antic retaule cincenista, el major de la primitiva església del santuari del Miracle, del terme parroquial de Sant Martí del Riner (Solsonès). Les pintures van ser muntades en la primeria del segle XX, en una estructura retaulística neorenaixentista instal·lada a la capella del Santíssim de l'actual temple del santuari, edificat durant els segles XVII i XVIII. Componen un cicle pictòric que des d'ara proposo identificar com el cinquè conjunt conservat de la societat de pintors portuguesos —tot i que l'execució d'aquest sembla que cal assignar-la en exclusiva a Pere Nunyes (figura 1). Recordem un instant els altres quatre retaules: les portes del de Sant Eloi dels argenters de Barcelona (ara al MNAC), el de l'Hospital de Clergues de Sant Sever de Barcelona (ara al Museu Diocesà de Barcelona), el de la Pietat de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona, i el major de l'església parroquial de Santa Maria i Sant Martí de Capella. L'atribució que raonaré a partir d'aquí adjudica en concret a Pere Nunyes setze de les divuit taules que avui conformen l'al·ludit muntatge neorenaixentista. De baix a dalt i d'esquerra a dreta de l'espectador representen *Sant Pere, Naixement, Lamentació al peu de la Creu, Epifania* i *Sant Pau* —al bancal del retaule; *Sant Sebastià, Resurrecció, Ascensió* i *Sant Roc*, al primer cos; *Sant Tomàs, Pentecosta* (figura 2), *Crucifixió, Dormició de la Verge* i *Sant Lluc*, al segon cos, i, finalment, *l'Àngel Gabriel* i la *Verge Maria* d'una *Anunciació* que decorava les volutes de la cimera del retaule.

Es tracta d'unes pintures que, com és natural, coneixien perfectament els historiadors del santuari, Jaume Viladrich i, sobretot, Cebrià Baraut, el qual va ponderar-ne la qualitat: «En el conjunt i en els detalls es palesa la mà d'un excel·lent artista del període de transició de l'art gòtic a la pintura del renaixement, de la qual està evidentment influït. La data de construcció i l'autor del retaule són des-

16. Vegeu les afinades reflexions en aquest sentit de Carmen MORTE: «Damián Forment, escultor de la corona de Aragón», a *Damián Forment escultor renacentista*, Santo Domingo de la Calzada, 1995, p. 115-175 però esp. p. 124-133.

17. J. M. MADURELL: «Escultores renacentistas en Catalunya», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. V-3 i 4, 1947, p. 265-337, doc. 46.

18. Joaquim GARRIGA: «Pere de Fontaines», a *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Museu d'Art de Girona, Girona, 1998, p. 190.



Figura 1.
Les setze pintures del retaule major de l'antiga església del santuari del Miracle de Riner, ara instal·lades en el muntatge «neorenaixentista» del restaurador Antoni Oliva i Pera de Jordi (fotografia de l'autor).

19. JUAN VILADRICH GASPAR: *Memoria histórico-descriptiva de la imagen y santuario de Nuestra Señora del Milagro de Riner, obispado de Solsona*, Lleida, 1898; Cebrià BARAUT: *Santa Maria del Miracle*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1972, p. 13. Mentre acabàvem l'article present, Cebrià Baraut ha publicat una edició augmentada del seu estudi (*Santa Maria del Miracle*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2001), en la qual ara s'indica (p. 32): «No he trobat cap referència sobre la construcció i l'autor d'aquest retaule que al-

guns experts [la cursiva és meua] creuen poder atribuir al taller del pintor portuguès Pere Nunyes, establert a Barcelona entre els anys 1508 i 1554». Probablement, els «experts» anònims al·ludits per Cebrià Baraut s'han d'identificar amb el professor Joaquim Garriga i amb l'autor del present article; en efecte en una visita al Miracle, el 6 d'octubre de 2000, vam comunicar les nostres conclusions sobre l'autor de les pintures als monjos del santuari solsonenc —en particular a Daniel Codina i a Jordi Castanyer als quals vull agrair que em facilitessin les visites al santuari i les con-

sultes al seu arxiu, i, sobretot, que me les fessin tan amicals, amenes i instructives.

20. Ch. R. POST: *A history...*, op. cit., p. 536-539; J. GARRIGA: *L'època del Renaixement*. S. XVI..., op. cit., p. 200.

21. Seguim fidelment el relat publicat per BARAUT, *Santa Maria del Miracle...*, op. cit., p. 7-11 i també p. 16-25 de l'edició ampliada del 2001.

22. C. BARAUT: *Santa Maria del Miracle...* edició del 2001, op. cit. p. 44, nota 5.

coneguts»¹⁹. En canvi, han passat gairebé desaparegudes pels historiadors de l'art, a Catalunya sovint massa barcinocèntrics. Només Chandler Rathfon Post i Joaquim Garriga es van fer ressò de la seva existència, en dos estudis que Cebrià Baraut no ha citat. Mentre Joaquim Garriga en valorava el nivell de qualitat, per damunt de la mitjana de la pintura catalana de l'època —tanmateix desplaçada al període posttridentí—, el nord-americà, desconcertat per la presència de còpies de la *Coronació de la Verge* de Diego Velázquez i de la *Via Dolorosa* de Baccio d'Agnolo —en temps de Post aquesta obra del Louvre s'havia atribuït a Benedetto Ghirlandaio i a Giovanni Battista Uti—, sospita-

va que el conjunt era sobretot un puzzle. L'hauria confegit un «clever modern restorer or imitator of past style», el qual treballà sobre un substrat antic, original, encara perceptible en algun sector: «Nevertheless, it may be that there is a substratum, an original of the sixteenth century, wich has been “restored” at a more recent date and to wich additions have been made»²⁰.

El santuari del Miracle fins a mitjan segle XVI

La història del santuari del Miracle de Riner va començar un dia de l'estiu de guerra i pesta de l'any 1458. La datació i les vicissituds de l'etapa fundacional es coneixen amb precisió, gràcies al procés canònic que es va instruir a la cúria del bisbe d'Urgell Arnau Roger de Pallars —aleshores la parròquia de Sant Martí de Riner pertanyia al bisbat d'Urgell—, per tal de documentar els misteriosos fets succeïts el dijous 3 d'agost de 1458 a la tarda, quan «ja l'ombra passava els torrents», a l'anomenat prat de la Bassadòria— «en el camí que va de Su a Solsona, molt a prop de la Bassadòria, en un prat cobert de diferents menes d'herbes, entre les quals hi creixen dues mates de ginebrons». Segons la font eclesiàstica, basada en els interrogatoris incoats amb els protagonistes, la Verge —«una nena de cabells rossos i llargs, abillada tota al seu damunt amb una manteta vermella; estava agenollada vora un ginebró i duia una bonica creu a l'espatlla, semblant a una que'n ha en lo altar de sant Sebastià de Riner»— s'aparegué a Jaume i Celdoni, dos pastorets del mas de la Cirosa del terme de Riner, i va encomanar a Jaume —el més petit, que pocs dies després moriria a causa de la pesta— que «digués al poble que fasse professons, e que les fassen devociosament, e que's confessen, e que's convertesquen, e que's tornen a la part de Déu, e que si'u fan Déu los ho revelarà. Digues-los que si no'u volen creure, mon fill los ho farà creure. No'y ha infant de quatre anys avant que no trosege lo meu fill»²¹.

L'impacte del prodigiós succés va ser immediat. L'Església va admetre de seguida els fets, que certificà de miraculosos, i l'indret del miracle va ser commemorat amb una rica creu de pedra decorada amb inscripció recordatòria: «Aquí la Mare de Déu aparegué als pastorets de la Cirosa lo dia 3 d'agost de 1458. Adorabimus in loco ubi steterunt pedes eius». Al cap d'un any, el 4 de setembre de 1459, el bisbe d'Urgell concedia llicència als cònsols i prohoms de Riner per edificar-hi una capella sota l'advocació de Nostra Dona del Miracle. A més, per tal d'impulsar el culte i la devoció envers aquell nou lloc sagrat, el bisbe va explicar el fet a tots els seus diocesans en una circu-



Figura 2.

Pere Nunyes: *Pentecostès* del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner (fotografia de l'autor).

lar que notificava la construcció de la capella, els exhortava a contribuir-hi amb donacions i concedia indulgències als benefactors i als pelegrins.

A parer de Cebrià Baraut, no ha quedat cap rastre de l'edifici de la capella quatrecentista, ja insuficient en començar el segle XVI. Per això, l'any 1531 «los jurats y promens de Riner y los procuradors de la Verge Maria del Miracle» i el «mestre Joan del Munt» van signar uns pactes davant del rector de Riner a propòsit d'«alargar la sglesia de dit Miracle de tres canes y star pactat que la pedra que vuy sta talada y picada (y la que destaria de la sglesia) te de fer per deu sous la cana a tot compte y de la pedra que dit mestre Joan talara y picara a XXIII sous la cana, dich 1 ll. 3 ss., y la dita hobra te de midar la meytat per de dins y la meytat per defora mes dits promens li tenen de donar les coses necessaries al peu de la muralla»²². Per a Baraut, la primitiva església —el temple o capella quatrecentista ampliat l'any 1531— «va subsistir fins a mitjan segle XVI, i estava emplaçada en el mateix indret on construïren la segona es-

23. C. BARAUT, p. 10-11 i p. 26-30 de l'edició ampliada.

24. Arxiu Diocesà de Solsona, APRiner, vol. 41, *Manuale Instrumentorum Jacobi Torrens*, 1530-1531, 19 de març de 1532, ara transcrit a l'edició ampliada de Baraut, *Santa Maria del Miracle...* op. cit., apèndix documental, n. 4.

25. Cfr. C. BARAUT, *Santa Maria del Miracle...* op. cit., p. 12 i p. 28 de l'edició ampliada.

26. Vegeu ADS. APRiner: Actes Notarials del rector Antoni Bru (43), 1572-1573: «Primo los dits administradors li donen a fer dos capelles en dita església a la part de tramuntana ab una clau y dobler y volta y enlosar lo sotol y la volta de dites dos capelles a part de dalt de pedra picada. Item mes una trona ab sa scala en la part de dites capelles y que si pugue pujar de part de dins de una de les capelles y també de pedra picada. Item ha de mudar la arcada del cor y fer un portal a la part de sol ponent be y degudament».

27. Juan VILADRICH: *Memoria histórico-descriptiva...* op. cit., p. 30.

28. Cfr. C. BARAUT, *Santa Maria del Miracle...* op. cit., p. 12 i p. 29 de l'edició ampliada.

29. C. BARAUT, op. cit., p. 14-15.

30. C. BARAUT, *Santa Maria del Miracle*, op. cit., p. 32-33 de l'edició ampliada.

glésia, de la qual probablement passà a formar part com a capella lateral»²³. Com justificaré tot seguit, aquesta construcció originària, que l'inventari dels béns mobles i immobles del santuari aixecat el 19 de març de 1532 descrivia com una «sglésia de volta y coberta de teula», degué ser l'edifici per al qual Pere Nunyes pintà el retaule major entorn del 1530, aproximadament; potser el retaule documentat en l'inventari del 1532: «Item lo retaule de pinsell ab polseres de fruit [...] Item dues imges de Nostra Dona, una petita y l'altra gran quiscuna ab un Jesuset al bras»²⁴.

Sempre segons Baraut, l'esglesia quatecencista engrandida el 1531 acabaria substituïda per una edificació nova i més àmplia —ell en diu «la segona església»— que el 1546 van començar a construir Miquel Lerault, un mestre de cases d'origen francès resident a Solsona, i el seu fill Jaume. L'any següent, arran de la mort del pare, Jaume Lerault, amb la col·laboració del també francès Laurent Miquel, es va fer càrrec de la continuació de la fàbrica, conclosa el 1551: «El 15 de novembre d'aquest any, mestre Lerault reconeix i confessa haver cobrat dels administradors, Pere Ereu, Antoni Estrany i Pere Xixons, tot el que li devien pel temps que havia treballat a construir la capella de la Mare de Déu del Miracle»²⁵. A més, ara sabem que cap als anys setanta, aquesta segona església tornava a quedar petita. Probablement el gradual augment de llegats pietosos a favor del Miracle i el nombre creixent de pelegrins, que implicaven noves necessitats d'acolliment i una millor estructuració dels espais de devoció, van exigir i, al mateix temps, van possibilitar l'ampliació de l'elemental estructura del mestre Lerault —i van exigir l'ampliació de l'antic alberg. Per això, el 25 de gener de 1573 els administradors contractaven un altre mestre de cases, Jacques Laval, arribat del regne de França, per tal que afegís dues capelles a la part de tramuntana de la nau i que fabriqués una trona i un nou portal. Tot plegat, que s'havia de construir amb pedra picada, costaria 350 lliures²⁶.

La intervenció del mestre Laval degué acabar essent prou important com per obligar a fer una nova consagració del temple, celebrada l'any 1590. Ara aquesta edificació ha quedat convertida en un munt de runes, que evoquen una estructura cinccentista relativament ambiciosa, si fem cas de la qualitat de la talla dels seus carreus de pedra. Joan Viladrich, els anys previs a la publicació de la seva *Memoria*, encara va veure aquella ruïna en un estat «comprensible», abans que les seves pedres fossin reaprofitades com a òptim material de construcció per a d'altres edificis. Aleshores n'era encara identificable l'absis —avui reduït als fonaments—, l'arrencada de la «bóveda de abanico» del presbiteri, i una porta «greco-romana de mal gust» —unes quantes pàgines més amunt, Viladrich havia datat el temple a l'època que «la desnudez y la desverguenza del arte

pagano comenzó a entrar en nuestros templos». Hi afegeix que «Parecida a esta era la puerta principal, según recordamos haber visto en otro tiempo [...] Torrabadella [l'autor d'una descripció inèdita del santuari datada el 1870] que midió esta iglesia, dice que ocupaba un área de 307 metros cuadrados»²⁷.

De l'aparell ornamental que enriqueix la segona església, començada a mitjan segle XVI però ampliada —decisivament, sembla— des de 1573, no en sabem gairebé res; potser el seu element més remarcable seria l'orgue, realitzat pel solsoní Antoni Bordons entre 1593 i 1594²⁸, tothora conservat —incloses les seves tres pintures, una de les quals s'ha convertit en una de les representacions més primerenques de l'aparició de la Maredeu als pastors de la Cirosa— i reinstal·lat damunt l'arcada d'ingrés de l'església actual. No podem saber, en canvi, si al seu altar major s'hi va aprofitar el retaule de l'església primitiva, el registrat a la visita pastoral del 1532 —el retaule de Pere Nunyes—, o si van col·locar-n'hi un altre de nou i l'antic retaule major quedà desplaçat a una capella lateral. En el cas que l'opció correcta fos la primera, tampoc no sabem fins quan l'altar major del santuari hauria estat presidit pel primitiu retaule que aquí lliguem a Pere Nunyes. El fet que les pintures del retaule de Nunyes s'hagin preservat, reinstal·lades en una dependència de les noves edificacions siscentistes i setcentistes —un fet per si sol molt remarcable—, fa pensar que l'antic retaule major degué decorar el presbiteri del segon edifici fins que aquest va ser derruït, quan l'obra de l'església actual, començada l'any 1652 d'acord amb un projecte de l'arquitecte Josep Moretó, ja va estar prou avançada. Això degué succeir cap al 1733, quan s'hi va traslladar la Santa Imatge —una antiga escultura de la Maredeu dreta i amb el Nen al braç, que els parroquians de Riner van decidir d'entronitzar a l'altar de la primera capella del Miracle, amb un gran ginebró afegit a la seva esquena per evocar l'aparició del 1458²⁹. Posteriorment al 1733, van començar les tasques d'embelliment i decoració del nou temple i de les seves dotze capelles, que van ser dotats de pintures, de retaules —inclòs l'espectacular retaule major de Carles Moretó (1747)—, de reixes i del mobiliari litúrgic pertinent³⁰.

El retaule de Pere Nunyes (abans de 1532)

Fins aquí he presentat gairebé com si fossin fets certs, tant que les taules cinccentistes de la capella del Santíssim de l'actual temple del Miracle van pertànyer al retaule major de la primera església, com que l'estructura on ara les contemplem és el fruit d'un muntatge, diguem-ne, neorenaixentista. Tanmateix, abans de prosseguir, hauria de reconèixer que no dispo de cap notícia segura, ni de cap

prova documental irrefutable, per certificar tals suposicions. Així, la primera afirmació es fonamenta tan sols en l'erudició de Juan Viladrich, el més antic dels historiadors del santuari i el primer que vincula el retaule de l'actual capella del Santíssim amb el primitiu retaule major del santuari, bé que ho fa dubitativament i en una nota a peu de pàgina: «Parece que este retablo [el del Sant Crist] fue el de la Virgen de la Iglesia antigua»³¹. No obstant això, m'inclino a refiar-me del seu parer, almenys provisionalment i atès que tampoc no he localitzat cap indicatiu que el contradigui. No he trobat cap prova documental per afirmar-ho amb seguretat, però tampoc no hi ha cap element ni informació que obligui a desmentir allò que la tradició ha mantingut.

Reconeguem, de tota manera, que el cicle pictòric, tal com ens ha arribat, està mancat de les marques iconogràfiques quiditatives del retaule major del santuari del Riner. Si, com vol la tradició, aquestes pintures van formar part del retaule major que presidí la primera església, aleshores s'hi troben a faltar indicacions a sant Martí, el titular de la parròquia de Riner, i als fets de l'estiu de 1458, els que justificaven la seva mateixa existència, i la del santuari. Aquestes citacions resulten molt visibles, com és natural, en la gran màquina escultòrica de Carles Moretó; en la figura del sant Martí de la cimera, i en l'alt relleu que recrea l'encontre miraculós entre la Verge i els pastorets de la Cirosa situat a l'eix del cambriol, sota la Santa Imatge, a la predel·la i encerclant el sumptuós sagrari.

Ni tan sols el santoral que envolta el nucli marià, disposat als guardapols del retaule neorenaixentista, és de gran ajut quan allò que busquem són indicis concloents per demostrar que estem davant de les restes del primitiu retaule major. Al retaule de la capella del Santíssim, hi compareix un santoral que sembla integrat pels preferits de la corporació que va sufragar el retaule. Però només la presència dels sants Pere i Pau insinua —de manera no pas definitiva— que estem davant d'un cicle pictòric que podria haver servit en un retaule major. D'entre la resta, sant Roc i sant Sebastià són presències imprescindibles als retaules del segle XVI, atesa la seva eficàcia taumatúrgica, però ho són a qualsevol retaule (sigui major o lateral). Finalment, la inclusió de sant Lluc evangelista i de sant Tomàs apòstol tampoc no sembla determinant. La seva existència l'haurien d'explicar les ignorades circumstàncies de la comanda. Però, per si fos d'alguna utilitat, recordarem almenys que sant Tomàs també és present al retaule major de Carles Moretó, i que sant Lluc era el patró de la confraria dels estrangers del Miracle, que tot i que documentada per primera vegada a finals del segle XVI, podria haver-se fundat alguns anys abans³².

Amb tot, és cert que el seu recorregut temàtic no desdiu del que s'esperaria d'un retaule major de santuari marià, atès que, almenys, en deu de les setze taules antigues s'hi desenvolupa un llarg recordato-

ri de la vida de Maria, des de l'*Anunciació* fins a la *Dormició*, que també incloïa una *Ressurrecció*, escena cristològica assimilada a un goig de la Verge. Era un itinerari narratiu convencional i molt conegut pels fidels. Si el llegim en el marc d'opcions iconogràfiques manifestades en la producció dels dos pintors portuguesos, hi destaca la interpretació de l'episodi de la *Dormició*. És sensiblement diversa de la que Pere Nunyes va fer-ne al retaule de Sant Martí de Capella —diria que és la seva mà la que va pintar aquesta escena. Mentre que la *Dormició* ribagorçana s'acobla al patró més divulgat a la pintura europea de finals del XV i del primer terç del XVI —en tenim exemples en la pintura de Gerard David, en les xil·lografies de la Vida de la Verge de Martin Schongauer i d'Albrecht Dürer (1510), o en la pintura portuguesa de Gregorio Lopes (retaule de Ferreirim, 1533)—, al Miracle preferí recordar un referent més antic, més habitual a la pintura gòtica: el de la *koimesis*.

La segona de les meves pressuposicions, l'afirmació que les taules cinc-centistes estan muntades en una estructura neorenaixentista, es fonamenta només en una anàlisi estilística —i en l'observació directa, a l'espera que una futura restauració en permeti datar exactament el suport. En efecte, l'estructura del retaule ofereix molts indicis que la caracteritzen com una recreació neorenaixentista. Els elements de fusta i el daurat semblen tan nous que podrien haver estat fabricats a l'època de la restauració —realitzada l'any 1906, com diu Cebrià Baraut, pel mestre Antoni Oliva Pera de Jordi (1846-1914)—, ni que sigui agafant com a model alguna columneta o algun detall de fris decoratiu de l'estructura original. Motius com les columnes balustrades, les volutes de l'*Anunciació* a la cimera, o la forma dels guardapols, cenyits per fins balustres, són propis dels primers retaules «a la romana» realitzats a Catalunya justament a finals del primer terç del segle XVI —i el del Miracle en seria un dels més primerencs. Malgrat els trets cinc-centistes assenyalats, globalment la composició estructural —aquesta retícula tan regular— ha de ser una invenció enginyosament neorenaixentista del restaurador. Resulta tan idealment renaixentista que no sabríem citar cap retaule autèntic que s'hi assembla, i menys cap dels pocs conjunts «a la romana» que es van fabricar a les primeries del segon terç del segle XVI: el retaule major de l'església de Sant Iscle i Santa Victòria de Dosrius (1531), de Martín Díez de Liatzasolo i Joan de Tours —però, presenta una solució de guardapols semblants a la del Miracle—, el retaule de l'antiga capella de l'Hospital de Sant Sever de Barcelona, de Martín Díez de Liatzasolo, Francesc Patau i Damià Forment (1534), o el retaule de Joan Pere Correa a la catedral de la Seu d'Urgell, significativament semblant a l'anterior. En concret, resulta molt rar que un retaule del cinc-cents, ja fos en la modalitat «flamenca» o en la «ro-

31. J. VILADRICH: *Memoria histórico-descriptiva...*, op. cit., p. 48.

32. C. BARAUT, *Santa Maria del Miracle*, op. cit., p. 30 de l'edició ampliada.

33. Fr. NARCISO CAMÓS: *Jardín de Maria plantado en el Principado de Catalunya*, Imprenta de Jaime Plantada, Barcelona, 1657, cap. III, p. 378: «Concedida esta licencia edificó el Pueblo la Iglesia (la qual mira a poniente) en el lugar delante del qual apareció la Virgen Santísim, en cuyo retablo colocaron una Imagen suya dedicándole juntamente toda la fábrica, y poniendose baxo su protección, y patronazgo».

34. «Los retablos que adornan este templo [está describiendo el edificio setecentista] son unos cuadros al óleo que no tienen nada notable, excepto el del Santo Cristo que tiene pinturas de mérito». I en nota hi afegeix: «Parece que este retablo fue el de la Virgen de la Iglesia antigua. Tiene en el centro un nicho para la Imagen: lo restante está dividido en compartimientos donde estan pintados algunos misterios del Santísimo Rosario. Es obra del Renacimiento y del mismo gusto que aquella imagen de la Virgen del Milagro que hemos dicho que se guarda en un armario de la sacristia. El Crucifijo que ahora hay en él es muy moderno», cfr. J. VILADRICH, *Memoria histórico-descriptiva...*, op. cit. p. 30.

35. Vegeu A. OLIVA I PERA DE JORDI, a J. F. RÀFOLS: *Diccionario biográfico d'artistes catalans*, Barcelona, 1951, vol. III, p. 843.

36. J. M. MADURELL MARIMON: «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...», op. cit., p. 32-44 i docs. XI-XIII i XV.

37. J. M. MADURELL MARIMON: «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...», op. cit., p. 32-44 i docs. XI-XIII i XV.

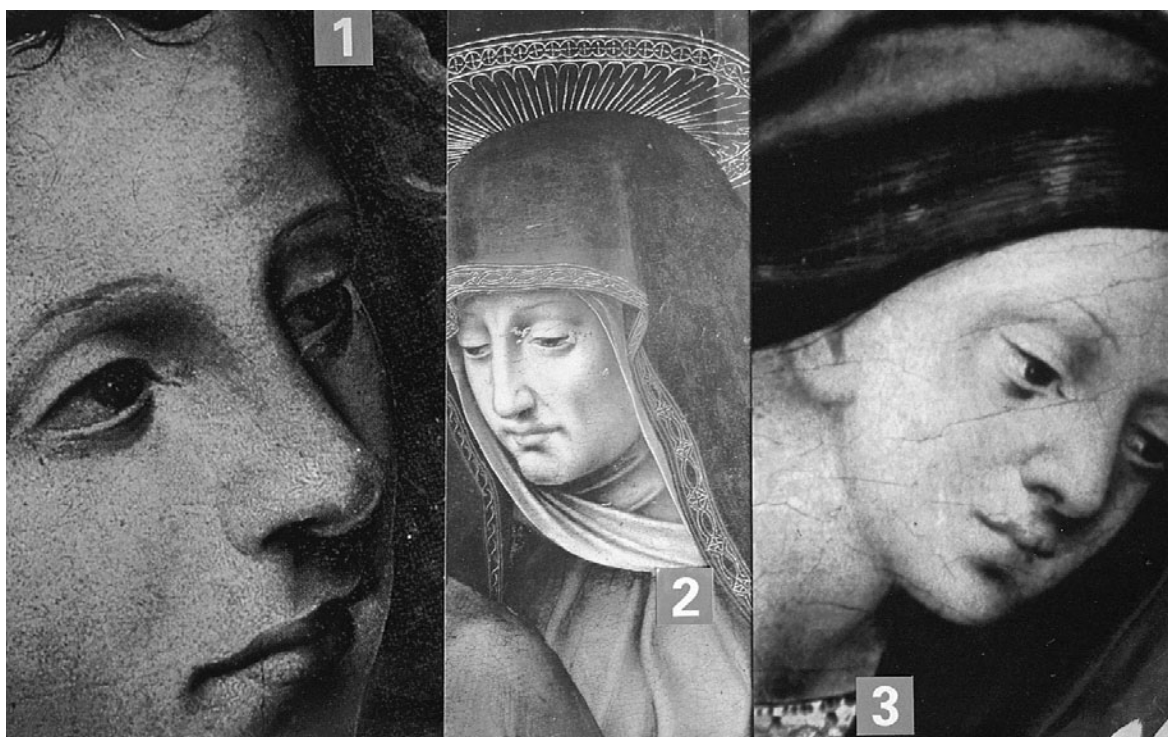


Figura 3.

Pere Nunyes: (1) detall de l'arcàngel de l'Anunciació de les portes del retaule de Sant Eloi (MNAC); (2) detall de la Verge de la Pietat del retaule de la capella de Sant Feliu de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona, i (3) detall de la Verge de la Nativitat del retaule del santuari del Miracle de Riner (muntatge de l'autor).

mana», no preveïés cap fornícula per a la imatgeria exempta, ni tan sols al compartiment central del primer pis. Per a uns ulls habituats a la retaulística catalana dels segles XV al XVII, és a dir, als políptics dotats de molts nuclis narratius, sembla insòlita la distribució de les taules per tota la superfície del retaule —a part de l'estranya presència del *Camí del Calvari* just al centre del primer cos, bo i sabent que es tracta d'una reproducció. Tots els retaules «a la romana» contemporanis, tot i que es dreçaven com una gran pantalla de fusta decorada majoritàriament amb taules pintades, també reservaven uns espais qualificats per emplaçar-hi les imatges dels sants patrons, normalment una sèrie de fornícules instal·lades en el nucli central del conjunt i en els carrers laterals extrems.

També en resulta estranya, si hem de trobar-ne paral·lels cinccentistes, la morfologia de les taules del guardapols de la predella, retallades per un queixal semicircular que es converteix en desacostumat seient per a sant Pere i sant Pau. Tot plegat, és una atractiva invitació a pensar que, efectivament, contemplem les restes pictòriques del retaule major de la primera església del Miracle. És a dir, que som davant d'un retaule factici: un muntatge d'estil neorenaixentista obrat pel restaurador amb les restes del conjunt originari, però sense comptar amb l'estructura antiga ni amb gaires dels seus elements. La manca d'informacions gràfiques de principis del segle XX, ens priva de saber fins a quin punt

la nova estructura d'Antoni Oliva es va inspirar, poc o molt, en el conjunt original, i si aquest conjunt estava en tan mal estat que resultava impossible fer-ne una restauració més respectuosa i el reaprofitament de més materials originals; sempre que allò que es manipulava fossin restes del retaule originari, perquè tampoc no hauríem de descartar que, amb el temps, les taules haguessin acabat decorant una estructura diferent de la primitiva. Com a mínim, podem estar segurs que el restaurador va sacrificar la fornícula per a la Santa Imatge que és citada en la visita pastoral del 1532, en el «reportatge» siscentista de Narcís Camós³³, i en la descripció feta per Jaume Viladrich a finals del segle XIX, on ens informa que aleshores estava ocupada per una figura moderna del Crucificat³⁴.

Lamentablement, no ens consten els mòbils que van impulsar el restaurador a fer-hi una intervenció tan radical, no sabem ni tan sols en quin estat va arribar el muntatge originari a la primeria del segle XX —si va arribar-hi. Sigui com sigui, l'episodi també és ple d'interès des del punt de vista de la història del patrimoni i de la restauració. En primer lloc pel que té d'inhabitual que una església, en aquest cas un santuari, contra el costum general de desfer-se d'un retaule «vell» com el d'inicis del segle XVI per la via de la destrucció o de la venda, decidís conservar-lo, segle rere segle, tot i tenir-ne de nous i d'aparentment més sumptuosos —potser això seria un argument a favor del seu caràcter d'exretaule major, con-

servat al cap dels segles per respecte al seu prestigi i a la seva història germinal. I, en segon terme, perquè l'actual aspecte neorenaixentista del retaule factici, a banda d'un excepcional document de la pintura del segle XVI, és un interessant record de l'activitat d'aquell competent i hàbil retauler i daurador que fou Antoni Oliva, especialitzat en la producció escultòrica i en la fàbrica i la dauradura de retaules d'estils històrics, i també, lògicament, en la restauració i conservació d'imatgeria i de retaules antics —una actuació que solia comportar-li l'afegiment de noves imatges per completar-los³⁵.

A l'hora de plantejar-se la qüestió de l'autoria de les pintures, s'esvaeix l'atmosfera d'incertesa que ens ha acompanyat unes quantes pàgines, perquè la cal·ligrafia pictòrica i el registre estilístic que delaten ens resulten del tot familiars. Va materialitzar-les el mateix pintor de la taula dels *Apòstols que arriben a la Dormició* de la parròquia de Bellpuig, i dels retaules de Sant Eloi dels argenters del MNAC i de la Pietat de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona, i un dels dos pintors que van intervenir als retaules de Sant Sever del Museu Diocesà de Barcelona i de la parròquia de Santa Maria i Sant Martí de Capella. O sigui, Pere Nunyes.

Per provar-ho, caldrà fer una excursió atribuïda a través de les pintures del Miracle; una excursió feixuga, però inexcusable, per tal de comprovar la seva semblança, sobretot —però no únicament—, amb les taules dels conjunts de Sant Eloi del MNAC i de la Pietat de l'església dels Sants Just i Pastor, dos conjunts de la mà de Pere Nunyes, exclusivament. Les primeres són l'únic vestigi conservat del retaule de Sant Eloi dels argenters de Barcelona, destinat a la capella gremial de l'antiga església del convent de la Mercè. L'estructura de fusta l'havia fabricat el mestre Pere Torrent l'any 1510, i va decorar-la l'escultor flamenc Jean Moné —el consoci de Bartolomé Ordóñez— amb imatges exemptes de sant Andreu, sant Eloi i sant Joan Baptista³⁶. Això el converteix en un d'aquells conjunts la pèrdua dels quals resulta irreparable, ja que ens priva de materials fonamentals per entendre la realitat dels processos escultòrics a la Catalunya del primer terç del cinccents. Imaginem-nos com de diversa seria la nostra percepció de l'època —i el nostre patrimoni— si haguéssim conservat les tres figures d'un dels escultors europeus més interessants del període. La decoració pintada, va contractar-la Pere Nunyes en solitari, el 3 de gener de 1526, i l'homogeneïtat de les seves representacions confirma que, en efecte, va realitzar-les un sol autor —almenys en les parts sobreviscudes. Les pintures del retaule de la Pietat que decoren la capella de Sant Feliu, a l'església de Sant Just de Barcelona, va capitular-les Pere Nunyes, de nou tot sol, amb Jaume Joan de Requesens, el 7 de juny de 1528 —encara que els pactes s'ampliaren el 29 d'agost de 1528—, per decorar la pantalla flamígera que uns

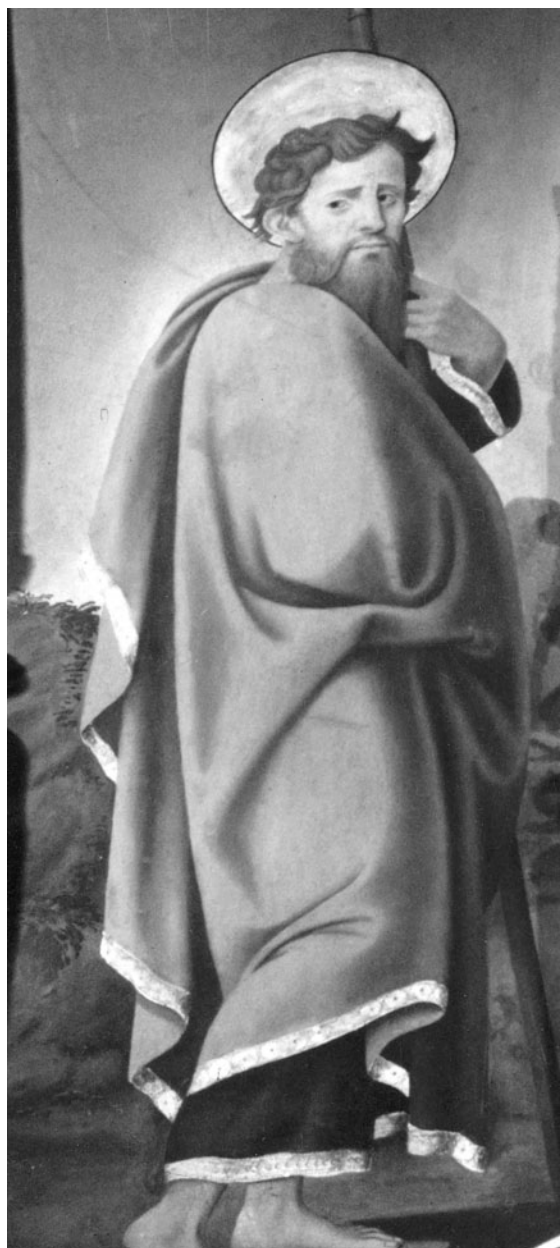


Figura 4.
Pere Nunyes: *Sant Tomàs* dels guardapols del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner (fotografia de l'autor).

quants mesos abans havia fabricat l'imatge Joan de Brussel·les —del daurat pròpiament dit, se n'ocuparia el mestre Gabriel Alemany³⁷. Com en el cas de les parts conservades del retaule de Sant Eloi, també el retaule dels Requesens sembla haver estat realitzat per un únic pintor. Cadascuna de les seves taules delata una factura i uns modismes estilístics prou homogenis, cap no ofereix senyals que ens permetin suposar la participació d'altres mans —i menys la d'Henrique Fernandes.

Podríem començar l'excursió atribuïda tot remarquant la intensa coincidència en la manera de tractar i caracteritzar l'expressió i els rostres, lleugerament escorçats, de l'arcàngel de les portes del retaule de Sant Eloi del MNAC, i de la Verge de la taula de l'*Adoració dels pastors* del Miracle. Són la



Figura 5. Pere Nunyes: (dreta) detall del sant Eloi de l'escena del *Pessatge de les selles de muntar del rei Clotari* de les portes del retaule de Sant Eloi (MNAC), i (esquerra) detall d'un apòstol de la *Dormició* del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner.



Figura 6. Pere Nunyes: detall del grup de la *Pietà* del retaule de la capella de Sant Feliu de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona (fotografia Arxiu Mas).

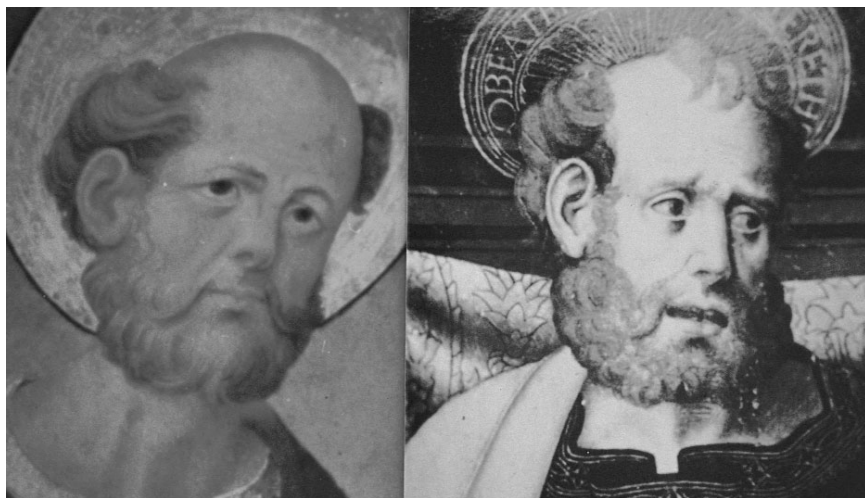


Figura 7. Pere Nunyes: (esquerra) detall del *Sant Pere* dels guardapols del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner, i (dreta) detall del *Sant Pere* de les portes del retaule de la capella de Sant Feliu de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona (muntatge de l'autor).

versió jove i endolcida d'aquell altre rostre femení que, ara adolorit i envellit com exigeix el guió, contempla el cos del Fill sacrificat a la *Pietà* del retaule dels Requesens (figura 3). Amb aquests, i sobretot amb la cara de l'arcàngel del museu barceloní, ens aproximariem a la faç de l'apòstol Tomàs del retaule del santuari, una adaptació adulta i masculinitzada de la mateixa solució, una versió del mateix rostre escorçat, però amb una petita variació en la morfologia del nas, en la posició de les celles i en la direcció de la mirada, que ara s'orienta cap a l'exterior de la taula (figura 4).

Proseguim les atribucions, tot repassant la nissaga d'una altra fisonomia pròpia de l'obra segura de Pere Nunyes: la del rostre de sant Eloi de l'escena del *Pessatge de les selles de muntar del rei Clotari*, de les portes del retaule de Sant Eloi del MNAC —repetida en tots els altres sant Eloi del conjunt, més simplificadament. És propera a la de l'apòstol, que, des del fons de la composició, mira lènguidament els seus companys a la dreta de l'escena de la *Dormició* del Miracle (figura 5), i a aquella del Crist ressuscitat del retaule major de Capella. I ens vénen a la memòria totes tres quan mirem amb atenció un parell de les criatures pictòriques més reeixides del mestre: els solemnes sant Pau de les portes dels retaules de Jaume Joan de Requesens i del major de Capella, el primer més dolç, el segon més trist i poderós, però no tant reeixit com l'altre si remarquem que el biaix dels seus ulls no és raonable en un rostre tan frontal. El parentiu de totes aquestes fesomies amb la del Crist ressuscitat i amb la del sant Joan que sosté el cos mort del Crist del retaule de la *Pietà* (figura 6), o amb la del sant Tomàs dels guardapols i amb la del pastor del centre de l'*Epifania* del retaule del santuari, per bé que menys directe, tampoc no sembla qüestionable. Convé fixar-se, en concret, en els nassos, llargs i rectes, en les seves narius tan ben perfilades i simètriques, en el lleu clarobscur que defineix les entrecelles, i en el triangle fosc que es forma sobre els llagrimals, i, fins i tot, en la manera de fer brillar els seus cabells amb filets daurats que acaben conformant unes fines línies blanques, o en els seus ulls mig tancats per la pena, o en la pinzellada fosca que sota el seu llavi inferior marca la prominència de la barbata... Alguns d'aquests trets ja els coneixíem: també els podem observar en la Verge de l'*Epifania* del Miracle, o en l'Arcàngel Gabriel del cicle dels argenters del MNAC.

Per acabar de fer prou dens el teixit atributiu, no ens estalviarem de seguir la pista d'un tercer i, encara, d'un quart patró de rostres característics de Nunyes, tots notoris en la seva producció segura. Ens referim, primerament, als caps, les cares, les mirades i les expressions dels sants Pere de la predel·la del Miracle i del basament del retaule de la *Pietà* (figura 7). Manifesten una semblança que, a més, ens il·lustra sobre la mecànica operativa del



Figura 8.
Pere Nunyès: *Consagració episcopal de Sant Sever* detall del retaule de Sant Sever del Museu Diocesà de Barcelona (fotografia Arxiu Mas).



Figura 9.
Pere Nunyès: *Sant Feliu*. Detall de la predel·la del retaule de la capella de Sant Feliu de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona (fotografia Arxiu Mas).

mestre. Potser de totes les associacions morellianes que hem relligat, la que conformen aquests sants Pere és de les més suggestives, ja que hi comprovem la cura tan diferent que l'autor ha dispensat a dues figures fetes d'un mateix patró, per culpa dels diferents nivells econòmics i d'expectativa implicats en els dos retaules. El compromís més gran de la feina que li va encarregar Jaume de Requesens, es va traduir en un personatge d'acabats més meticolosos i caracteritzat amb un esforç d'individualització física i psicològica més atent. Ara bé, fins i tot tenint en compte el diferent nivell de l'acabat, és evident la semblança de tots dos. Van ser pintats d'acord amb unes morfologies de cabell, de nas, d'ulls que són fàcils de retrobar en tantes altres figures dels retaules recordats en aquest estudi, sense anar més lluny: en el sant Sebastià dels guardapols, en l'apòstol mig calb de la *Ressurrecció*, en les Verges de la *Pentecosta* i la *Dormició*, tots del Miracle, o en la Maredeu del *Descendiment* de Capella. També observem aquests detalls als rostres de tres dels acòlits que apareixen darrere de

les mitres de l'escena de la *Consagració episcopal de sant Sever*, i al rostre del sant Sever de la taula de l'*Elecció miraculosa* de l'antic retaule de l'Hospital de Clergues de Barcelona (figura 8). És fàcil, encara, que aquestes cares de diaques adolescents ens recordin el sant Feliu de la predel·la del retaule de l'església dels Sants Just i Pastor, sens dubte la interpretació més intensa d'aquesta tipologia de personatge (figura 9). Finalment, els acòlits de la *Consagració episcopal* ens inviten a mirar els dos rostres de perfil que, a la dreta de la taula segons el nostre punt de vista, tanquen el grup de la *Consagració*, les dues cares de nassos ganxuts i ulls agudament triangulars que encarnen el darrer dels prototips nunyesians que volem afegir a l'ordit. Són fesomies que recorden la de la figura de perfil a la dreta del primer pla en l'*Elecció miraculosa de sant Sever*, alguns dels caps de bisbes de la processó del *Trasllat de les relíquies de sant Sever*, o la del solemne personatge que ceneix la composició de la taula de la *Consagració episcopal de sant Eloi*, o, en el retaule del Miracle, el sant Josep del



Figura 10.
Pere Nunyes: (esquerra, part superior) detall del sant Josep de la *Nativitat* del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner; (esquerra, part inferior) detall de la Verge de l'*Epifania* del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner, i (dreta) detall d'un bisbe de l'escena de la *Consagració episcopal de Sant Sever* del retaule de Sant Sever del Museu Diocesà de Barcelona (muntatge de l'autor).

38. Cfr. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes...», op. cit., p. 8-11 i 28 i doc. XVI: «Concordia et societas facta et firmata per et inter magistrum Nicholaum de Credensa, magistrum Anriquez Fernandis et magistrum Petrum Nunyes, pictores, cives Barchinone, super machinacione quorundam retabulorum et aliarum rerum in dicta concordia contentarum. Sunt in burça» AHPB. Pau Renard, llig. 3, esborrany del manual agost-desembre de 1532.

39. J. GARRIGA i RIERA: *Qüestions de perspectiva...* op. cit., p. 1002-1003, fa una justa interpretació dels documents relacionats amb els treballs conservats dels portuguesos: «De l'extensíssima obra documentada dels dos pintors portuguesos, n'han sobreviscut només cinc conjunts: el de les portes del retaule de Sant Eloi dels Argenters (1526-1529), pintat en solitari per Pere Nunyes [...]; el retaule de Santa Maria i Sant Martí (1527-1533?) de la parròquia de Capella (Baixa Ribagorça), treball conjunt de tots dos artistes; el retaule de la Santa Creu (1528-1530) de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, encarregat de Jaume Joan de Requesens i obra de Pere Nunyes tot sol; el retaule de Sant Sever (1541-1542), també pintat en companyia [...] i la decoració mural dels sepulcres comtals de Ramon Berenguer I i

Naixement i el rei Baltasar i la Verge Maria de l'*Epifania* (figura 10).

A la vista de la intensitat de les analogies —que també ens demostra que les taules dels conjunts de Sant Eloi, de la Pietat i del Miracle són de la mateixa mà, com igualment una part dels retaules de Capella i de Sant Sever—, potser no caldrà allargar gaire més aquest exercici de paral·lelismes —tot i que es podria estendre a la comparació entre les cares dels abundants comparses que apareixen a les escenes de la *Consagració episcopal* o de la *Mort de sant Eloi*, i aquelles dels apostolats dels episodis de l'*Ascensió*, la *Dormició* o el *Pentecostès* del Miracle. Només caldria fer abstracció del fet que serveixen a figures més impersonals, resoltes amb un esperit més rutinari, i mentre que en un retaule són cares generalment imberbes per a figurants d'aspecte monacal o episcopal, en l'altre són barbades i serveixen a figures vestides a l'antiga, amb túniques i mantells. En tot cas i per concloure: si les portes del retaule de Sant Eloi són obra exclusiva de Pere Nunyes, si també ho són les tretze taules de la Pietat de la capella de Sant Feliu, aleshores no hi ha dubte sobre l'assignació a Pere Nunyes de les pintures cincentistes sobreviscudes de l'antic retaule del santuari del Miracle.

L'excursió atributiva conclou, doncs, provant en la pràctica allò que una part de la historiografia sempre havia afirmat en base a les informacions documentals aportades per Josep Maria Madurell —i ara amb l'afegit d'un nou retaule al catàleg del pintor. Calia, tanmateix, entretenir-se a confirmar-ho i precisar-ho, per deixar clar que Henrique Fernandes no va participar ni al retaule de Sant Eloi, ni al dels Requesens, ni al del Miracle. Generalment, quan la crítica anterior concedia els dos primers en exclusiva a Nunyes, es basava en una atribució «per defecte», ja que gairebé ni es plantejava la possibilitat que Henrique Fernandes fos candidat a col·laborar-hi. Per tant, voldríem recordar des d'aquí que un pronunciament tan taxatiu implicava haver descartat abans la col·laboració d'Henrique Fernandes en aquestes obres —i d'això potser no n'eren conscients tots els estudiosos. Calia descartar-lo explícitament perquè se sap que Fernandes ja era a Barcelona almenys des de 1525, i per tant era possible, com a hipòtesi, plantejar la col·laboració de Nunyes i Fernandes des de l'arribada del segon a la ciutat comtal, potser perquè de seguida es degué instal·lar amb el seu compatriota.

Per entendre la complexitat de la qüestió, que afecta la comprensió de tots els treballs d'aquests dos artistes, és bo de recordar que el primer document que certifica que Pere Nunyes i Henrique Fernandes, conjuntament amb el napolità Nicolau de Credença —que més aviat faria tasques de, diguem-ne, «gestió empresarial»—, es van constituir en societat pictòrica data del 1532, però que *de facto* tots dos autors ja col·laboraven, compartien comandes, almenys des de 1527. La societat pictòrica del 1532 es formalitzava a fi de compartir «qualsevulla retables que de aquí avant vendran a qualsevulla de nosaltres sobredits empresos de preus de trenta ducats en amunt [36 lliures], que qualsevulla de nosaltres haïen a fer part y raho a los dos sobredits de la companya», i duraria, probablement, fins a la mort del mateix Henrique Fernandes³⁸. Però ens consta que Nunyes i Fernandes acostumaven a repartir-se les feines pictòriques dels retaules des de 1527, quan van treballar plegats als majors de Santa Maria i Sant Martí de Capella i de Sant Genís de Vilassar, com a mínim. No es podia descartar sense més explicacions, doncs, que prèviament a aquests dos conjunts ja haguessin col·laborat en algun altre treball. Tanmateix no és el cas dels retaules de Sant Eloi, ni de la Pietat ni, ara tampoc, de l'antic retaule major del Miracle de Riner, tan semblant als anteriors que hauríem de datar-lo en cronologies acostades: al final dels anys vint o a principi dels trenta del segle XVI.

En aquest sentit, podem afirmar que la documentació relativa als dos primers seria transparent, ja que mai no menciona l'Henrique Fernandes. Per tant, cadascuna de les taules d'aquests

conjunts ens permet identificar amb certesa la mà de Pere Nunyes i, per tant, tots tres cicles esdevenen una base ferma des d'on, afrontar la complicada qüestió de les distincions de mans i de propostes pictòriques. Fins i tot en la hipòtesi que, atès que Fernandes era a Barcelona almenys des de 1525, i que aleshores Pere Nunyes i el seu connacional tinguessin algun acord de col·laboració més o menys formal —del tipus del que va vincular-los professionalment des del 1527, o formalment des de l'any 1532—, l'anàlisi de totes les pintures esmentades obligaria a descartar que Henrique Fernandes hi deixés cap empremta. Amb una simple mirada n'hi ha prou per adonar-se que totes les històries dels tres conjunts contractats per Nunyes en solitari, estan protagonitzades per personatges amb les tipologies fisiognòmiques que hem identificat com a pròpies de Pere Nunyes; corresponen a uns individus molt semblants i molt característics, a uns tipus humans d'aparença càndida i feliç. Els protagonistes silenciosos i somrients d'unes històries hagiogràfiques que en mans de l'autor esdevenen contes maravellosos desproveïts de tot dramatisme.

¿On podem observar la mà d'Henrique Fernandes? Doncs, significativament, allà on ja ens adreçava la documentació: als retaules de Capella, de Vilassar (desaparegut) i de Sant Sever. La nostra llarga i feixuga «gita morelliana», corrobora allò que els documents publicats per Madurell ja ens indicaven i que Joaquim Garriga feia tan bé de creure's³⁹. Tanmateix, convenia posar la documentació a prova, impregnar-se de l'estil personal de Pere Nunyes, per estar en condicions de distingir-lo del seu soci en cadascuna de les taules conservades. Finalment, la indagació formal i la documental conflueixen en una proposta per cercar la mà d'Henrique Fernandes allà on apareixia mencionada: d'entrada al

retaula de Capella, contractat en solitari per Pere Nunyes el 9 d'abril de 1527 —després que la mort impedís de començar els treballs a Joan de Borgonya, el primer contractant de la feina—, però cobrat per Nunyes i Fernandes el 3 de desembre de 1533. En segon lloc al de Sant Genís de Vilassar, en el qual la presència de Fernandes quedava testimoniada per cartes de pagament dels anys 1534 i 1536 i per la interessant visura de 13 de gener de 1527, i, en darrer terme, en el de l'Hospital de Sant Sever guardat al Museu Diocesà de Barcelona, que els dos portuguesos van contractar plegats el 14 de març de 1541—a banda, és clar, de la pintura dels sepulcres comtals de la seu de Barcelona (1545), obra exclusiva de Fernandes⁴⁰.

Efectivament, a dos dels tres conjunts, més ben dit, al parell que se n'han conservat —el de Vilassar (cremat el 1936) només es coneix per fotografies inútils per a una anàlisi formal—, s'hi adverteix la convivència dels dos pintors, el rastre de dues maneres pictòriques ben caracteritzades⁴¹. Al retaula major de Capella no és complicat de descobrir-hi la majoria de les tipologies característiques de l'obra de Nunyes. La seva mà apareix diàfana als sants Pere i Pau de les portes del retaula —sobretot, al Sant Pau, una versió del retaula dels Requesens dotada d'un esperit més ombrívol, però. A més, el perfil de tots dos personatges es retalla sobre un daurat que el mestre va decorar amb un joc de filigranes vegetals idèntic al de la capella de Sant Feliu de l'església dels Sants Just i Pastor. També observem les empremtes pictòriques de Nunyes als compartiments de l'esquerra de la predel·la, a les escenes del *Davallament* i del *Sant Enterrament*, i, ja en el primer cos, al *Naixement* i la *Ressurrecció*. S'hi nota prou bé la proximitat de moltes d'aquestes composicions amb les anàlogues del retaula de la capella de Sant Feliu, però

d'Almodis (1545), obra que la documentació coneguda assigna en solitari a Henrique Fernandes.

40. Cfr. J. M. MADURELL: *Pedro Nunyes y Henrique Fernandes...* op. cit., docs. IX, X, XIX i XXVI, i A. DURAN i SANPERE: «Un retaula de Sant Sever...», op. cit., p. 342-347.

41. Així, contra l'opinió de Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 187 («The retable at Capella, in which the cooperation of Fernandes is documented, though not visibly detectable...»), ho vaig fer observar a Joan BOSCH BALLBONA («Pere Nunyes», *De Flandes a Itàlia*, op. cit., p. 217), errant, però, en el moment de precisar la part atribuïble a cadascun dels dos socis. Deia, per exemple: «L'altra [mà, referint-me a Henrique Fernandes], va assumir gairebé totes les pintures del retaula de Jaume Joan de Re-

quesens i de sant Sever i, també, les de la meitat esquerra del retaula de Capella». Voldria no haver escrit aquest paràgraf, però vist que no puc cremar-lo o fer-lo desaparèixer, demano la indulgència del lector i aquí el dono per rectificat, fixant la meua posició definitiva en el text d'aquest article. D'altra banda, convé afegir que C. Morte, a Pascual Miguel BALLESTÍN i Carmen MORTE GARCÍA, *Retablo de Capella*, Conservación y Restauración de Obras de Arte, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 2000, p. 20-21, també trobava que aquesta era una feina realitzada pels dos portuguesos i pel taller i s'esforçava a precisar-hi la part de cadascun. Però, com en el nostre cas, tampoc no acabava de fer diana: «La obra no es un conjunto estilísticamente homogéneo y delata el trabajo de al menos dos manos distintas, que corresponden a dos culturas artís-

ticas diferentes, con una calidad similar [...] De estos dos lenguajes artísticos diferentes, uno es el dominante, más tradicional y descriptivo, que conserva las formas de la pintura portuguesa de herencia flamenca. Estas tablas deben corresponder a las pintadas por Nunyes y son la de san Pablo y las cuatro del banco, realizadas con una técnica meticulosa y colorido brillante, destacando la utilización de los tonos azules y el estudio lumínico con efectos de claroscuro. Otra nota muy del pintor son los característicos paisajes azulverdosos que conectan con la pintura del artista flamenco Metsys, lo mismo que la profundidad emotiva y el patetismo piadosos de los episodios dramáticos. El otro modelo es mas renacentista, con figuras vigorosas y cuyos prototipos rafaelescos proceden del campo del grabado. Esta segunda mano, que debe ser la de Fernandes, hizo la figura

de san Pedro y las escenas del Nacimiento y Resurrección. En ésta última destaca el tratamiento plástico y el movimiento de la figura de Cristo. No obstante, la problemática sobre la exacta personalidad artística de los dos pintores portugueses es todavía un tema no resuelto de manera definitiva por la historiografía, dificultado por la compañía pictórica que ambos constituyeron y tan bien sincronizada que llegaron a intentar fundir sus estilos personales. En el resto de las pinturas del retablo de Capella es mas difícil precisar a cual de los maestros corresponde su ejecución. Se ha dicho que se debieron repartir las tablas, correspondiendo las de la derecha a Nunyes y las del lado contrario a Fernandes. El tema no es tan claro y en mi opinión la implicación de Nunyes fue mayor y además hubo una amplia participación de los colaboradores de su taller».



Figura 11.
Pere Nunyes: *Dormició de la Verge* del retaule major de Santa Maria i Sant Martí de Capella (fotografia de l'autor).



Figura 12.
Pere Nunyes i Henrique Fernandes: *Martiri de Sant Sever* del retaule de Sant Sever del Museu Diocesà de Barcelona (fotografia Arxiu Mas).

42. A. ÀVILA, «Entre las dos riberas. Imbricaciones histórico-artísticas en torno a los portugueses Nunes y Fernandes», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VI, 1994, 135-158, però concretament a la pàgina 153, és l'autora que més s'aproximà a la «partició» de les feines que defensem aquí, ja que considerava de Fernandes —basant-se, però, en la invocació a un únic argument: «le debe corresponder a Fernandes escenas con figuras menos volumétricas y sosa expresión»: l'Anunciació —per a nosaltres de Nunyes—, l'Epifania —també defensada aquí com de Nunyes—, l'Oració a l'Hort —d'acord—, la Dormició —aquí presentada com «un» Nunyes—, «así como figuras de la Pentecostés, la Ascensión, y en las tablas dedicadas a San Martín de apretadas composiciones similares a la de la Procesión de los acólitos del retablo de San Severo. Creemos que, aparte de ciertas figuras del banco, este retablo corresponde a la mano de Nunyes».

també la semblança dels detalls: dels rostres de les «magdalenes» dels *Davallaments*, de les cares dels «ressuscitats»; o entre el sant Josep del *Naixement* i el *Crist Ressuscitat* i el sant Joan adolorat de la *Pietat* del retaule dels Sants Just i Pastor. En els cossos més alts del retaule, l'Anunciació, l'Epifania, la *Dormició* (figura 11) i tres de les quatre escenes del cicle dedicat al patró de Capella —*Sant Martí partint la capa amb el pobre*, *Consagració episcopal de sant Martí* i *Miracle del cos de sant Martí*— són resultat de la intervenció prevalent de Nunyes. Ens en convencem més en comparar-les amb les composicions de les taules de la vida de sant Eloi del MNAC gairebé idèntiques, o quan constatem la semblaça entre el sant Jeroni del retaule de la *Pietat* i l'apòstol del primer pla de la *Dormició*. Finalment, i per idèntiques raons d'afinitat que evitarem de repetir, identifiquem la cal·ligrafia de Pere Nunyes en totes les pintures del retaule de l'antic Hospital de Clergues de Barcelona, bé que en dues, les de l'Elecció miraculosa i del *Martiri de sant Sever* (figura 12), la seva mà conviu amb un segon pintor, Henrique Fernandes —la presència del qual és predominant a la segona; de la primera, només serien seus els dos personatges de l'angle esquerre. En canvi, i de nou a Capella,

l'Oració a Getsemaní (figura 14), la *Pujada al Calvari*, la *Pentecosta*, l'Ascensió, el *Sant Martí revelant el dia de la seva mort*; parts significatives de la *Coronació* —la Verge Maria—, manifesten un registre pictòric diferent, ben singularitzat respecte de les propostes, els motius i les tipologies humanes de Nunyes. Com dèiem, aquesta mà i aquesta proposta només pot ser la d'Henrique Fernandes, l'únic mestre que, segons la documentació, col·labora i comparteix responsabilitats pictòriques amb Nunyes⁴².

A les escenes dels retaules de Capella i de Sant Sever que assignen a Fernandes hi interactuen uns tipus humans força singulars, uns éssers concentrats i distants, sempre lleugerament entristits, ben diferents dels càndids personatges nunyesians (figura 13). En general, en aquestes taules, els rostres de les figures masculines s'han caracteritzat amb cabelleres menys lluent que les dels fills pictòrics de Nunyes, menys modelades, més «verídiques», sovint més esclarissades o fins i tot molt curtes i quasi rasurades tot just per ombrear uns cranis definits amb cura —els cranis dibuixats per Fernandes manifesten una major consciència de l'estructura òssia subjacent que no pas els de Nunyes, i mostren volums idonis també en el cas d'es-



Figura 13.
Henrique Fernandes: *Pentecostès* (detall) del retaule major de Santa Maria i Sant Martí de Capella (fotografia de l'autor).

corços atrevits. Entre aquests rostres, n'hi ha alguns de pilosos —tinc al cap sobretot els apòstols de la *Pentecosta* de Capella i els dos espectadors que pregunten amb les mans juntes a l'escena bàsicament nunyesiana de *L'elecció miraculosa de sant Sever*— que tenen un aire, diguem-ne, gatesc, felí. Gairebé totes les figures de Fernandes presenten ulls ametllats, inclosos els personatges femenins, i en particular en «el personatge» femení per excel·lència, la Verge de rostre oval i nas recte i escorçat, la Verge de cap tan sintètic dels plafons de la *Coronació*, l'*Ascensió* i la *Pentecostès*. A més, en les figures de Fernandes s'hi constata un ús sistemàtic del clarobscur per suggerir la volumetria, per perfilar-ne les expressions, un ús molt més habitual que no pas en el cas de Nunyes. Apreciem-ho a la *Pujada al Calvari* de la predel·la de Capella —potser, conjuntament amb l'escena de *Getsemaní*, el moment pictòric més feliç del Fernandes—, als rostres de les figures, i a les cames i braços del soldat amb l'elaborat turbant que estira el Crist «schongauerià» (figura 15). Es tracta d'una taula definitòria de les capacitats de l'autor, per l'ús preciosista dels colors de qualitat amb què treballava i per la composició tan ben resolta de l'episodi: la fatigada comitiva discorre de manera



Figura 14.
Henrique Fernandes: *Oració a Getsemaní* del retaule major de Santa Maria i Sant Martí de Capella (fotografia de l'autor).

convinent per un escenari natural precisat amb gust i sensibilitat descriptiva, gairebé —que acredita igualment l'afortunada presentació crepuscular de l'escena de Getsemaní. Encara que, en això, Henrique Fernandes sembla influït per la inusual sensibilitat del seu col·lega —i també mestre?— envers la representació del món natural. Enllloc com a la predel·la del retaule ribagorçà —recentment restaurat— podem observar la seva estima pel paisatge, esdevingut un element fonamental en



Figura 15.
Henrique Fernandes: *Pujada al Calvari* del retaule major de Santa Maria i Sant Martí de Capella (fotografia de l'autor).

moltes històries; convertit en un «personatge» més: ben verd, humit i frondós, retallat sobre uns celatges d'hores incertes, crepuscles suaus o alba-des incandescents.

No dubto que Henrique de Fernandes era un pintor de fust, dotat de bon ofici i de l'instint de l'originalitat, com ho prova l'assimilació en una composició pròpia i original de la interessant citació d'una de les figures culminants de l'art xil·logràfica de Martin Schongauer, el Crist del *Gran*

camí del Calvari, ja notada per Ana Àvila⁴³: això sí, reinventant-la tot dialogant amb la seva font amb intel·ligència quan la «romanitza» i se n'apropia marfontent-la en una escena original. No obstant això, si ens basem en la petita porció d'obra que acabem d'atribuir-li, sembla obligat de concloure que, com s'ha dit tradicionalment, el seu pes en l'obra del taller va ser força menor que el de Nunyes. Cal limitar-lo a una tercera part del retaule de Capella i a un petit sector del retaule de Sant Sever. Tanmateix, ens hauríem de resistir encara a acceptar que aquesta indiscutible evidència faci justícia a la realitat objectiva dels fets: ens falten massa dades per concloure res en ferm en aquest sentit. No sabem com va ser la distribució de feina a Vilassar, posem per cas, i, a més, és legítim pensar que si a Capella o al retaule de Sant Sever el pes de les comandes va caure sobretot damunt de Nunyes, en d'altres treballs —lamentablement perduts— la distribució podria haver-se invertit. S'ha de recordar que, moltes vegades, el taller dels portuguesos cuinava simultàniament més d'una comanda, i és lícit imaginar que el major pes d'un soci en un encàrrec s'equilibrava —perquè, insistim, la documentació ens dibuixa una societat pictòrica igualitària— amb la major presència de l'altre en l'altra feina.

En tot cas, i per culpa dels pocs treballs que ens en queden, no podem avançar gaire en la caracterització de la proposta estilística d'Henrique Fernandes. Necessitaríem més obres i veure'l treballant tot sol i enfrontat amb propostes temàtiques més variades per arribar a conclusions contundents en aquest sentit. No em resulta gens fàcil admetre-ho. No fa tant que vaig precipitar-me tot esbossant la línia pictòrica de Fernandes com a més «renaixentista» i «romanitzada», com dotada d'una cultura pictòrica més moderna i actualitzada que la de Pere Nunyes —qui, en canvi, anomenava, per exemple, «més arcaïtzant i descriptiu». Ara que una mirada més atenta i global m'ha decidit a canviar les peces d'aquest complicat puzzle historicoartístic que són Nunyes i Fernandes, convé ser rigorós i canviar també aquelles observacions estilístiques, per adaptar-les a les noves conclusions. Per això, davant l'aclaparadora realitat del menor pes que té Fernandes en la producció conservada del taller, he de reconèixer que Pere Nunyes resulta un pintor de registre més ric del que aleshores hi suposava: capaç de compaginar i, a vegades, de fondre en un estil tendent al luxe visual i caracteritzat per una especial predilecció per l'escenografia solemne i preciosista —i tant l'arquitectura com el paisatge—, unes maneres més descriptives i cànides —les portes de l'antic retaule de Sant Eloi—, amb unes altres més romanitzades, vigoroses i dramàtiques —dominants al retaule de Jaume Joan de Requesens o als seus plafons de Capella.

La difusió i assimilació del romanisme

Ha quedat clar que la incorporació d'un nou retaule al catàleg de Pere Nunyes —o si ho preferim, de les setze taules sobreviscudes de l'antic retaule major del Santuari del Miracle— enriqueix la nostra percepció sobre la seva personalitat pictòrica. De moment, les taules del Miracle ens han ajudat a precisar el grau de la seva participació en els treballs de la societat pictòrica, però també a identificar com a feina exclusiva seva, a més del retaule solsonenc, la taula dels *Apòstols arribant a la Dormició* de Bellpuig d'Urgell, els conjunts de Sant Eloi del MNAC i de la Pietat del temple dels Sants Just i Pastor.

Analitzades en el marc de la seva trajectòria, les pintures del Miracle no hi apareixen com la feina més ambiciosa de Pere Nunyes. Fins i tot hauríem d'indicar que són la més modesta i acomodaticia de totes les que se li han conservat. Sense saber-ne el cost, el seu aspecte ens fa sospitar que va ser la comanda més econòmica i la que va executar de manera més expeditiva. És possible que Nunyes no hi disposés del confortable pressupost que li va permetre realitzar uns acabats molt acurats a Capella, gràcies a la superposició, damunt d'un dibuix preparatori ben definit, de fines capes de pintura al tremp greixós, sobre les quals encara s'aplicaren veladures a l'oli. Segurament a causa dels diners —de la manca de diners— tampoc no va estar en condicions de convertir, com ho faria a Capella, la pantalla de taules pintades en una luxosa i moderna harmonia de variats i enginyosos jocs cromàtics, obtinguts gràcies a l'ús de pigments i de matèries primeres de bona qualitat: cinabri, malaquita, atzurita, or fi, cerussa, calcita, vermelló, icaca vermella, etc.⁴⁴.

Si s'observen les escenes solsonenques, és fàcil d'adonar-se que gairebé sempre són una versió simplificada, sinòptica i essencial de construccions compostives i de recursos estilístics que en altres obres es despleguen amb més ambició: n'hi ha prou per comprovar-ho amb la comparació de les escenes de l'*Anunciació*, la *Resurrecció* o la *Epifania* dels retaules de la Pietat, de Capella i del Miracle, o de la *Dormició* dels retaules de Capella i del Miracle de Riner. Sigui per qüestions econòmiques o per urgència de temps, o sigui perquè els clients no van saber o no van poder tensar més el registre creatiu del pintor, Nunyes no va exhibir —o no va poder— la manera descriptiva i preciosista de les portes del retaule de Sant Eloi, la peça que recrea una atmosfera emotiva més pròxima a la de les pintures del Miracle, un aire de càndida faula hagiogràfica —tot i que fins i tot a les portes de Sant Eloi es noten davallades de tensió, per exemple en la representació de la mort del sant o en l'escena del trasllat del cos de sant Marçal, on és notori l'abús dels atavismes compostius. A més, a les pintures del Miracle tam-



Figura 16.
Pere Nunyes: *Nativitat* del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner (fotografia de l'autor).

poc no hi sé veure un vigor narratiu ni una voluntat dramàtica semblants a les que caracteritzen la majoria d'escenes dels retaules de Capella, de Sant Sever o de la Pietat. Al Miracle, la narració se sosté sobre un únic recurs compositiu, l'organització de les figures en atapeïdes rotllanes centrades en les figures pern de Crist o de la Verge; gairebé no hi ha cap rastre dels «moderns» —realment «moderns», és a dir, innovadors— decorats classicitzants que emmarquen força episodis a la resta dels seus retaules, ni tampoc de la seva inusual i ja subratllada sensibilitat paisatgística, tan constatable, en canvi, a la predella de Capella, al cicle dels argenters o als fons de la majoria d'escenes del retaule de Jaume de Requesens.

Ara bé, tot i la modesta expectativa de les taules del Miracle, Pere Nunyes hi desplegà un nivell de qualitat més que correcte, o fins i tot alt en comparació amb els horitzons creatius dels altres tallers actius al Principat. Ho acabo d'indicar: la majoria de composicions són insípides, el registre sentimental dels personatges és massa uniformitzat, certament. No obstant això, no podem negar que el conjunt pictòric del Miracle és ben competitiu, i que conté detalls atractius i nous en el context de la producció coneguda de Nunyes. Penso, d'entrada, en el cromatisme; no en l'actual, tan esmorteït i terrós per culpa de la brutícia acumulada, sinó en aquell que una restauració acurada recuperaria: brillant, variat i bellament contrastat amb la lluentor dels ors que ressalten nimbes i orles. Però també em fixo en particularitats com ara l'escorç del sant Josep del *Naixement* (figura 16), la rotllana de soldats en variades posi-

43. *Ibidem*, p. 155.

44. Afortunadament, per comprendre la tècnica pictòrica dels portuguesos, des de fa poc podem disposar de la publicació de les anàlisis tècniques efectuades durant les restauracions dels retaules de Capella i de les portes del retaule dels argenters del MNAC, publicades respectivament a Pascual Miguel BALESTÍN, Carmen MORTE GARCIA, *Retablo de Capella...*, op. cit., p. 27-34, i a Núria PRAT i GRAU: «Estudi de la mecànica d'execució del revers del Retaule de sant Eloi dels argenters», de Pere Nunyes. Estat de conservació i restauració de les taules *Pesatge de les selles davant el rei Clotari II i Translació del cos de sant Marçal*, *Bulletí del MNAC*, 5, 2001, p. 59-75.



Figura 17.
Pere Nunyes: *Ressurrecció* del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner (fotografia de l'autor).

cions de la *Ressurrecció* (figura 17) o en el *Gabriel* de l'*Anunciació*. I sobretot em fixo —perquè són clarament la part més interessant del conjunt— en les figures «rafaelesques» de *Sant Lluc*, de *Sant Tomàs* o de *Sant Sebastià*, que resulten «invencions» de novetat en el marc de la producció de Nunyes —a banda, ja ho veurem, de molt informatives sobre la cultura gràfica que manipulava.

En aquest context, la revisió atenta de la feina de la societat dels portuguesos em predisposa a referir-me al relliscós tema de la qualitat inventiva i executiva, i del nivell creatiu dels protagonistes de la pintura d'època moderna al Principat. És una reflexió inusual perquè les anàlisis sobre l'art català cincentista o siscentista no la reclamen gaire sovint. Ja és un lloc comú, que majoritàriament la pintura catalana d'aquesta etapa respon a uns requisits de qualitat poc exigents pel que fa als aspectes més estrictament «creatius». És una pintura que es valorava d'acord amb estàndards de treball artesanals, que passaven per la reclamació de la competència tècnica i d'una bona qualitat material, i menys per l'expectativa de valors inventius: d'originalitat figurativa i compositiva, de capacitat narrativa i descriptiva... Quan aquests requisits fan acte de presència, ni que sigui amb comptagotes,

s'ofereixen com un valor afegit —ja que en els pactes contractuals mai no es reclamaven, ni les condicions econòmiques no els preveien—, que concedeix l'autoexigència d'algun artista excepcional, gairebé com un inesperat regal envers als clients per part de pintors inhabitualment sensibles als valors creatius.

El treball de Pere Nunyes i d'Henrique Fernandes —com abans el de Joan de Borgonya i, a un nivell inigualat, el d'Aine Bru— és ric en moments d'exigència inusual. Encara que no tinc cap intenció per fixar un «cànon» de les millors expressions de Nunyes i Fernandes, resulta difícil no indicar que van realitzar-les a les efígies de la predel·la del retaule dels Sants Just i Pastor, als sants Pere i Pau d'aquest retaule barceloní i, sobretot, als de les portes del retaule de Capella, al frondós paisatge de l'escena de la *Pietat* del retaule dels Requesens, a les escenes de la Passió del retaule ribagorçà, al *Pessatge de les selles de muntar del rei Clotari* del MNAC, o a la processó tripartita del retaule de Sant Sever. No podem saber si aquestes taules acrediten el veritable sostre de la seva capacitat, i la història de l'art català ja ens ha ensenyat que fóra absurd preguntar-se amb gaire insistència sobre si en un context més exigent el rendiment d'aquests artistes hagués estat superior. Sigui com sigui, els treballs esmentats són els més ponderables, els de factura més rica i atenta, les pintures construïdes amb més deteniment i concentració, a les quals varen aplicar els millors pigments i van anar superposant més capes de pintura al tremp i veladures a l'oli per aconseguir més riquesa descriptiva, una emotivitat més intensa i un cromatisme més variat i luxós.

Com he dit, no podria afirmar que aquests felicitos moments pictòrics signifiquin el sostre creatiu dels dos pintors portuguesos. D'una banda, és difícil imaginar que a la Catalunya contemporània hi hagués gaires comandes tan compromeses o més que la dels Requesens a Pere Nunyes, de l'altra, és lícit de pensar que els retaules majors de Santa Maria del Pi i de Sant Jaume de Barcelona —aquest valorat en mil lliures, el cost màxim d'una feina seva documentada— devien ser els seus productes més exigents. Però d'aquests no n'hem conservat ni una relíquia, ni una estella. Sigui com sigui, cadascuna de les feines de Nunyes i Fernandes que ens ha pervingut, és suficient per recordar que van ser pintors de bon nivell. Ho van ser a Catalunya, on el seu taller va gaudir del primat sobre els encàrrecs de la retaulística —que van heretar de Joan de Borgonya i que van llegar a Pere Serafí— i on van sostenir la proposta més moderna del segon quart del segle. Però mantindrien aquesta consideració tot i que els valoréssim en relació amb la tradició portuguesa del primer terç del segle XVI que van deixar enrere. En una valoració global de l'art de la pintura al Portugal contemporani, Pere Nunyes i

Henrique Fernandes no s'haurien d'acomplexar gens davant dels treballs del seu insigne contemporani —i concitadà d'Henrique Fernandes— Vasco Fernandes de Viseu (actiu entre 1501-1502 i 1542-1543), el «príncepe dos pintores portugueses» de Maximiano Aragao, ni davant la trajectòria de Gaspar Vaz (actiu entre 1514 i 1568), de Cristovao de Figueiredo, de Garcia Fernandes (actiu entre 1514 i 1550 aprox.) o de Gregorio Lopes (documentat entre 1513 i 1550). Gosaria a dir, que en relació amb les propostes d'aquests protagonistes d'una esplèndida etapa pictòrica al regne de Portugal, Pere Nunyes es distingeix per una ràpida superació de les maneres flamenquitants i flamígeres —encara bellament visibles a l'*Anunciació* de Capella— i per una més decidida inclinació cap al paradigma romà.

Finalment, l'observació de les taules del Miracle serveix també per densificar les nostres informacions sobre els recursos de l'autor, sobretot quan les interrelacionem amb el repertori d'obres que ja li coneixen. Tinguem en compte que la història de Pere Nunyes i d'Henrique Fernandes és un capítol fonamental per comprendre les vies de penetració del «romanisme», escampat per Europa bàsicament gràcies a la creixent difusió de les estampes «rafaelesques». Se sap que aquest fenomen, tan transcendental per a la història de l'art europeu, de l'expansió europea del nou llenguatge renaixentista i de la creació dels «renaixentismes dialectals», s'inicià aproximadament des de 1509-1510, quan començà la relació entre Rafael, Marcantonio Raimondi i el pintor bolonyès Baviero de'Carrocci, *el Baviera*; i es va fer cada vegada més intens gràcies a la feina d'Agostino Veneziano (des de 1516-1517), Marco Dente o Giovanni Antonio da Brescia (c. 1520-1525). Bona part de les estampes de Rafael van sortir de l'escola del *Baviera*, especialitzada en la traducció d'invençons d'un únic mestre, que a poc a poc es va anar agrupant entorn de Marcantonio, sobretot des de l'any 1515. En van formar part, a més dels citats Veneziano i Dente, els mestres «B» nel Dado, Jacopo Caraglio i Nicolas Beatrixet: «D'ora in avanti il numero delle invenzioni raffaellesche si moltiplicherà permettendo di spaziare su di una produzione amplissima giachè «fra Agostino e Marco furono intagliate quasi tutte le cose disegnò mai o dipinse Raffaello e poste in stampa». Això sí, la difusió mitjançant el gravat d'alguns dels millors frescos vaticans va haver d'esperar fins a mitjan segle XVI, quan el burí de Giorgio Ghisi es va atrevir a traslladar, per encàrrec de l'editor d'Anvers Hieronymus Cock, l'*Escola d'Atenes* o la *Disputa* a la línia entintada⁴⁵.

A Catalunya, les estampes amb invençons rafaelsques fetes des del taller romà de Marcantonio compareixen pels volts del 1520, una cronologia de penetració pictòrica coincident amb d'al-

tres àmbits pictòrics hispànics⁴⁶. Aleshores s'inicia una significativa convivència amb les d'Albrecht Dürer —l'altre referent gràfic inevitable pels artesans plàstics del Principat fins a mitjan cinccents. En particular, hauríem de considerar que gravat el *Càstig d'Elimas* d'Agostino Veneziano, sobre un disseny de Rafael per als tapissos vaticans, va ser la primera estampa rafaelsca utilitzada en un taller pictòric (o escultòric) actiu al Principat —d'altra banda el taller tan peculiar i poc representatiu dels usos pictòrics autòctons de l'italianitzadíssim Pedro Fernández. Com no podia ser d'una altra manera, atesa l'excel·lent personalitat artística del pintor de Múrcia —qui sap si va tenir el privilegi de veure directament treballs de Sanzio—, va fer-ne una manipulació enginyosa, com a punt de partida per a la composició i l'escenografia de la seva *Santa Helena interrogant els jueus* del retaule de Santa Helena (1519-1521) de la catedral de Girona (ara al Tresor de la Catedral)⁴⁷.

Una mica més tard, arribarien les mencions pictòriques a la *Matança dels Innocents* de Marcantonio (1510), usada pel mestre de la Verge del Mico⁴⁸, i a *La visió de santa Elena* —adaptació d'un disseny de Rafael del 1514 per a l'estampa coetània de Marcantonio (1514 c.)—, de la qual se'n serví Joan de Borgonya per compondre el seu *Somni de santa Úrsula* del retaule de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges de la catedral de Girona; una obra de 1520-1523, però destruïda, tret de la taula central, l'any 1936, quan era al santuari de les Olives de Sant Esteve de Guialbes⁴⁹.

Però és amb l'obra de Pere Nunyes quan la presència de «rafaelismes» és fa més densa i esdevé més determinant en la configuració d'una proposta estilística. Ja ho reconegué Joaquim Garriga: «A aquest romanisme català, que en escultura representava Martí Díez de Liatzasolo, en pintura hi correspondrà el pintor portuguès Pere Nunyes o Nunyiz; ambdós artistes, d'altra banda, a més d'exercir un paper preponderant en la producció artística van mantenir relacions cordials, i es pot intuir que conformaven un grup o corrent d'interessos estètic-professionals, amb influència sobre amplis cercles vinculats a l'ofici». I el mateix autor, basant-se en les conclusions de la seva anàlisi perspectiva, ens explicava que aquell rafaellisme d'estampa era una versió «dessubstanciada i esvaïda, que conservava només un cert aire de la *maniera* del mestre urbinès» i que el renaixentisme de Nunyes era considerable en les figures i els accessoris, però al capdavant epidèrmic, perquè no va significar que l'autor superés la concepció tradicional del quadre com a «receptacle d'imatges diferents i juxtaposades»⁵⁰.

Acceptant aquesta valoració tan precisa, cal afirmar que en Nunyes l'ús de les incisions de les oficines de gravadors rafaelscos és abundant i sistemàtic i, subratllem-ho, constitueix un dels casos més pri-

45. Stefania MASSARI: «Il Cinquecento», a Grazia BERNINI PEZZINI, Stefania MASSARI, Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ: *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Edizioni Quasar, Roma, 1985, p. 9-18.

46. Vegeu A. Àvila, «Influencia de Rafael...», op. cit., p. 64.

47. Citada per primera vegada a ÀVILA, «Influencia de Rafael...», op. cit., p. 64, 80, i després a ÀVILA, «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI...», op. cit., p. 51, 77.

48. ÀVILA, «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI...», op. cit., p. 58.

49. ANGULO, «Durero y los pintores catalanes...», op. cit. p. 355

50. J. GARRIGA, *L'època del Renaixement...*, op. cit., p. 140-143, i ídem: *Qüestions de perspectiva...*, op. cit., p. 1003-1011.

Figura 18.
Albrecht Dürer: *Epifania*, detall
de la sèrie *Vida de la Verge* (fotografia
The Illustrated Bartsch).



51. A. ÀVILA PADRÓN: «El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra», *Goya*, 153, 1979, p. 136-145; ídem: «Influencia de la estampa en la obra de Juan Soreda», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII, 1981, p. 81-93.

52. A. ÀVILA, «La influencia de Rafael...», op. cit., p. 68 i 79. Una altra indicació d'A. Àvila, referida a l'estampa del *Martiri de sant Llorenç* de Marcantonio Raimondi no sabríem valorar-la, atesa la imprecisió de la seva descripció i la manca de suport fotogràfic (p. 157 i fig. 1).

53. Cfr. J. BOSCH: «Pere Nunyes: Naixement de sant Eloi...», op. cit., p. 349.

54. Miquel Àngel ALÀRCIA: «Naixement de Sant Eloi...», op. cit. p. 114-117; A. ÀVILA: «Entre las dos riberas...», op. cit., p. 154. Deixant de banda Dürer, convé que indiquem que Àvila va proposar unes altres referències pictòriques per a l'obra de Nunyes: Mantegna, *Introducció del culte de Cibeles*, i Holbein, *Enterrament de Crist*; que no comentem perquè no ens semblen defensables.

merencs del rafaelisme d'estampa hispànic. Es va desenvolupar entre 1526 i 1542 —les dates dels seus retaules conservats— i, per tant, va ser contemporani, per exemple, de les experiències de Damià Forment a Aragó, i de Juan de Soreda a Castella, actiu entre 1520 i 1528⁵¹, igualment basades en la manipulació d'un repertori ampli i variat d'estampes de Rafael.

En el cas de Pere Nunyes, fa temps que Diego Angulo i Ana Àvila havien indicat els seus nombrosos manlleus d'estampes de Marcantonio Raimondi. El *Descendiment de la Creu* (1515 o 1520-1521), el *Martiri de santa Cecília* (1520-1525), *Els grimpadors* —detall de la *Batalla de Cascina* de Miquel Àngel—, l'*Alexandre preservant els treballs d'Homer*, a més d'un *Calvari* de l'escola de Raimondi, van inspirar diversos motius i personatges de pintures del retaule de Vilassar i del *Descendiment*, la *Pietat* i la *Crucifixió* del retaule de la *Pietat* (1528). Un catàleg de prèstecs que Nunyes enriquia encara amb alguna figura presa de l'enigmàtica làmina anomenada de l'*Stregozzo* d'Agostino Veneziano (1518-1520), potser basada en un dibuix atribuït a Girolamo Genga, aprofitada en un personatge de la *Crucifixió* del retaule de la *Pietat*. També amb la reutilització d'una figura d'àngel obrint un cortinatge de l'estampa de la *Verge del Baldaquí* de l'anomenat Mestre del Dau, que Nunyes evoca en l'escena de la *Guarició mira-*

culosa del rei Martí del retaule de Sant Sever⁵². I finalment, amb al·lusions inequívokes a l'*Anunciació* de Raimondi (1510-1511) —també atribuïda a Marco Dente— en l'arcàngel i en la composició de l'escena anàloga de les portes del retaule dels argenteres del MNAC⁵³.

Ana Àvila i Miquel Àngel Alàrcia van constatar altres vincles entre algunes invencions nunyesianes i la difusió de l'obra gràfica de l'altre gran gravador europeu de l'època, Albrecht Dürer. Com passava en l'obra de Joan de Borgonya, o en la del seu contemporani Damià Forment, Nunyes va emmagatzemar, estudiar i combinar sense conflicte informacions gràfiques rafaeliques i dürerianes —perquè tendia a «romanitzar» aquestes últimes. Del seu interès per les làmines del gravador de Nuremberg ens en parlen l'escena del *Naixement de sant Eloi*, resolta gràcies a un significatiu ajut de la composició i d'algun detall de l'escenografia del *Naixement de la Verge* de Dürer; i també una de les escenes de *Flagel·lació* del retaule major de Vilassar —la del l'extrem esquerre del cos superior—, ja que el principal botxí prové clarament d'un soldat de la *Flagel·lació de Crist* de la *Gran Passió sobre fusta* (1498) del mestre alemany⁵⁴.

Ara, les pintures del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner estudiades en aquest context —bé, elles i l'efecte de revisió que ha provocat la seva anàlisi—, permeten densificar el reper-



Figura 19.
Pere Nunyes: *Epifania* del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner (fotografia de l'autor).

tori d'estampes que Pere Nunyes coneixia i manipulava, i ajuden a identificar més materials usats en la construcció de la seva proposta plàstica —sempre d'origen rafaelesc i dürerrià. Comencem per una font habitual, la xil·lografia de l'*Epifania* del recull sobre la *Vida de la Verge* (1511) de Dürer (figura 18), que Nunyes va manipular d'una faisó ben curiosa. Va aprofitar-ne el sector gairebé anecdòtic del bou i la mula darrere d'una menjadora, que va recordar al mateix episodi del retaule de Riner —literalment, en la teulada de fusta i el mur mig enderrocat de carreus de pedra inclosos (figura 19).

Potser és més interessant assenyalar la làmina que hi ha darrere de la figura solitària del *Sant Tomàs* dels guardapols (figura 4), ja que documenta la presència en els quaderns d'estampes de Nunyes de làmines del famós *Apostolat*, la sèrie de tretze estampes gravades per Marcantonio Raimondi l'any 1520 —i una mica més tard per Marco Dente— a partir de la pintura de Rafael a la Sala dei Palafrenieri dels palaus vaticans (1517). Semblava estrany que un «rafaelista» com Nunyes, ni que fos «d'estampa», no se servís mai de la sèrie més divulgada i famosa de l'incisor bolonyès. Concretament, l'apòstol del Miracle és el resultat de la fusió d'elements del *Sant Jaume el Major* —la posició de la figura, inclosa la col·locació dels peus i la idea dels drapeigs que cobreixen completament el flanc dret del sant, des de l'espatlla fins a la mà— i del *Sant*

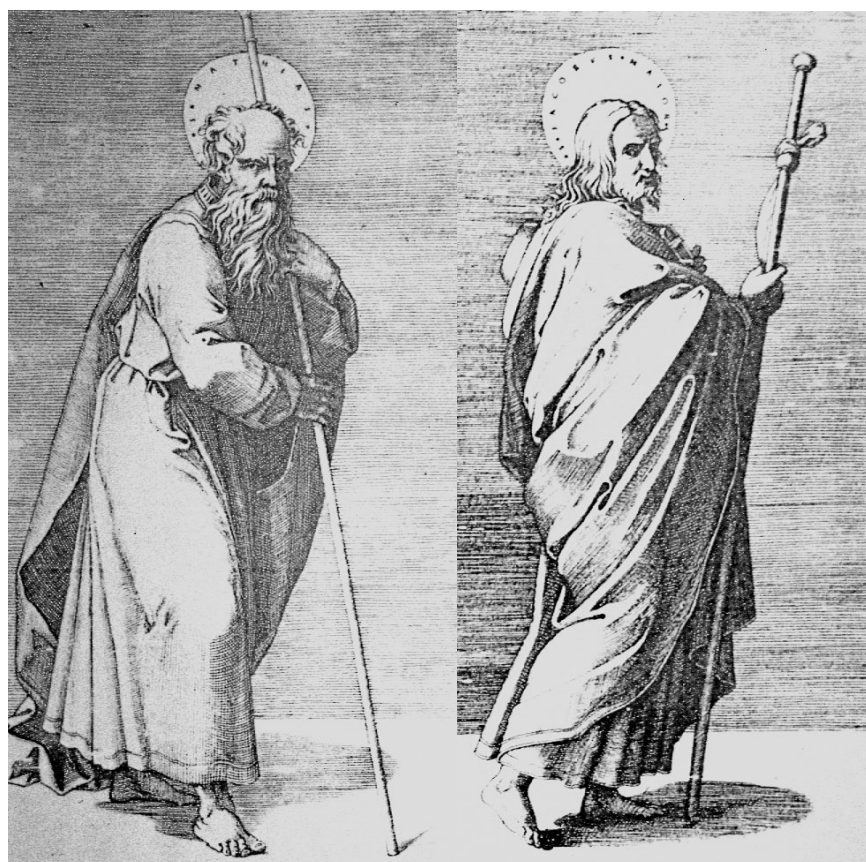


Figura 20.
Marcantonio Raimondi: *Sant Maties* i *Sant Jaume el Major* (fotografia *The Illustrated Bartsch*).



Figura 21.
Mestre dels Morts: *Transfiguració* (fotografia *The Illustrated Bartsch*).

55. *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, p. 95 [càt. 6(187)] i 103 [càt. 75(76)].

56. *The Illustrated Bartsch*, vol. 29, p. 163 [càt. 6(187)], i p. 171 [càt. 14(193)]; i *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, p. 57 [càt. 361 (275)].

Maties —la posició del cap respecte al tronc i la col·locació dels braços i de la mà esquerra que sosté la llança (figura 20)⁵⁵.

Igualment evident i remarcable és l'empremta que deixà en l'obra de Nunyes una curiosa i no gaire reeixida traducció al burí de la *Transfiguració* de Rafael (1517-1520), feta per l'enigmàtic anònim batejat com a Mestre dels Morts (figura 21). L'escena de l'*Ascensió* del Miracle (figura 22) n'aprofità uns quants elements: la composició del terç superior de la taula, la nuvolada obrint-se, les cames del Crist i tres figures del sector dret —el sector ombriu de la família de l'endimoniat en l'original de Rafael. Nunyes en manlevà la figura barbada a tocar del rocam que s'aboca cap al primer terme, el personatge masculí que tanca l'escena pel costat esquerre i,

sobretot, la dona agenollada al primer terme, que al Miracle Pere Nunyes ha convertit en un sant Joan. No hi ha dubte, només cal mirar com ha reproduït de fidelment els plecs de les robes i com ha cobert l'espatlla i el braç del sant. A part, és probable que Pere Nunyes tingués una altra estampa d'aquest gravador de sobrenom tètric, la del *Sant Sebastià* —o almenys una versió idèntica de l'anomenat Mestre de la B en el Dau—, que l'hauria assistit a l'hora de realitzar el mateix sant al cicle del Miracle. També és probable que Henrique Fernandes, a la pintura del *Martiri de sant Sever* del retaule de Sant Sever, combinés les figures de Trajà i de la personificació de Roma del gravat *Trajà entre la ciutat de Roma i la Victòria* que va fer Marcantonio Raimondi copiant un baix relleu de l'arc de Constantí⁵⁶.

La relació de Pere Nunyes i Henrique Fernandes amb les invencions alienes, no era servil ni de dependència, sinó que prenia la forma d'un diàleg creatiu. Potser des que eren aprenents, tots dos es van acostumar a usar-les —en els seus començaments sobretot làmines centreeuropees i mantegnesques...—, conjuntament amb els dibuixos que podien consultar en el taller del seu mestre, i amb les obres que pogueren estudiar en l'ambient de la seva formació. Amb tot plegat educaven la seva mà, aprenien a dibuixar, alimentaven la seva imaginació de referències figuratives i penetraven en els secrets d'una composició pictòrica. És probable que aleshores, en el context exigent dels tallers portuguesos de la primèria del XVI, els seus mestres els inculquessin un cert criteri d'originalitat, que els esperonessin a afrontar cada treball amb la voluntat de crear una peça singular, distintiva, innovadora. És probable que els expliquessin que un bon catàleg de dibuixos propis o extrets de treballs aliens i una bona col·lecció d'estampes, eren uns magnífics aliats; i també que els indiquessin amb èmfasi que tots aquests materials gràfics només s'havien d'entendre com una plataforma sobre la qual es podia fonamentar una proposta personal, nova. En definitiva: devien aprendre que l'art pictòrica els exigia saber inventar. Per això, tots aquells que ens hem referit al seu catàleg gràfic els hi hem identificat només préstecs parcials, sectorials o de detall: una o dues figures —de vegades foses en una sola com en el cas de l'*Apostolat* o del *Trajà entre Roma i la Victòria*, totes dues de Raimondi—, una composició —*Naixement de sant Eloi*—, un rostre —*Gran camí del Calvari de Schongauer*—, un anecdòtic motiu figuratiu, un gest, un moviment corporal. Uns elements que acabaran marfosos en unes composicions més o menys reeixides, però originals i construïdes amb la voluntat de distanciar-se dels referents que les van impulsar. Per causa d'aquesta consciència inventiva, el rastre de la majoria dels préstecs gràfics s'esborrava paulatinament durant el procés execu-

tiu, fins acabar constituint el punt de partença d'una proposta nova. Fixem-nos en el Sant Lluç dels guardapols del retaule del Miracle: el seu punt de partença, ¿pot ser cap altre que una adaptació invertida del gravat de l'*Apol·lo* de Rafael estampat per Marcantonio Raimondi⁵⁷? En aquest sentit, és eloquent la comparació entre la manera com els portuguesos solien fondre les citacions gràfiques alienes en un producte personal, i la manera com ho feien contemporanis seus com ara el castellà Juan de Soreda, el qual, més acomplexat davant la novetat italiana, va convertir-se en un «artista musivario», per usar la felicitat i expressiva qualificació de Fernando Marías⁵⁸, en un pintor dotat d'un repertori de gravats ampli i «a la moda», però incapaç de usar-lo al servei d'una proposta original i madurada.

És evident que en el cas dels dos portuguesos, pintors d'instint creatiu, l'estudi dels gravats que varen manipular no esgota la seva caracterització estilística. Ni de bon tros, no siguem il·lusos: una dotzena de gravats compon tan sols una introducció insignificant a la seva mecànica creativa, a les interioritats del seu estil. És obvi que Pere Nunyes i Henrique Fernandes devien utilitzar moltíssima més informació gràfica de la que les mirades d'uns quants historiadors han descobert. Degueren treballar amb moltes més estampes, però també amb molts dibuixos, propis i aliens, que no coneixem —ni coneixerem mai, segurament. Els inventaris dels tallers cincenistes són inequívocs en aquest sentit. Els tallers n'eren plens de dibuixos i de gravats. Hi ha molts d'altres detalls anecdòtics de les pintures dels dos portuguesos que traïxen un origen divers de les estampes que hem comentat, inspiradores de sectors determinants de les composicions. Sembla difícil d'explicar la clara cadència rafaelenca de les seves pintures, si no donem per suposat que van estudiar amb atenció les nombroses estampes que la divulgaven, gràcies a les quals es van poder amarrar dels rudiments de la nova manera romana; fixant-se en cada gest, en cada moviment, en cada expressió, en l'aspecte dels escenaris, en el repertori de vestimentes, en la manera de traçar els drapeigs, en la manera d'interrelacionar les figures d'una composició... Si no fos per l'operació amb nombroses làmines gravades no ens explicaríem la desimboltura amb la qual els dos pintors, taula per taula, figura per figura, dibuixen i conjuguen rostres, expressions, gestos, torsions corporals, posicions de cames i peus, vestimentes que recorden tantíssim les que divulgaven Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano o Marco Dente a través dels seus gravats de traducció. Curiosament, en canvi, en les pintures dels portuguesos, els escenaris arquitectònics, que en aquestes làmines tendeixen a ser molt lacònics, resulten més pròxims, significativament, a les invencions de Joan de Borgonya.



Figura 22.
Pere Nunyes: *Ascensió* del primitiu retaule major del santuari del Miracle de Riner (fotografia de l'autor).

De vegades, però, aquests itineraris d'anada i de traducció que divulgaven les invencions dels grans mestres europeus també acaben servint per suscitar incògnites, per suggerir que la realitat de la difusió de les formes artístiques va ser molt més complexa i densa —molt més embolicada— d'allò que la localització d'algunes fonts pot suggerir. Em limitaré a mostrar-ho a través de dos casos nunyesians: l'escena de la *Pietat* del retaule de Jaume Joan de Requesens, d'una banda, i les figures dels sants Pere i Pau de les portes dels retaules de Capella i de la *Pietat*, de l'altra.

A propòsit de la *Pietat* «Requesens», Nicole Dacos va fer un suggeriment molt atractiu: «Tali riferimenti [els que provenen dels gravats] non sono per altro sufficienti a spiegare la cultura del retablo, che tradisce anche la conoscenza di opere di cui non esistevano copie incise: così nel «Compianto», la conoscenza della «Pietà» di San Pietro. Per quanto il tono ne sia profondamente modificato, in un senso meno rivoluzionario, in cui il realismo viene ad essere attenuato, si possono riconoscere le

57. *The Illustrated Bartsch*, vol. 27, p. 29 [cat. 334(251)].

58. Fernando MARÍAS: *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 313-314.

Figura 23.
Pere Nunyes: *Sant Pere* retaula
major de Santa Maria i Sant Martí
de Capella (fotografia de l'autor).



que desperta una comparació entre els tantes vegades citats sants Pere i Pau de Pere Nunyes (figura 23) i les figures d'*Aristòtil*, de *Plató*, i de l'anomenat *Parmènides* o fins i tot del *Diògenes*, del fresc de *L'escola d'Atenes* de Rafael.

¿Quina mena d'informacions tenia Nunyes del l'emocionant grup escultòric de Miquel Àngel, i de la gran invenció rafaelsca de la *stanza della Segnatura*? Mirant els seus Sants Pere i Pau dels retaules de Capella i la *Pietat* m'inclino a pensar que, forçosament, n'havia de tenir: la monumentalitat elegant dels dos sants, la greu dignitat de les expressions, les variades i estudiades posicions —barreja de quietud i d'energia—, però, sobretot, la manera com les seves mans es torcen per agafar els llibres, les claus o l'espasa, la cadència dels plecs dels amplis i plàstics mantells damunt de les túniques..., les posicions dels peus..., no em semblen informacions assimilables només amb les estampes de traducció: tot i que Agostino Veneziano va gravar el grup de *Pitàgores* del fresc l'any 1523 —convertint-lo en un *Sant Mateu Evangelista*—, la primera traducció al burí de *L'escola d'Atenes* la devem a Giorgio Ghisi i data de 1550⁶⁰.

Les semblances entre aquests detalls de les figures dels retaules de Capella i dels Sants Just i Pastor de Barcelona amb l'*Aristòtil*, el *Plató* o el *Parmènides* de Rafael són intrigants. I a part són clares: mirem els seus ropatges, els d'*Aristòtil*, en concret i els del sant Pere de Capella, la forma com les mans esquerres dels dos sants Pere agafen els llibres —comparant el sant Pere de Capella amb el *Parmènides* de Rafael—, relacionem la posició de la part superior del tronc del *Diògenes* amb la de l'interessant sant Pere de Capella, o la manera com avancen els peus del *Plató* sobre el solemne i monumental escenari bramantesc, amb els passos del sant Pau del retaule de la *Pietat*... Són semblances que no sabia interpretar com a casuals. Han de ser fruit d'una familiaritat, d'una assimilació notable dels rafaelsmes d'estampa, però també de la coneixença d'alguns treballs de Rafael que no van arribar fins molt més tard al mercat de les incisions de traducció. No penso —no tinc dades sòlides per fer-ho— en cap mena de contacte directe, ni en la possibilitat d'un viatge que, a més, em sembla prou improbable. Penso en una vinculació habitual a l'època però ara difícil de provar; en un contacte indirecte, establert mitjançant dibuixos. Amb aquets els nostres portuguesos degueren mantenir un contacte més intens i ric amb la realitat pictòrica contemporània del que ens insinuen els gravats d'importació. Com els varen aconseguir, com van accedir a tan rellevants informacions gràfiques és un tema, una qüestió, que a aquestes alçades no m'atreveixo a encetar. Però podem estar segurs que, després de tantes pàgines, tot just acabem de descriure la punta de l'iceberg de la seves trajectòries creatives.

59. Nicole DACOS: «Il «Criado» portoghese...», op. cit., p. 38-39.

60. Vegeu *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle Collezioni dell'Istituto Nazionale per la grafica*, catalogo di Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Roma, 1985, p. 38-39 i cat. IV. 1, IV.3 i IV.5

* Aquest estudi forma part del projecte «Fuentes y modelos de las artes figurativas en Cataluña», del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

fattezze del Cristo e della Madonna fino alli occhi socchiusi e alla boca contorta, evidenziati dai contrasti chiaroscurali, e alla mano que stringe il corpo inanimato attraverso il sudario, ma senza il peso tragico del gruppo di San Pietro»⁵⁹. Per l'autora el suggeriment era molt rellevant, ja que enfortia la candidatura de Pere Nunyes al cobejat títol de «criado portoghese di Michelangelo»: atès que l'original de Miguel Àngel no va ser traduït a l'estampa fins a mitjan segle XVI, que Nunyes el cités a Barcelona era un argument definitiu a favor de la seva hipòtesi de relacionar el portuguès i el geni florentí. Encara que fa estona que m'he manifestat contrari a la construcció de la competent historiadora belga, convé que ponderi l'incert d'aquesta observació particular entorn de l'eco de la *Pietat* vaticana de Miquel Àngel. Entre d'altres aspectes, perquè fa néixer una incògnita molt semblant a la