

UN RETAULE D'ESTAMPA: PERRIS DE LA ROCHA I NICOLAU MATES A LA CATEDRAL DE GIRONA

JOAN BOSCH BALLBONA

Universitat de Girona - Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC-CERCA)¹

Resum

Professor titular d'Història de l'Art especialitzat en les èpoques del Renaixement i del Barroc. Investigador principal del projecte «Reflejos de lo sagrado. El ciclo del retablo en Cataluña, del final de la Edad Media al Academicismo. Modelos, Fortuna patrimonial y Perspectiva de género» (PID2020-114339GB-C21) finançat pel MCIN/ AEI.

Els eixos de les seves investigacions són els següents: (1) el col·leccionisme dels marquesos de Villafranca en temps de Felip II i Felip III amb particular atenció als casos de García de Toledo i del seu fill Pedro de Toledo; (2) l'art dels segles XVI i XVII produït a Catalunya, posant l'accent en l'estudi crític i la redescoberta d'alguns dels autors i de les obres més significatives; i (3) la reconstrucció de la cultura artística dels tallers de la plàstica del retaule al Principat de Catalunya.

Paraules clau

Perris de la Rocha, Gravat, Albrecht Dürer, Marcantonio Raimondi, Cornelis Cort, Giovanni Battista de' Cavalieri, Dirk Volkorsz. Coornhert, Hyeronimus Cock, Catedral de Girona.

Abstract

Professor of Art History specialising in the Renaissance and Baroque periods. Principal Investigator on the project "Reflections of the Sacred. The Altarpiece cycle in Catalonia from Late Middle Ages to the Academicism. Patterns, Artistic Heritage and Gender Perspective" (PID2020-114339GB-C21) financed by MCIN/ AEI.

The focusses of his research are the following: (1) the collecting of the Marquises of Villafranca in the times of Philip II and Philip III, with particular attention to the cases of García de Toledo and his son Pedro de Toledo; (2) the art of the 16th and 17th centuries produced in Catalonia, with emphasis on the critical study and the rediscovery of some of the most outstanding authors and works; and (3) the reconstruction of the artistic culture of the plastic arts workshops in the Principality of Catalonia.

Key words

Perris de la Rocha, Engraving, Albrecht Dürer, Marcantonio Raimondi, Cornelis Cort, Giovanni Battista de' Cavalieri, Dirk Volkorsz. Coornhert, Hyeronimus Cock, Cathedral of Girona.

¹ Aquest estudi s'ha realitzat a l'aixopluc del projecte *Reflejos de lo sagrado. El ciclo del retablo en Cataluña, del final de la Edad Media al Academicismo. Modelos, Fortuna patrimonial y Perspectiva de género* (PID2020-114339GB-C21) del Programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia. Subprograma estatal de generación de conocimiento (MCIU).



Figura 1. Antoni Coll (retauler), Nicolau Mates (daurador) i Perris de la Rocha (pintor): retaule del Corpus de la catedral de Girona. Fotografia de l'autor.

Aquest any en farà quaranta que el doctor Josep Clara va publicar la documentació notarial relativa a la contractació del retaule de la capella del Corpus de la catedral de Girona [figura 1], pagat per la confraria d'aquest nom, «novament instituïda». Ell va localitzar tant els pactes del 12 d'agost de 1562 amb el fuster-retauler Antoni Coll per a l'elaboració amb fusta d'alba de l'estructura, el revestiment ornamental i la imatgeria del retaule, com els

referits a la pintura i el daurat, aquests recordats en un parell de sentències arbitral de l'any 1569, relatives a la peripècia de l'execució d'aquestes tasques que, a banda d'il·luminar-ne el nom dels autors, Nicolau Mates pel revestiment d'or i Perris de la Rocha per a les composicions narratives, ens recorden que aquesta part del projecte va ser contractada el dia 30 de juliol de 1566 mitjançant una concòrdia que malauradament sembla que no s'ha conservat.²

Aquestes notícies representaven la descoberta de l'obra del pintor ja que fins aleshores (1982) no se'n tenia notícia de cap de conservada. En realitat es podria dir més que això: era gairebé la descoberta d'un artista que havia passat desapercebut per la historiografia de l'art. Tot just se'n sabia que havia pintat el retaule del Roser de Sant Julià Sassorba gràcies a un senyalament puntual de J. Gudiol i Cunill.³

Si no m'erro, des d'aleshores i més enllà d'un puntual però decisiu esment a la taula central del retaule gironí, en un estudi de D. Angulo (1944) que no trigarà a convocar, ningú del retaule gironí, tret de l'esmentat J. Clara, no ha tornat a escriure sobre aquest bell conjunt que enriqueix la primera capella de la girola per la banda de l'epístola i que, això sí, no fa gaire ha estat objecte d'una necessària intervenció conservativa per part de restauradores tan competents com Idoia Tantull i Laia Roca, que ha comptat amb el suport del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Però sí que s'han produït tot de noves descobertes pel que fa a trajectòria del mestre de les pintures, el francès Perris de la Rocha, originari de la ciutat d'Orleans.

A més de les que el propi doctor Clara assenyalava a l'article acabat de citar, referides a la realització d'un retaule per a l'església de Sant Privat d'en Bas i d'un de dedicat a Sant Joan Evangelista i Sant Sebastià de l'església

² Josep CLARA: «El retaule de la capella del Corpus de la catedral», *Revista de Girona*, 99, 1982, p. 173-181. De l'aplec de documentació que va exhumar, ell ja en destacava les dades fonamentals (indicacions de l'obra, institucions i persones involucrades, preu i pagaments, etc.) i, tanmateix, una lectura atenta de l'avinença des de la història de l'art mereix el subratllat del següent raonament justificatiu del fet que del preu de la comanda, el pintor n'havia de rebre una remuneració més alta que no pas el daurador –cent lliures més– atès «que per los mes treballs y dificultat que dits m[est]re Perris ha posats en lo pintar dit retaule per la nobiltat de scientia que es l'art de pintar mes que lo dit m[est]re Mathes en la deuradura».

³ J. GUDIOL I CUNILL: «Dels orígens de la pintura a l'oli», Pàgina artística de *La Veu de Catalunya*, 404-405, 1917.

d'Hostalric (1569),⁴ hem de recordar la identificació com a treballs seus del retaule del Corpus per a l'església de Sant Esteve d'Olot;⁵ dels retaules de l'altar de Sant Pere, Sant Andreu i Sant Mateu, també a Sant Esteve d'Olot;⁶ de la pintura del retaule de Sant Miquel del Mont (1573) i del major del temple de Sant Esteve de Pardines (1579);⁷ o dels retaules de les Ànimes del Purgatori de la parroquial de Peralada (1574) i del major de Viladasens (1577), aquest fet en col·laboració amb el seu gendre, el mestre Gabriel Rovira.⁸ I, fa ben poc, la doctora Irene Abril n'ha allargat significativament l'elenc dels treballs en rescatar als arxius de Vic el record de la comanda de cinc retaules per a les capelles de la catedral osonenca dedicades al Corpus Christi, a Sant Just, als sants Cosme i Damià, a Sant Lluç i Sant Blai, i a Sant Llorenç (1568-1571); als quals encara s'hi afegiria, l'any 1577, quan consta que el pintor residia al monestir de Santa Maria de Montserrat, l'encàrrec de la pintura de major de Sant Julià de Vilatorrada, resolta de nou col·laborant amb el seu gendre, tot i que el contracte li reservava l'execució de les històries que havien de ser «de ma pròpia de dit Rocha» i elaborades «ab bones colós e imatges i pintures consemblants o millors del millor dels retaules que el dit Rocha ha pintat en la Seu de Vic».⁹

Tots han desaparegut tret del retaule gironí. Per compensar-ho mínimament l'atzar ha respectat algunes taules soltes i de procedència desconeguda que se li han atribuït ben encertadament: el «Calvari» del Museu Comarcal de la Garrotxa (inv. 829), dues de dedicades a narrar moments de

⁴ Josep CLARA: «El retaule de la capella del Corpus de la catedral», *op. cit.*, p. 175; Id.: «Obra d'artistes i artesans gironins del segle XVI a la Garrotxa», *Annals d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 1984, p. 64-69;

⁵ Josep M. SOLÀ-MORALES: «La immigració francesa a Olot (Girona) als segles XVI i XVII», *Miscel·lània Històrica d'Olot i Comarca*, Olot, 1983, p. 17-76, p. 53.

⁶ Joan PAGÈS: *L'església de Sant Esteve d'Olot (Notes Històriques)*, Olot, 1986, p. 77-78.

⁷ Carme SALA: *L'art religiós a la comarca de la Garrotxa*, Olot, 1987, p. 65, 67-70, 99-100, 104-105, 109-111, 116-118.

⁸ Josep CLARA: «Damià Mates, pintor del segle XVI», *Jornades d'història de l'Empordà: Homenatge a J. Pella i Forgas*, Girona, 1987, p. 215-226, p. 217-218; Id.: «Pintors forasters a la Girona del darrer terç del segle XVI», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 32, 1992-1993, p. 97-114.

⁹ Irene ABRIL: *Art per a la devoció. La producció de retaules a l'àrea de Vic en el context de la Reforma catòlica (1568-1625)*, Vic, 2020, p. 139-150.

la vida dels sants Cosme i Damià del Seminari Diocesà de Girona,¹⁰ els «Sant Joan Evangelista» i «Sant Joan Baptista» del Museu d'Art de Girona, procedents de la col·legiata de Sant Feliu a la ciutat;¹¹ i una tauleta de la «Presentació al Temple» guardada, també, al museu gironí.¹²

La trajectòria a Catalunya de Perris de la Rocha va ser, doncs, ben intensa – una quinzena de retaules realitzats en els quinze anys que apareix documentat vivint a Olot i a Girona (1566-1581)--, però ha estat molt maltractada pel pas del temps --i, en concret, pel cataclisme iconoclasta de l'estiu de l'any 1936. Jo aquí l'ampliaré puntualment, tot just per proposar d'incorporar-hi el «Sant Miquel» encarregat pel bisbe Pere Carles (1566) del Museu d'Art de Girona i cinc taules conservades a l'església de Sant Salvador de Breda que he conegut gràcies als arxius dels professors Joaquim Garriga i Francesc Miralpeix, ja que el meu principal objectiu aquí és contribuir a la caracterització del seu llenguatge pictòric a través d'una estratègia que sol proporcionar bons resultats: la revelació d'una porció de la cultura d'estampa atresorada al seu obrador. És a dir, de la identificació d'alguns materials figuratius que el van guiar per a l'elaboració del seus personatges i de les seves «històries».

L'ús d'aquest recurs figuratiu ens mostra Perris de la Rocha entregat a un dels mitjans característics de la concepció artesanal de la pintura durant l'època moderna, perfectament assimilat pel mercat promotor i consumidor d'art devot dels territoris distants dels centres d'avantguarda –físicament o mental–. Recordem que en el medi artesà de la producció d'imatgeria i narracions per a la devoció, els gravats d'importació foren la principal

¹⁰ Miquel Àngel ALÀRCIA: «Pere de la Rocha. Calvari», en Joan BOSCH, Joaquim GARRIGA (eds.), *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. 122-124; Id.: «Pere de la Rocha (notícies 1566 - 1581†)», en Joan BOSCH, Joaquim GARRIGA (eds.), *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. 221.

¹¹ Joaquim GARRIGA (amb la col·laboració de Marià CARBONELL): *L'època del Renaixement, segle XVI*, [Història de l'Art Català, IV], Barcelona, 1986, p. 149-150. Dècades abans el «Sant Joan Evangelista» havia estat atribuït per Chandler R. POST a Joan de Borgonya –aleshores encara conegut com el «Mestre de Sant Fèlix». (*A History of Spanish Painting, XII.1. The Catalan school in the Early Renaissance*, Cambridge (Mass.), 1958, p. 118-120.

¹² Sempre que sigui aquesta tauleta «[...] procedent de l'església de Sant Feliu de Girona, dipositada al Museu d'Art, que es refereix a la Mare de Déu del Roser i que formava part de la mateixa obra que les taules de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista, ja atribuïdes per Garriga al nostre artista» a la que es refereix Josep CLARA: «Pintors forasters a la Girona del darrer terç del segle XVI», op. cit., p. 102-103 en atribuir-la, d'una manera excessivament expeditiva.

font de cultura visual, al costat de l'observació directa dels treballs dels contemporanis, i un mecanisme molt eficaç de divulgació de les invencions dels artistes dels centres d'avantguarda i d'aquelles que promovien els fabricants d'estampes de les grans editorials flamenques o italianes.¹³

Com ens expliquen amb eloqüència les obres i els inventaris d'artista conservats, la majoria dels mestres actius al Principat de Catalunya en tenien i se'n servien, incloent-hi els més exigents. En els seus tallers esdevenien conductes que permetien seguir a distància els esdeveniments de l'art modern als centres més dinàmics i promotors d'invencions gràfiques. El gravat internacional era un autèntic brollador de composicions i patrons i guies segurs per a resoldre figures i relleus, particularment quan les havien d'elaborar els autors menys ambiciosos a l'hora d'inventar des de la pròpia «imaginació», una facultat, aquesta, ja pròpia d'una mentalitat artística i, per tant, més aviat inhabitual en el context català.

Al Principat, el del gravat d'importació fou un recurs generalitzat i sistemàtic, determinant per a la construcció del llenguatge plàstic de molts tallers. El diàleg sovintejat amb l'estampa resultava un fenomen quotidià al si dels obradors, característic –i caracteritzador– del sistema artístic. És veritat que va ser un instrument de gran utilitat per a qualsevol taller artístic europeu de l'època moderna, ja que cap artista no visqué i madurà al marge d'aquest material tant preciós. Però a Catalunya, aquella conversa visual diària i imprescindible adquirí sovint la forma d'una relació entre interlocutors desiguals en la qual, davant de la imatge forastera, molts narradors catalans del retaule adoptaven una actitud passiva marcada per l'objectiu de la imitació, de l'aprofitament de les fórmules figuratives i de les composicions aportades pels gravats com a base de les pròpies.

De manera que molts tallers de la retaulística tenien interioritzada aquesta fórmula tan eficaç no únicament com un material d'instrucció i aprenentatge sinó com una eina de treball, un instrument decisiu al qual recórrer quan els compartiments del retaule havien de narrar una història de la vida de la Verge Maria, de Crist o dels sants més universals. Especialment, aquells tallers gestionats pels autors més mimètics, més dependents de

¹³ M'he referit a aquesta qüestió, per exemple, a Joan BOSCH BALLBONA, *Els Tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, 1986; ID., *Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*, tesi de doctorat, Universitat de Barcelona, 1994; Joan BOSCH BALLBONA; Joaquim GARRIGA I RIERA, «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI – XVII», *Renaixement i Barroc. Segles XVI – XVII*, [Història de la Cultura Catalana, vol. II], Barcelona, 1997, p. 193-238.

la composició i la inventiva aliena i, és clar, els que patien més quan no podien comptar-hi perquè la història a representar corresponia a la vida d'un personatge –o a moments d'aquesta vida– sense tradició iconogràfica en els centres editors i exportadors de les grans idees gràfiques.

Entendrem millor el recurs persistent al gravat –habitualment gravat de traducció o *d'après*– si pensem en altres trets essencials de l'art català del moment: en el seu caràcter majoritàriament devot, molt vinculat a la retaulística i a l'equipament dels llocs del culte i la religiositat, ric d'autors de consideració artesanal lligats a una clientela amb una migrada –i sovint nul·la– cultura artística. Si tenim present que es tractava d'un art promogut per una clientela entre la qual, probablement, molt poques persones tindrien consciència de la relació entre l'art o la figuració artística i el món visible o del fet que algunes de les estampes que tenia un taller pictòric i escultòric eren versions en blanc i negre d'obres molt prestigioses que presidien altars de glamur en gran centres artístics estrangers. Un món –un mercat–, per tant, que no destacava precisament per la seva capacitat per a estimular l'originalitat, la solució figurativa inèdita.

Com veurem, Perris de la Rocha va ser un mestre dependent de l'estampa. En tenia i les emprava d'una manera considerablement mimètica tot i procurant d'evitar el calc i buscant una originalitat que ara a nosaltres ens sembla precària, basada en el rudimentari recurs de combinar en una escena préstecs de més d'una estampa per confegir un tot «nou» amanit amb algun motiu personal.¹⁴ En aquest sentit, el retaule del Corpus de la catedral és exemplar. Tant que el podem qualificar com un retaule d'estampa, ja que gairebé tot el seu cicle narratiu es va concebre segons aquest guiatge.

¹⁴ En dir-ho d'aquesta manera em venen al cap les valoracions que dècades més tard feia Francisco Pacheco sobre els pintors d'aquesta condició: «[...]siempre pendientes de las cosas ajenas, sin acaudalar para sí cosa alguna; de manera que aunque tengan defectos los originales, no tienen fuerza para corregillos». És a dir sobre «los que no saben mas que contrahacer (y han de seguir los originales buenos o malos, sean estampas, debuxo, o pinturas)». Eren els autors que com a màxim: «[...] enriquecida la memoria y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artifices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de aquél el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respecto de ser tantos los trabajos ajenos y innumerables las cosas inventadas) se recibe por propio lo que en realidad es ageno. Y esto, tanto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes. Y por decir lo que siento,

LES FONTS GRÀFIQUES DEL RETAULE DEL CORPUS

Fins ara d'aquest tan rellevant aspecte de la trajectòria del pintor d'Orleans en teníem molt poques dades, però força interessants. La primera il·luminava la connexió d'algunes figures del retaule del Corpus amb tres estampes d'Albrecht Dürer (1471-1528), la del «Sant Sopar», (1510) de la qual en manlevà les figures de Sant Joan i Crist; i les de la «Captura de Crist» de les sèries de la Gran (1510) i de la Petita Passió (1511), emprades per a resoldre els personatges més importants de l'escena equivalent a Girona.¹⁵ La segona la descobrí Miquel Àngel Alàrcia en adonar-se que al «Calvari» d'Olot el mestre havia aprofitat motius de dues làmines: bona part de la composició –però simplificant-la– del gravat del mateix tema de Giovanni Battista d'Angeli (en realitat caldria haver dit que és de Battista Angolo del Moro (c. 1515-1573) i la figura del bon lladre d'una estampa d'Enea Vico (1523-1567) basada en un «Davallament de la creu» de Giorgio Vasari.¹⁶

I encara puc afegir que per a l'escena de la crucifixió olotina, el pintor d'Orleans va combinar dos gravats més. El primer, un que presentaré més endavant i que desplegava una «Decapitació de Santa Caterina» considerada una còpia de Cornelis Cort basada en una idea gràfica de Federico zuccaro, del qual en manlevà els dos cavallers o oficials ubicats al centre de la gran escena. El segon, una «Assumpció de la Verge Maria» realitzada per Philips Galle (1537-1612) a partir d'un disseny de Taddeo zuccaro [figura 2], publicat l'any 1577, amb la qual cosa, a més, obtenim una data *post quem* per a datar el «Calvari» del Museu Comarcal.¹⁷ A simple vista, no ho sembla, però com comprovem mirant amb atenció la forma com s'han definit les postures i les vestimentes, hi ha tres apòstols de l'estampa (a la il·lustració assenyalats amb una punta) que han estat adaptats a l'escena olotina, convertits amb

muchísimos, en grande opinión de maestros, no pasan de este camino y se contentan con saberlo encubrir y duermen descuidados de muchas invenciones, porque, en cuanto se les ofrece, hallan socorro en los trabajos y estudios de los pasados con sobrada abundancia». Vegeu Francisco PACHECO: *El Arte de la Pintura*, edición a cargo de Bonaventura BASSEGODA, Madrid, 1990, p. 269.

¹⁵ Diego ANGULO: «Dürero y los pintores catalanes del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, XVII, 1944, p. 327-333, p. 328.

¹⁶ Miquel Àngel ALÀRCIA: «Pere de la Rocha. Calvari»...*op. cit.*

¹⁷ Pel gravador: Manfred SELLINK.; Marjolein LEESBERG: *Philips Galle [The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700]*, Rotterdam, 2001.



Figura 2. Perris de la Rocha: «Calvari», Museu Comarcal de la Garrotxa. Fotografia Museu Comarcal de la Garrotxa / Philips Galle: «Assumpció de la Verge Maria». © Rijksmuseum.

lleus però decisius retocs en la figura togada que dempeus contempla Crist, originada en el deixeble que veiem dret i d'esquenes a la làmina; en la «Maria Magdalena» que atén la Verge Maria desmaiada, ben bé la meitat de la qual brota de l'apòstol agenollat a l'esquerra del sepulcre; i en el Sant Joan que tanca el primer terme a la dreta de la taula, també basat en l'apòstol de l'angle inferior esquerre de la làmina.

Tornant al nostre retaule i com acabo de dir, Diego Angulo va ser el primer d'adonar-se del vincle entre un motiu del «Sant Sopar» gironí, l'escena del «Prendiment», i els gravats d'Albrecht Dürer. Però no va pensar que, donat que aquella operació compositiva evidenciava una mentalitat artesanal, podria haver involucrat les altres seccions d'aquest conjunt de simbologia eucarística, a més de la que en fa de nucli: les quatre escenes dedicades a il·lustrar moments de la Passió de Crist, les dues històries relatives a Sant Martí i Sant Francesc, els sants titulars de la capella, a més de les quatre al·ludides als medallons dels daus que separen els diferents sectors de la predel·la (unes representacions sintetitzades de la «Verònica», l'«Ecce Homo», un «Descendiment de la Creu» i un «Sant Enterrament»).

Així, per a la recreació del «Sant Sopar» de la gran taula central [figura 3], a banda de la cèlebre estampa de la sèrie de la «Passió gran» del formidable mestre germànic que li serví, únicament, el motiu del Jesús abraçant un



Figura 3. Perris de la Rocha: «Sant Sopar». Retaule del Corpus de la catedral de Girona. Fotografia Ramon Maroto (CRBMC).



Figura 4. Hieronimus Cock: «Sant Sopar». © Bibliotheque Municipale de Lyon.

Sant Joan endormiscat –i encara variant la posició del braç esquerre del Crist–, el mestre Perris va replicar la caixa arquitectònica del gravat en què Marcantonio Raimondi (c. 1482 – c. 1527/34) transcrivía una invenció de Rafael Sanzio (1515-1516), amb la singular serliana oberta a un paisatge llunyà o amb l'interessant motiu de les pilastres doblegades dels angles.¹⁸ Mentre que, a l'hora d'imaginar l'apostolat es lliurà a les indicacions d'un gravat de Hyeronimus Cock (1518-1570) basat en un disseny de Frans Floris, (1519/20 – 1570) [figura 4]. Una làmina sortida, segurament, de la mítica impremta «Aux Quatre Vents» («In de Vier Winden») d'Anvers si fem cas del que s'indica al peu d'una segona versió de l'estampa, idèntica però amb la composició invertida; és a dir de la gran empresa editorial que aspirava a satisfer la demanda europea de representacions de temàtica religiosa o moral i de reproduccions d'obres d'art, encarregant dibuixos que poguessin traslladar-se a les planxes, contractant incisors per fer els gravats i col·laborant amb altres grans cases editorials com ara la dels Plantin en la publicació de rics llibres il·lustrats.¹⁹

Entre el model de paper i la gran taula gironina no hi ha diferències significatives. Al marge del color, és clar. Més aviat al contrari: el mestre Perris es devia concentrar a reconstruir fidelment la rotllana apostòlica que envolta la taula parada i, és un detall important, a incrustar en el Crist durerià, el braç dret de la figura del gravat flamenc, estirat i sostenint un bocí de pa (?) entre el polze i l'índex, sembla que mostrant-lo a un Judes –a la representació de la catedral delatat per la manca del nimbe–, exhibit d'esquenes i assenyalant-se amb el braç.

Sí, tot allò que Floris va idear ho recollí Perris de la Rocha: l'anatomia de cada cos, seguint-ne el posat, el gest, cada mirada, fins al més mínim detall, com ara el dit menut estirat de la figura del primer terme a l'esquerra, que sosté la copa amb una mà i una gerra amb l'altra, el ganivet amb què juguen els dits de la figura que aquest té al costat, les mans completament encaixades del deixeble que ocupa el centre del lateral dret de la taula, els peus creuats del que té al costat, tancant l'escena, els banquetes allargats per acomodar dos

¹⁸ Sobre Raimondi vegeu: David LANDAU, Peter PARSHALL: *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven and London, 1994, p. 120-146; i els estudis aplegats a: Edward H. WOUK; David MORRIS (ed.): *Marcantonio Raimondi, Raphael and the image multiplied*, Whitworth Art Gallery, 2016.

¹⁹ Pel gravador: Timothy RIGGS: *Hieronymus Cock: Printmaker and Publisher in Antwerp*, New York, London, 1997. Per Floris: Edward H. WOUK; Ger LUIJTEN (eds.): *Frans Floris* [The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700], 2 vols, Amsterdam, 2011.



Figura 5. Perris de la Rocha: «Captura de Crist». Retaule del Corpus de la catedral de Girona. Fotografia Ramon Maroto (CRBMC).

cossos, etc. Els canvis més notables afecten a l'afegit d'alguns mantells i a fer-los més ampul·losos i, especialment, al tractament dels caps i l'aplicació dels nimbes, tret del cas de «Judes», significativament. En els caps, bo i respectant-ne els perfils i mirant d'aguantar-ne alguna de les expressions, el pintor ha tirat del seu repertori de fesomies i solucions capil·lars i barbes, esforçant-se tant com l'inventor de l'escena a individualitzar i animar dramàticament els protagonistes, copsats, sembla, a la *leonardiana* manera, en el moment que reaccionen davant l'anunci de la traïció. Alguns retocs afecten a la dimensió cromàtica, evidentment, un dels grans atractius de l'art de Perris de la Rocha que actualment només es pot intuir i que una futura restauració recuperaria: el porpra de la túnica de Jesús, els verds i els escarlates dels mantells, els *cangianti* de la vestimenta d'alguns dels apòstols, les cabelleres i les barbes grises i emblanquinades, etc.

A l'episodi de la captura de Crist a Getsemaní [figura 5] li notem un comportament semblant. Per a construir aquesta narració pictòrica se serví, com a mínim, de tres estampes. Dues ja les identificà D. Angulo: sengles



Figura 6. Albrecht Dürer: «La traïció de Judes» (Passió petita). © Rijksmuseum. / Albrecht Dürer: «La traïció de Judes» (Passió gran). © Rijksmuseum.

interpretacions de «La traïció de Judes» d'Albrecht Dürer [Figura 6]. Una d'elles, pertanyent a la sèrie de la «Passió petita» (1508), li procurà el «Sant Pere» del primer terme i el «Judes» besant Jesús, però també bona part de les figures secundàries com ara els esbirros amb la torxa i la llança –que Perris de la Rocha, transforma en uns soldats «a la romana»–, i el militar amb el dogal –ara presentat amb el rostre invisible i amb un elm amb plomell. El full de la sèrie de la «Passió gran» li aportaria el «Malco» abatut de rostre animalesc, el paisatge, sigui la frondosa arbreda com el turó coronat per un casal d'aspecte germànic, i la misteriosa persecució del fondal, amb la dona nua perseguida per un lansquenet.²⁰ La tercera, però, fins ara havia passat desapercebuda, potser perquè no té cap relació temàtica amb la nostra representació. Em refereixo al «Sant Tadeu» de Marcantonio Raimondi integrat a la sèrie que reproduïa els apòstols de la Sala dei Chiaroscuro dels palaus vaticans elaborats per Rafael d'Urbino [figura 7]. A Girona, la solemne imatge de

²⁰ Sobre el Dürer gravador: Erwin PANOFSKY: *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, 1989 [1943]; Giulia BARTRUM, *Albrecht Dürer and his legacy. The graphic work of a Renaissance Artist*, The British Museum Press, 2002.

Figura 7. Marcantonio Rai-
mondi: «Sant Judes Tadeu».
© Rijksmuseum.



l'apòstol s'ha convertit en la de Jesús gràcies al canvi del rostre –que replica el del «Sant Sopar»– i a l'elisió de l'atribut, però la forma de la vestimenta amb la minuciosa transcripció dels plecs de mantell i túnica delaten el vincle inequívoc. En canvi, no he trobat la correspondència –previsible a la vista del comportament gràfic del nostre autor– per a l'oficial romà que pren Crist, malgrat la seva característica llogira i el seu ostentós elm plomallat.

Perris de la Rocha torna a revelar-se com un seguidor atent de les creacions d'Albrecht Dürer a dos dels medallons que decoren els pedestals de la predel·la, dedicats als episodis del «Descendiment» i del consecutiu de l'«Enterrament de Crist». Per a resoldre'ls es va deixar guiar per dos episodis de la «Passió calcogràfica» (1507-1513), una sèrie diversa de les dues passions xilogràfiques més divulgades, la «Gran» i la «Petita». Els seguí força, introduint-hi algun retoc significatiu. A l'escena del davallament –que per l'actitud dels personatges és gairebé una «Pietat»–[figura 8], del gravat en resten sant Joan, Crist, la Verge i, mig oculta, una de les Maries, a més de Nicodem i Josep



Figura 8. Perris de la Rocha: «Descendiment de la Creu». Retaula del Corpus de la catedral de Girona. Fotografia de l'autor / Albrecht Dürer: «Descendiment de la Creu» (Passió al buri). © The Trustees of the British Museum.



Figura 9. Perris de la Rocha: «Sant Enterrament». Retaula del Corpus de la catedral de Girona. Fotografia de l'autor / Albrecht Dürer: «Sant Enterrament» (Passió al buri). © The Trustees of the British Museum.

d'Arimatea, dempeus, al fons, i en desapareix l'extraordinària figura de la Magdalena exclamant-se de dolor amb els braços alçats, que deixa el lloc a una substituta més anodina.

Semblantment, en el cas del sepeli sagrat [figura 9], hi romangueren la majoria de personatges de l'estampa però s'eliminaren no només la figura masculina vestida segons la moda de l'època del gravador –potser el ric Nicodem–, sinó fins i tot la del Crist mort, que va caldre substituir. L'alternativa podria provenir del gravat de Cornelis Cort sobre el mateix tema basat en una idea gràfica de Giulio Clovio, però la data de publicació que hi consta, 1568, m'obliga a dir-ho amb prevenció, tot i que no seria impossible que un mestre com Perris de la Rocha, tan dependent de les informacions que arribaven del mercat internacional de l'estampa, l'hagués adquirit a temps per servir-se'n en la comanda gironina, enllestida el 1569.

En canvi, em resulten més difícil d'identificar les fonts dels episodis de la «Pujada al Calvari», la «Flagel·lació» i de la «Coronació d'espines i escarni de Crist», del segon cos del retaule, encara que hi puc veure la incidència de tres models de gran interès: el «Camí del Calvari» de Martin Schongauer (c. 1450 - † 1491), el «Martiri de Sant Llorenç» de Marcantonio Raimondi i la «Paràbola del gran banquet», un gravat de Dirk Volkersz. Coornhert (1522-1590).

En el primer cas, a la complexa i moguda narració de la «Via Dolorosa» [figura 10], només hi sé identificar el referent gràfic de la figura principal, el Crist vençut pel pes de la creu, ja que remet a una peça fonamental de la història del gravat. A una peça fundacional, de fet: el multitudinari «Camí del Calvari» realitzat per Martin Schongauer (1475-1480).²¹ Invertint-la o aprofitant-la de la còpia girada que de l'estampa en va fer Israhel van Meckenem (c. 1440 - † 1503), Perris de la Rocha en replicà detalladament el personatge central, agenollat i reprenent l'alè mentre mira fixament l'espectador, encara que sintetitzant-ne els plecs de la rebregada túnica i adaptant-ne la fesomia a la resta dels «Jesús» del conjunt.

²¹ Per l'obra gravada del mestre: Sylvie RAMOND (ed.): *Le Beau Martin: Gravures et Dessins de Martin Schongauer (1450-1491)*, Catalogue de l'exposition du Musée d'Unterlinden, Colmar, 1991. Una de les aportacions més recents al reconeixement d'impactes de l'estampa schongaueriana a Catalunya el devem a Cristina FONTCUBERTA: «Antioquia, Nuremberg, Argenton: una peculiar vida sense martiri de sant Julià i els models d'ürerians per al retaule de la vila (1531)», *Matèria, Revista internacional d'Art*, 16/17, 2020, pp. 45-73 que proposa nous lligams entre Jaume Forner i M. Schongauer al retaule major de Sant Julià d'Argenton.



Figura 10. Perris de la Rocha: «Pujada al Calvari». Retaule del Corpus de la catedral de Girona. Fotografia Ramon Maroto (CRBMC).

Per l'experiència que vaig acumulant en estudiar la mecànica compositiva del pintor d'Orleans –i la d'altres autors de condició semblant– no descarto que manipulés unes altres fonts gràfiques per a completar-ne la història. Entre elles hi devia trobar el motiu anecdòtic de l'esbirro que duu l'escala sobre les espatlles, brotat d'una font que li era molt familiar, la «Pujada al Calvari» de la Gran Passió de Dürer; i un referent per al grup de la Verge Maria esvaïda que també podia contemplar en escenes que representaven el «Descendiment de la Creu», com ara, esmento aquesta per l'aspecte de la Mare de Déu, la que va crear Marcantonio Raimondi basant-se, una vegada més, en una invenció rafaelasca.

En la «Flagel·lació de Crist» [figura 11] que ocupa el sector dret de la predel·la només hi reconec l'origen del soldat de la dreta sostenint un flagell i un feix de vares que es troba en un dels abundants nus de la gran làmina del «Martiri de Sant Llorenç» que creà Marcantonio Raimondi des d'un estudi preparatori que Baccio Bandinelli va fer amb motiu de l'encàrrec d'un fresc monumental per a l'església de Sant Llorenç de Florència (c. 1520). Es tracta



Figura 11. Perris de la Rocha: «Flagel·lació de Crist». Retaule del Corpus de la catedral de Girona. Fotografia Ramon Maroto (CRBMC) / Marcantonio Raimondi: «Martiri de sant Llorenç». © Rijksmuseum.

d'una làmina que vint anys abans havia aparegut en el context de l'art de Catalunya, esmentada en un document barceloní de 1548, relatiu al pintor Jaume Fontanet, un mestre de l'òrbita de Pere Serafi i Jaume Forner, un «romanista català», que l'esmenta com «un Sant Llorenç gran dels primers» propietat del mestre però que aleshores guardava el pintor Ganxa Germano, actiu a Solsona,²² i que pocs anys més tard manipulava el taller d'Antoni Peitavi i Miquel Verdagner per a resoldre l'escena al retaule major de l'església de Saneja.²³

Em refereixo a la figura que tanca aquella espectacular escenografia, a la dreta: el personatge masculí de nu rotund que desembeina una espasa a l'angle inferior de l'estampa, un dels nombrosos esbirros que participen en la tortura. Perris de la Rocha el recreà com el saió bastonejant Crist del retaule gironí, amb una gran literalitat, passant a color els claroscurs creats pel burí, replicant minuciosament l'anatomia i cada gest –el canell doblegant-se per empunyar l'espasa– o detalls com el pentinat, escabellat malgrat la cinta que els voldria retenir. Però afegint-hi canvis importants: ara agafa un

²² Josep M. MADURELL: «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II,3, 1944, p. 21.

²³ Adrià VÁZQUEZ VIVES: «Un pintor del seu temps (1561-1592). L'estil pictòric dels retaules renaixentistes a la Catalunya del Nord», A: *Autour d'une Oeuvre restaurée. Le retable de la Renaissance de Valcebollère. Catalogue d'exposition*, Perpinyà, 2018, p. 57-69.



Figura 12. Dirk Volkorsz. Coornhert: «La paràbola del gran banquet». © Rijksmuseum.

feix de vares en lloc de l'espasa i un assot de nusos amb la mà que a la làmina quedava lliure i el seu tors ha estat revestit d'una vestimenta híbrida d'inspiració romana, entre una túnica curta o una cuirassa lleugera.

Perris de la Rocha aprofita aquesta apropiació puntual d'una manera que recorda l'ús que fa del «Sant Tadeu» també raimondià per a transformar-lo en un Jesucrist capturat a Getsemaní; és a dir, trasllada la figura a un context completament divers, en aquest cas d'un martiri de Sant Llorenç a la graella a una «Flagel·lació de Crist», mantenint-ne l'anatomia vigorosa amb molta cura vestint-la «a la romana». I també en mantingué el moviment de la cabellera i, fins i tot, el motiu del peu lleugerament alçat i trepitjant un petit pedestal que en passar al retaule de Girona ha estat aprofitat per a col·locar-hi la data de 1567 indicant l'any de realització de la taula.

La tercera, l'estampa de Dirk Volkorsz. Coornhert [figura 12], sorgí d'un dels nombrosos dibuixos que Maarten van Heemskerck (1498-1574), un pintor de Haarlem format amb Jan van Scorel, va crear al llarg de la seva fèrtil trajectòria per alimentar d'imatges gravadors com, a banda d'aquest importantíssim Coornhert, Herman Jansz. Muller, Cornelis Bos, Cornelis Cort



Figura 13. Perris de la Rocha: «Coronació d'espines i escarni de Crist». Retaule del Corpus de la catedral de Girona. Fotografia Ramon Maroto (CRBMC).

i el ja esmentat Philips Galle quan aquest treballava per Hieronymus Cock (1557), fins al punt que *“Not only can a survey of the prints he designed serve as a sort of iconographic handbook to the sixteenth century, providing a checklist of the commonest subjects from the repertoire of the day, but also reveals Heemskerck’s extraordinary inventiveness (praised at the time by Hadrianus Junius) in creating the most varied compositions, human poses, dress, gestures and myriad details”*.²⁴

La connexió del gravat amb la nostra taula [figura 13] és indubtable, ja que Perris de la Rocha «esborrà» els actors de l’escena però s’apropia de l’arquitectura, de l’ambient que, a Girona, passà a acollir el Pretori de Ponç Pilat gràcies a una transcripció força fidel encara que simplificadora. Procurà reproduir de manera fidedigna la complexitat de l’escenografia, transcrivint

²⁴ Ilja VELDMAN «Foreword», A: Ilja VELDMAN, Ger LUIJTEN (eds.): *Maarten van Heemskerck. Part I. [The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700]*, Roosendaal, 1993, p. 10.

amb força competència l'enllaç entre l'entrada de la fosca cava ressaltada amb dovelles encoixinades i buixardades, l'escalinata de tres trams i la planta noble del palau, però va ser més lacònic en la descripció dels elements i dels ambients secundaris, prescindint d'evocar el pavelló curvilini del fons, bo i mantenint-ne les escales d'accés.

No sé d'on provenen les figures «substitutes» tret de dues de secundàries que sorgeixen de la làmina ja assenyalada del «Martiri de Sant Llorenç» de Marcantonio Raimondi: les dues que tanquen a l'esquerra el grup ubicat a la llotja central, una que duu el cap velat i vesteix *braccae* i queda colgada per un amplíssim mantell que reté amb un braç plegat sobre la cintura; i la del seu costat, coberta amb un mantell en precari equilibri damunt l'espatlla.

També em costa ser més precís pel que fa als medallons de l'«*Ecce Homo*» i de la «Verònica» i m'he de resignar a esmentar, únicament, unes fonts probables. En ambdós casos i tal vegada perquè es tracta d'imatges no narratives i relatives a motius temàtics molt tipificats, l'autor podria haver treballat de memòria a partir de la seva experiència amb unes iconografies tan comunes. Tanmateix, em sembla que l'aspecte d'aquestes dues figures insinua que entre els referents del mestre hi havia, per a la «Verònica», l'estampa de la «Verònica amb Sant Pere i Sant Pau» d'Albrecht Dürer i la de Nicolas Beatrixet (c. 1507 – c. 1566) basada en una idea gràfica de Girolamo Muziano; mentre que per a l'«*Ecce Homo*» em sembla ben clar que estudià la creada per Cornelis Cort (c. 1533-1578) seguint una idea de Tiziano, datada el 1566 i editada per Antonio Lafrery (1512-1577) [figura 14].²⁵ Respecte a aquesta última, la relació és estretíssima. Per mi, bo i que els braços lligats es creuin a la inversa –a la pintura és el dret que se superposa a l'esquerre– i la forma del mantell sigui diferent, el posat del cap i l'expressió del rostre i, fins i tot, el trenat de la corona, acreditarien una connexió directa.

Pel que n'arribo a saber del comportament compositiu de Perris de la Rocha, només en una taula del conjunt del Corpus es lliura quasi completament a un sol gravat calcogràfic, transcrivint-lo íntegrament: el de l'«Estigmatització de Sant Francesc» (ca. 1530) [figura 15] copiat per Giovanni Battista de'Cavalieri (1525-1601) d'una xilografia de Nicolò Boldrini elaborada

²⁵ Per Cort: J.C.J. BIERENS DE HAAN: *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort*, Graveur hollandais 1533-1578, Martin Nijhoof, La Haye, 1948; Huigen LEEFLANG; Manfred SELLINK: *Cornelis Cort, [The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700]*, Sound & Vision Publishers in co-operation with the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Rotterdam, 2000.



Figura 14. Perris de la Rocha: «Ecce Homo». Retaule del Corpus de la catedral de Girona. Fotografia de l'autor / Cornelis Cort: «Ecce Homo». © Rijksmuseum.



Figura 15. Perris de la Rocha: «Estigmatització de sant Francesc». Retaule del Corpus de la catedral de Girona. Fotografia de l'autor.



Figura 16. Giovanni Battista de' Cavalieri: «Estigmatització de Sant Francesc». © The Trustees of the British Museum.

a partir d'una invenció de Tiziano [figura 16]. Tot i que no és descartable que el nostre pintor conegués l'estampa de Boldrini, un gravador de Vicenza que va obtenir el privilegi de reproduir les invencions de Tiziano a través de matrius xilogràfiques (1567), és a dir el mateix que el famós Cornelis Cort aconseguiria per a les calcogràfiques,²⁶ crec que la presència del serafí i la representació tan explícita dels raigs assenyalen que la font exacta és la versió de de' Cavalieri.

De la làmina –invertint-la–, el pintor d'Orleans en reprèn dos motius essencials a més d'aquests que acabo de destacar, tan decisius. En primer lloc, el triangle format pels frares i l'aparició refulgent del serafí crucífer –no de la creu resplendent de la versió de Boldrini–, replicant amb tot detall i acolorint els dos franciscans vistos d'esquenes i enlluernats mentre pregaven a la muntanya de La Verna, de manera que el rostre del Sant Francesc obrint

²⁶ Alfredo PETRUCCI: «Boldrini, Nicola», A: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, 1969; David ROSAND; Michelangelo MURARO: *Titian and the Venetian Woodcut*, Washington, 1976, p. 150-153 (cat. 23 i 24).

el cos a l'impacte dels estigmes s'entreveu d'escorç i el del seu company fra Lleó resta invisible. En segon lloc, la idea d'inserir-los en un paisatge, bo i alterant-ne l'aparença, dota aquest d'un protagonisme i una amplitud desconegudes a la pintura catalana del moment. A Girona, Francesc i Lleó es troben flanquejats d'arbres i no pas envoltats per una arbreda frondosa. Podríem dir que a Girona aquella vegetació espessa i que sembla moure's per efecte de la irrupció sobrenatural, s'esclairissa de manera que des de la plataforma del primer terme es pot contemplar una panoràmica oberta mostrant en el pla intermedi diverses ciutats encerclades per massisses muralles, unes coronant turons i una altra marítima i, més en profunditat, una serralada d'agudes muntanyes que cauen sobre un mar que en l'actual estat de conservació de la taula, completament enfosquida, només s'intueix.

Jo diria que únicament en una ocasió, la de l'escena evocadora de la presència de Sant Martí en el sistema temàtic del retaule, just sobre la fornícula ara buida que hauria ocupat el seu simulacre, el mestre Perris no va refiar-se del dictat de les estampes. Em refereixo a la taula que podria representar una «Missa de Sant Martí», però costa d'afirmar-ho amb total convenciment. El fet que mostri en acte la celebració de l'Eucaristia fa pensar que s'hi ha volgut evocar l'episodi de la missa que Martí va haver de celebrar poc després d'haver-li regalat els seus vestits a un pobre que anava despullat i durant la qual «una mola de foch li aparegué damunt a vista de tots».²⁷ Però no en podem estar gens convençuts, ja que en l'estat actual de la pintura, ni s'evidencia cap senyal de la dimensió miraculosa de l'esdeveniment ni tampoc se'ns revela l'al·lusió a la «gonella» de mànigues massa curtes que Martí va haver de vestir apressadament per poder celebrar la missa un cop havia lliurat els seus vestits al pobre. Un detall que, en canvi, sí queda palès en una altre escena de la vida del sant il·lustrada per Antoni Peitavi al retaule major de la parroquial d'Ur (1575).²⁸ En qualsevol cas, l'escena ha estat versionada d'una manera tan lacònica i recurrent a una fórmula tan convencional –pròpia, per exemple, de la més representada «Missa de Sant Gregori»– que aquesta vegada sí sembla haver sortit de la memòria del mestre, sense intermediaris.

²⁷ Jacobus DE VORAGINES: *Flos Sanctorum, romançat*, edició de Johan Rosembach, Barcelona, 1494, p. 287 v^o - 290 r^o.

²⁸ Adrià VÀZQUES VIVES: *La figura d'Antoni Peitavi i la producció de retaules als comtats del Rosselló i la Cerdanya (ca. 1560-1592)*, tesi de doctorat, Universitat de Girona, en curs d'elaboració.

UN PINTOR D'ESTAMPA

Em sembla que a aquestes alçades de l'estudi, queda prou clar a què em refereixo en parlar d'un «retaule d'estampa»: a l'apropiació sistemàtica i generalitzada d'informacions collides del gravat internacional per a resoldre tots o una part molt significativa dels plafons figuratius d'un retaule. Una variable del característic vincle dels pintors i els escultors de la retaulística de dialogar o d'apropiar-se d'aquestes fonts gràfiques com a guia en el procés de construir figures o narracions, i fent-ho de manera mimètica en el cas dels autors de menys inventiva, de mentalitat més artesanal.

Perris de la Rocha em sembla un mestre exemplar d'aquest recurs apropiacionista. Hi recorre de manera sistemàtica a tots els seus (pocs) treballs coneguts: ho hem vist a Olot i ara a la catedral de Girona. I ho veiem, encara, a les obres inèdites i d'atribució diàfana que ara podem afegir al seu catàleg: a la tauleta de la «Presentació de Jesús al temple» de procedència desconeguda que conserva el Museu d'Art de Girona (inv. 250.257) que Josep Clara li atribuïa de manera expeditiva i intuïtiva ja que no l'argumentava; a la taula del «Sant Miquel vencent el dimoni» del Museu d'Art de Girona i al cicle d'històries martirials de Breda que, com assenyalaré de seguida, s'ha de datar amb posterioritat a l'any 1578, la data que figura en un dels models emprats per l'autor.

La «Presentació» està basada en una altra estampa que Cornelis Cort va extreure el 1568 d'una idea gràfica de Federico zuccaro [figura 17] que Perris de la Rocha acolorí, replicant-la amb mínimes variacions com ara l'elisió de les dues figures agenollades a l'esquerra del primer terme que deixen aïllada la nena que sosté la cistella dels coloms, i la simplificació de l'escenografia amb la reducció dels candelers i la supressió del cortinatge que clou el primer terme i el fons arquitectònic.

El «Sant Miquel» és un treball ben datat per la inscripció que té a la base recordant que havia sorgit d'una iniciativa devota del bisbe de Girona: «Lo Reverendissimo senyor Don Pedro Carles Bisbe de Gerona dona quaranta dies de Perdo a qui donara almoïna y fara oració Per les animes de Purgatori: Any 1566». I, com en el cas anterior, l'atribució no presenta cap dificultat perquè el sant té un aspecte equiparable —una fesomia i aquella anatomia extremadament fornida—, a l'esbirro «raimondià» de l'escena de la «Flagel·lació de Crist» al retaule del Corpus, per exemple. I el model que calcà —o gairebé— també és reconeixible, per il·lustre: el «Sant Miquel embeinant l'espasa», una obra al fresc de Pellegrino Tibaldi (1545) a la sala Paolina del



Figura 17. Perris de la Rocha: «Presentació de Jesús al Temple». Museu d'Art de Girona. Fotografia de l'autor / Cornelis Cort: «Presentació de Jesús al Temple». © Rijksmuseum.



Figura 18. Perris de la Rocha: «Sant Miquel vencent el dimoni». Museu d'Art de Girona. Fotografia de l'autor / Pellegrino Tibaldi: «Sant Miquel embeinant l'espasa». Castel Sant'Angelo, Roma. © Scala Archives.

Castel Sant'Angelo [figura 18]. Tot l'arcàngel gironí depèn del model romà: el posat corporal, la lloriga, les cintes oscil·lants del faldó, el voleiar de l'àmplia capa, les càligues, les ales... Amb l'excepció del braç dret que ja no embeina l'espasa sinó que, alçat, fitora el diable, i del fet que amb l'esquerre a més d'impulsar la llança, sosté l'emblemàtica balança al·lusiva a la psicòstasi.

En aquest cas, però, encara no he aconseguit identificar la font intermediària entre el fresc de Tibaldi i la taula de Perris de la Rocha. Em sembla segur que seria una estampa que no trobo en els repertoris dels museus i les biblioteques consultades i que potser contindria, també, la part de la composició gironina que no depèn de l'obra romana: l'animalesc dimoni abatut. Vist el recurrent ús que el mestre fa del gravat d'importació, aquest seria el canal esperable. No es pot descartar, però, tot i que em sorprendria molt, que en tràmit hi participés un dibuix. En canvi, em sembla del tot impensable un contacte directe amb la pintura romana. Crec que això ni ho hauríem de considerar, tractant-se d'un autor de mentalitat tan artesanalitzada. Si ho descarto tan explícitament és per assenyalar-ne la impossibilitat i per mostrar aquest tercer canal de contacte amb la cultura artística internacional; a Catalunya tan excepcional, però.

En el cicle conservat a San Salvador de Breda, compostat per taules que m'inclino a llegir com provinents de dos conjunts diferents, un dedicat a Sant Iscle i Santa Victòria i un altre de dedicat a Santa Caterina d'Alexandria,²⁹ hi continuen aflorant referents d'estampa, començant per una ambiciosa composició de Federico zuccaro sobre la decapitació de la santa que el nostre mestre podia haver vist d'una làmina que en la versió que conec apareix

²⁹ He d'admetre que no estic del tot convençut d'aquesta opció iconogràfica, però la prefereixo a l'alternativa consistent a interpretar les cinc pintures supervivents com a relíquies d'un únic retaule enriquit per Perris de la Rocha amb les històries dels sants Iscle i Victòria. Aquesta darrera és molt atractiva atesa la forta devoció que la parròquia de Breda expressava envers els màrtirs cordovesos i que avui té un punt culminant en la preservació del dos bustos reliquiàris siscentistes, però finalment dono més força a la que entenc que és una major coherència entre la narració de les pintures i la història de Santa Caterina. Llegir-les com a representacions del moment que ella s'encara amb els savis pagans, com la flagel·lació, el turment de la roda i la decapitació, em sembla més convincent que no imaginar-les com una Santa Victòria davant el pretor Dion ja que aleshores hauríem de preguntar-nos perquè no hi figura el seu germà Iscle; o com una «Flagel·lació de Santa Victòria» perquè l'escena que tocaria seria la de l'amputació dels seus pits, tan semblant al martiri de Santa Àgueda, d'altra banda. En qualsevol cas, sé que la proposta és provisional, a l'espera de trobar més i millors dades sobre els antics retaules d'aquesta església.



Figura 19. Perris de la Rocha: «Decapitació de santa Caterina». Església de Sant Salvador de Breda / Anònim: «Decapitació de Santa Caterina». © Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.

catalogada com a còpia anònima d'un original de Cornelis Cort [figura 19].³⁰ En realitat en fa una sinopsi dràstica, ja que de l'escenogràfic relat del model es limità a manllevar-se quatre personatges, el cavaller que sembla ordenar l'acció, el soldat amb llança i escut rodó, el botxí que, però, ha canviat la destal del martiri per una espasa, i la santa agenollada i pregant mentre espera el cop fatal. Ho feu, això sí, amb absoluta literalitat i ajustant-les a un nou escenari, una plataforma sorrenca que domina un esquemàtic paisatge costaner.

En el cas del popular martiri de la roda eriçada de ganivets es basà en una creació de Livio Agresti bigarrada de personatges i agitada d'acció passada a la planxa per Giovanni Battista de'Cavalieri (1578), invertint-la i centrant-se en quatre actors, només: la protagonista i tres dels saions que fugen de la matança provocada per la intervenció divina que esberlà l'artefacte del turment, tots ells replicats amb el mimetisme habitual en el pintor francès [figura 20].

Per a l'escena de la «Flagel·lació de Santa Caterina» es va comportar d'una manera diferent, com en la taula que interpreto com una decapitació

³⁰ Istituto Centrale per la Grafica. Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, volume 46H10. Inv. S-FC71904. Malgrat aquesta atribució, el gravat no el trobem recollit en cap dels repertoris més ben argumentats de l'obra gravada del mestre de Hoorn, ni el fundacional J.C.J. BIERENS DE HAAN: *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort*, ..op.cit.; ni al sistemàtic Huigen LEEFLANG; Manfred SELLINK: *Cornelis Cort*, ...op. cit..



Figura 20. Perris de la Rocha: «Martiri de santa Caterina». Església de Sant Salvador de Breda / Giovanni Battista de' Cavalieri: «Martiri de Santa Caterina». © The Trustees of the British Museum.

de Sant Iscle. En ambdues, notem com maniobra en enfrontar-se al repte suplementari a la seva limitada imaginació pictòrica, el d'il·lustrar un tema sense referents –o amb poques referències de prou atractiu– al món del gravat internacional. El pintor furga aleshores en composicions alienes, il·lustracions de temàtiques semblants o que mostrin accions equiparables. Per això va transmutar un «Martiri de Santa Àgueda» de Cornelis Cort (1567) [figura 21], amb els esbirros retallant-li els pits amb unes esgarrifoses tenalles, en un assotament de Santa Caterina gràcies al canvi determinant dels instruments de la tortura i de la manera d'emprar-los i de la replicació fidelíssima de tot la resta, exceptuant l'aparició de l'àngel amb la palma, evidentment, ja que d'aquell turment no provocaria, encara, la mort de la sàvia i bella santa. I per això davant la comanda d'il·lustrar el final del cruel cicle martirial de sant Iscle, es devia refiar de les narracions visuals de la mort del Baptista, aplegant la figura del botxí d'una rara làmina atribuïda a un anònim denominat el «Mestre de la Decapitació de Sant Joan Baptista» (c. 1500-1521) i les de Salomé, dos espectadors masculins a més del cos rebregat del sant (1578) d'una estampa de Giovanni Battista de' Cavalieri basada novament en una idea gràfica de Livio Agresti [figura 22].



Figura 21. Perris de la Rocha: «Flagel·lació de Santa Caterina». Església de Sant Salvador de Breda / Cornelis Cort: «Martiri de Santa Àgueda» © Rijksmuseum.



Figura 22. Perris de la Rocha: «Decapitació de sant Iscle». Església de Sant Salvador de Breda / Mestre de la Decapitació de Sant Joan Baptista: «Decapitació del Baptista». © The Trustees of the British Museum / Giovanni Battista de' Cavalieri: «Decapitació del Baptista». © Rijksmuseum.

EN LA MENT D'UN ARTESÀ DEL RETAULE

Aquest ús tan sistemàtic de l'estampa com a dreuera cap a la composició per part del pintor d'Orleans, com a material de construcció de les seves representacions, m'empeny a fer una darrera reflexió, relativa a la qualitat dels materials gràfics que ell emprà i que em sembla oportuna en estudis sobre aquest fenomen de mediació: l'anàlisi sobre els lligams entre la plàstica de la retaulística i els gravats no s'hauria de limitar al mer assenyalament dels

impactes –encara que de vegades aquests tots sols ja siguin informatius i molt reveladors–, sinó que hauria d'aspirar a ponderar la qualitat dels materials que dialoguen en processos d'aquesta mena, sigui valorant la categoria del gravat internacional aterrat en els tallers locals, sigui analitzant la narració resultant, en relleu o pictòrica.

En aquest aspecte, cal dir que una part de les fonts emprades per Perris de la Rocha s'ha de considerar prou coneguda en la Catalunya que superava la meitat del segle XVI. De les del pintor gravador Albrecht Dürer, en particular, el primer artista germànic involucrat en la revolució renaixentista, i de les del gravador de traducció Marcantonio Raimondi, el gran divulgador de les invencions de l'alt renaixement romà –i particularment de les rafaelesques–, ja se n'havien servit molts artistes de les generacions anteriors com ara, per exemple, l'anònim anomenat Mestre de Castelsardo –que va ser dels primers d'utilitzar-ne–, Joan Gascó i Perot Gascó, Pere Nunyes, Pere Mates, Joan Forner, Baltasar Guiu, l'obrador de Miquel Ramells i Guiot Borgonyó o, fins i tot, el pintor poeta Pere Serafi.³¹

Podriem dir, doncs, que aquelles eren làmines ja sedimentades en els reculls gràfics dels obradors de la retaulística i que havien jugat un paper decisiu en la divulgació dels primers renaixentismes que van penetrar al Principat. En canvi, Perris de la Rocha s'ha de comptar entre els primers en l'ús de les corresponents a Cornelis Cort, abans que la presència dels gravats

³¹ **Diego ANGULO:** «Dürero y los pintores catalanes del siglo XVI»...op.cit.; **Ana AVILA PADRON:** «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados» in *Rafael en España*, Cat. expo. Museo del Prado, Madrid, p. 43-85; **Joan BOSCH BALLBONA:** «Autor desconegut anomenat Mestre de Castelsardo. Sant Vicens a les gralles», en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, p. 328-331; **Joan BOSCH BALLBONA:** «Pere Serafi. Flagel·lació de Crist», en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, pp. 351-353; **Joan BOSCH BALLBONA:** «La culture artistiques au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne», en *Sophie DUHEM (ed.): L'art au village. La production artistiques des paroisses rurales (XVIe – XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p. 167-189; **Joan BOSCH BALLBONA:** «El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña», en *I retabli Sardo-Catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, Atti delle giornate di Studio. Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012, p. 83-96; **Joan BOSCH BALLBONA;** **Francesc MIRALPEIX VILAMALA:** *L'art de l'època moderna a Andorra. Segles XVI – XVIII*, Andorra la Vella, 2017, p. 107-121; **Isabel COLL:** *L'edifici i el retaule de l'hospital de Sant Joan de Sitges*, Sitges, 1990; **Rafael CORNUDELLA:** «La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic», *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 145-185; **Joaquim GARRIGA RIERA (1986)** [amb la col·laboració de **Marià CARBONELL:** *L'època del Renaixement*, [Història de l'Art Català, IV], Ed. 62, Barcelona, 1986, p. 76; **Marta PLANAS DE LA MAZA (1989-1990):** «El retaule de Sant Joan de Caselles», *Butlletí del Comitè Andorrà de Ciències Històriques*, 1989-1990, p. 163-212.

d'aquest importantíssim burinista neerlandès esdevingui un dels trets més característics de la pintura i l'escultura a Catalunya a partir de 1577 –la data de l'Anunciació de Joan Mates al retaule dels fusters de la catedral de Barcelona basada en dues estampes seves– i del 1580, la datació del conegut episodi de la importació de realitzacions seves des de Roma que protagonitzà el pintor llombard Pietro Paolo da Montalbergo.³² Tinguem present que els gravats de Cort van ser la font més generosa de difusió al Principat, així com a tot Europa, de les invencions de Tiziano i de les d'alguns dels grans noms del tardorenaiement (o de la tardomaniera) com ara Taddeo i Federico zuccaro inventors, a través de dibuixos pensats per passar a l'estampa o de pintures traduïdes pels burins, d'incomptables personatges i històries sorgides en el seu obrador romà i divulgades durant ben bé un segle entre els mestres de la retaulística catalana gràcies a les rèpliques que en van fer nombrosos gravadors entre els quals el més destacat serà aquest mestre de Hoorn.

Finalment, identifiquem un darrer bloc amb les informacions gràfiques gestionades pel nostre protagonista, el format per aquelles que s'han de considerar insòlites: l'«Assumpció de la Verge» de Philips Galle, el «Sant Sopar» de Hyeronimus Cock, la «Paràbola del gran banquet» de Dirk Volkersz. Coornhert, l'«Estigmatització de Sant Francesc» i el «Martiri de Santa Caterina» de Giovanni Battista de'Cavalieri, i les dues relatant la mort del Baptista, la de Giovanni Battista de'Cavalieri i la de l'anònim batejat, precisament, com a «Mestre de la decapitació de Sant Joan Baptista», que mai no havien estat identificades en connexió amb aquesta pràctica dels artesans del retaule a Catalunya.³³

Totes elles passen a formar part ara del flux cabalós d'imatges importades que van enriquir de manera decisiva la cultura artística dels nostres creadors de narracions devotes. Les de Hyeronimus Cock i Dirck Volkerz. Coornhert

³² Joan BOSCH BALLBONA: «Joan Mates. Retaule de Sant Joan Baptista dels fusters. Sarges», A: Joan BOSCH; Joaquim GARRIGA (eds.): *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, [catàleg de l'exposició celebrada al Museu d'Art de Girona], Girona, p. 147-151; Josep Maria MADURELL MARIMÓN: «Petro Paulo de Montalbergo. Artista, pintor y hombre de negocios», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, III-3, p. 195-229, docs. V, VIII i X.

³³ Com deia, la làmina de l'anònim que rep en nom de l'escena que va representar és excepcional perquè sembla que va tenir poca divulgació. Tanmateix és interessant notar que anys després que la manipulés en Perris de la Rocha, l'insigne gravador Cornellis Galle I en va fer un ús semblant en una de les vinyetes de la seva «Història de Santa Caterina de Siena», de 1603.

introdueixen per primera vegada a la nostra retaulística diàlegs amb una creació de Frans Floris i amb una de Maarten van Heemskerck; i les de Galle i de Cavallieri se sumen a l'aportació que va representar Cornelis Cort en la divulgació europea de grans invencions de Tiziano i de les primeres dels grans noms del tardomanierisme que modelaran la plàstica catalana fins passada la meitat del segle XVII, afegint-hi una dosi interessant de creacions de Livio Agresti.

La combinació de referents tan barrejats ens posa difícil trobar els termes per caracteritzar el llenguatge de l'autor, fet de retalls tan heterogenis del Renaixement italià, germànic i flamenc, mesclant novetats més o menys ben assimilades i inèrcies. De fet, no podem acotar-lo a les demarcacions perimetrades per les etiquetes estilístiques inventades per la història de l'art sinó les matisem molt i molt, i ara només se m'acut de definir el nostre mestre com un autor que parla un llenguatge renaixentista d'aiguabarreig, ja que els rastres dels models d'origen que manipula mai no es perden ni es difuminen. En qualsevol cas, la constatació del cabal de referents gràfics que feia servir i l'observació de les maneres més o menys enginyoses amb què s'hi relaciona i els adaptava a les necessitats que li sortien al pas contribueix decisivament a la comprensió de la mentalitat i els procediments de treball de l'artesanat del retaule a la Catalunya de l'època moderna.

[Recepció de l'article: 22-3-2022]
[Acceptació de l'article: 25-5-2022]

