



UNA JOIA OCULTA A
LES GOLFES:
LES PINTURES DEL
RETAULE DE SANT
ROMÀ DE LLORET DE
MAR

AUTORA: Ariadna Garcia i Peña
TUTOR: Joan Bosch Ballbona
GRAU: Història de l'Art
FACULTAT: Facultat de Lletres - UdG
DATA: 07-06-2024

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	2
BIOGRAFIES	4
PERE SERAFÍ (? , 1505/1510 - 1567).....	5
JAUME FORNER II (? , 1500 - 1555/1557).....	15
JAUME FONTANET (documentat entre 1528 - 1577).....	20
ESTUDI DE CAS	23
OBRES CONSERVADES I ESTIL GENERAL DE PERE SERAFÍ.....	24
HISTÒRIA DEL RETAULE RENAIXENTISTA DE LLORET DE MAR.....	27
ANÀLISIS INDIVIDUALITZAT DE LES TAULES.....	37
CARACTERÍSTIQUES DE LES PINTURES DE LLORET DE MAR.....	43
CONCLUSIÓ	44
BIBLIOGRAFIA	46

INTRODUCCIÓ

Què és del nostre passat quan ens l'intenten cremar? Com podem fer sortir a la llum una joia que va restar oculta durant un llarg període de temps? Quan és el moment d'analitzar les pintures d'un retaule amb detall i difondre-les? On hem de buscar les seves arrels? Qui va fer aquesta feina? Per què és important conèixer el nostre entorn i patrimoni? Totes aquestes preguntes em van sorgir aquell matí d'estiu del 2023 quan vaig entrar a l'església del meu poble, l'església de Sant Romà de Lloret de Mar.

El tema que tracto en aquest treball són les pintures del retaule renaixentista de l'església de Sant Romà de Lloret de Mar. Actualment, conservem només nou de les possibles disset que hi havia i, a més a més, en el lloc d'exposició no es proporciona cap informació sobre elles. Calculo que hi havia disset a partir d'una fotografia d'abans del 1913 on tinc la hipòtesi que hi havia: sis guardapols, quatre escenes de la passió, quatre escenes del martiri de Sant Romà, una escena de la Mare de Déu, un arcàngel Gabriel i una Mare de Déu. Es troben a la capella lateral esquerra muntades seguint un hipotètic ordre i l'únic tipus d'informació que obtenim és el títol de cada pintura, l'any d'elaboració i el nom d'un dels artífexs de l'obra, Pere Serafí. Quan les vaig veure em van cridar l'atenció i ràpidament vaig fer una cerca ràpida d'informació al mòbil, per la meua sorpresa a la web tampoc hi havia. Les pàgines de turisme i cultura de Lloret es limiten a dir les mateixes dades que hi ha *in situ* i que va restar oblidada durant un temps a les golfes del campanar de la mateixa església. El fet que visualment les pintures em van impactar i que a primer cop d'ull no hi havia gaire informació sobre elles, em va motivar a fer el meu Treball de Final de Grau.



Vista general del retaule de l'altar major de l'església de Sant Romà de Lloret. Emili Martínez i Passapera, abans de 1913. Servei d'Arxius Municipal de Lloret de Mar, Col·lecció A. M. Vila.

El meu objectiu és poder proporcionar informació sobre unes pintures que van formar part del retaule principal de l'església del meu poble durant l'època artística del Renaixement. Com a part d'aquesta recerca cal conèixer els seus artífexs i, com em centro en la pintura, serà sobretot de la vida i obra dels pintors. També cal veure com van arribar a terres lloretenques aquests artistes que, com es podrà veure, són molt misteriosos perquè encara avui dia tenim moltes preguntes sobre ells. Tot seguit, veure la història que ha patit el retaule em sembla una part fonamental del treball ja que em permetrà entendre el perquè actualment està en aquestes condicions i no en unes altres. Finalment, acabaré amb un

anàlisi de les nou pintures que ens resten i faré les meves hipòtesis sobre l'atribució de les peces a partir de conèixer en detall l'estil de cada pintor que hi participa.

Tal com queda reflectit en l'índex la meva proposta de treball serà anar d'allò més general a allò més concret per tal de tindre una visió molt àmplia del tema i poder entendre en profunditat cada detall que trobi. A mesura que vaig entenent la vida, trajectòria, obres i estil dels pintors i la història del retaule a Lloret; puc fer una relació de conceptes estilístics i atribucions en les pintures lloretenques.

Pel que fa a la metodologia he fet consulta de llibres i textos bastant antics ja que són la principal font d'informació. Com he dit anteriorment, a la web podem trobar informació molt més simple i escassa. Tot i això, molts dels documents consultats estan digitalitzats i permeten una consulta molt més ràpida i accessible. Entre els estudiosos que més destaquen en aquests estudis concrets són: Josep Maria Madurell, Rafael Cornudella, Josep Maria Pons Guri, Josep Romeu i Figueras, Joan Bosch, Agustí Vilà i Galí, Joan Domènech i Moner, Joaquim Garriga, entre altres. La principal font d'informació i on tot comença és amb Madurell i a mesura que avança el treball també hi ha estudis i textos més actuals del segle XXI. Els seus treballs són molt importants per establir un relat coherent i saber d'on prové tot, però l'altra gran font són les imatges. Les imatges del retaule les puc veure en persona i en digital depenent de l'experiència o el grau de detall amb què vull veure les pintures. Sembla que en els treballs universitaris només ens centrem en el que s'ha escrit i contrastat, però sobretot en els nostres estudis les imatges ens poden arribar a dir molt més que qualsevol text.

BIOGRAFIES

PERE SERAFÍ (? , 1505/1510 - 1567)

NOTES BIOGRÀFIQUES I FAMILIARS - TRAJECTÒRIA:

Pere Serafí, també anomenat Pedro el Greco¹, és un home amb l'origen incert. No es sap ni on ni quan va néixer, tot i així, es creu que va néixer al 1505-1510 a Xipre, Grècia². Cito a Torras en la hipòtesi de què Serafí va néixer a Xipre perquè s'hi va trobar un document del 31 d'octubre de 1526 que deia que un jove de setze anys, natural de l'illa de Xipre i que signava amb el nom "Petrus Grech" va entrar d'aprenent amb el pintor barceloní Pere Terré. En canvi, Garriga proposa que fos del sud d'Itàlia, de la regió de l'actual Apulia on encara en aquella època parlaven en grec. Relacionem el seu lloc de naixement amb el seu sobrenom, *lo Grech*. Potser se l'ha denominat de tal forma pel tipus de dibuix que realitzava ja que recorden a les perfilades figures dels vasos grecs, tot i que no és cert ni creïble, però sí que es veu com s'intenta demostrar un origen grec de l'artista³. Malgrat la seva ascendència, se'l considera totalment integrat a la vida barcelonina arribant a denominar-lo com ciutadà de Barcelona⁴. Encara que no tenim del tot clar d'on prové, es té la hipòtesi de que va arribar a terres catalanes després d'una estada a Itàlia. Va arribar a Barcelona essent encara jove, a principis del tercer decenni del segle XVI durant una etapa que a Catalunya hi va haver una gran demanda d'obres d'art per dur a terme l'ornamentació d'esglésies i edificis nobles, tant públics com privats. El nostre *Grech* podria haver nascut en aquesta colònia veneciana com el seu contemporani Domenico Theotokópoulos (1541-1614), més conegut com *el Greco*. Això fa molt temptadora la hipòtesi de que Pere Serafí hagués pogut fer una estada italiana. De fet en l'àmbit de la pintura veiem que té una evident empremta de Miquel Àngel (1475-1564) i Rafael (1483-1520). A més a més, en el seu cas es veu un fort classicisme en els seus treballs més cèlebres⁵. Com treballaré més a fons, Serafí serà denominat com a pintor del romanisme, no deixa mai de banda el cànon classicista en rostres i anatomies per plasmar la gestualitat de les figures⁶.

A mesura que busquem informació, queda clar que no tenim força documents per crear una biografia completa i contrastada de l'artista, més comparant-lo amb altres artistes actius del territori. No només no sabem el seu origen, sinó que no en sabem res de la seva formació ni els treballs que ha fet en els seus inicis. Es poden establir relacions i una trajectòria determinada però realment tot són hipòtesis. En el cas de que la vinculació del seu origen

¹ Sampere, 1902: p.167

² Torras, 2000: p.187

³ Sampere, 1902: p.161

⁴ Camón, 1996: p.19

⁵ Bosch, 1998: p.227

⁶ Torras, 2000: p.184

amb el seu sobrenom fossin reals, entendriem la excepcionalitat estilística de les seves obres dintre del context català. Coincideixo amb Sampere quan es pregunta: "Si pues su arte, su profesión era la de pintar, ¿cómo no encuentra ocasión para hablar de las obras de la pintura suyas y de las de sus compañeros?" i és que realment si ell mateix o algun company no ens dona aquesta informació, Serafí es condemna a l'obscuritat, a ser oblidat⁷.

El primer indici documental inequívoc referit a Pere Serafí, pintor i poeta, el trobem el 14 de novembre de 1534 amb el pagament del dret d'esposalles de la Catedral de Barcelona, on s'uneix en matrimoni amb Felícia Àngela Mariner, coneguda més tard com Àngela Serafina⁸. "L'Obra de la Seu reb 4 sous del dret de sposalles de Pere Serafí, pintor, ab Felipa Mariner"⁹. Al 1535 escriu el número CXXXI, el poema més tardà que li coneixem¹⁰. Fins al 1537 no tornem a veure'l documentat i en aquest cas per un treball com a pintor. Francesc Ribes fa una subcontractació per a què pintés dos taules i refés dos altres amb històries de Sant Cristòfor pel monestir de Montsió de Barcelona. D'aquest treball guanya sis sous. "Qui Petrus Serafi tenetur vobis nomine meo pingere duas tabulas istoriarum Sancti Christophori et reficere alias duas bene et decenter prout decet dicti retabuli"¹¹. En el mateix 1537 també apareix en una acta notarial de Jeroni Xanxo (documentat entre 1537-1575), un escultor. Aquestes feines són bastant modestes, fins l'any 1541 no podem parlar d'un encàrrec amb més categoria. En aquest cas ens trobem amb els retaules de la Verge Maria per a la parròquia de Santa Engràcia de Montcada i dels Set Goigs de Maria valorat en trenta i trenta-sis lliures respectivament¹².

Va treballar en tres ocasions en l'església parroquial de Sant Martí d'Arenys de Munt. Del 1543 a 1546 va pintar les taules del retaule major, del 1551 al 1554 va fer el de Santa Maria i el de Sant Pere i Sant Joan junt amb Pere Nunyes i, finalment, al 1560 va pintar les portes de l'orgue. Sabem que Pere Nunyes va treballar en col·laboració amb Serafí anys més tard a la mort del seu fidel company Enrique Fernandes, en la pintura de dos retaules de Sant Martí d'Arenys, un dedicat a la Verge i un pels Sants Pere i



Retaula Església de Sant Martí, Arenys de Munt. Albert Esteves, 2007

⁷ Sampere, 1902: p.163

⁸ Camón, 1996: p.19 extret de Mossèn Josep Mas

⁹ Mas, 1911-1912: p.314

¹⁰ Romeu, 2001: p.7

¹¹ Madurell, 1944 a: p.34

¹² Bosch, 1998: p.227

Joan. Tot i que aquestes obres van ser desaparegudes en els successos del juliol del 1936¹³.

Tal i com acabo d'argumentar, trobem obres en col·laboració amb Pere Nunyes (?-1554), pintor que també col·labora amb Enrique Fernandes, sobretot, i Nicolau de Credensa (segles XV-XVI)¹⁴. A banda de Pere Nunyes, realitzarà treballs amb personalitats molt significatives de l'art català renaixentista com Jaume Forner II (1500?-1555/1557) o Pietro Paolo de Montalbergo (1548-1588)¹⁵.

Al 1544 pinta les portes de l'orgue de la Seu de Vic i a l'any següent potser va fer algunes pintures de la capella de Sant Sever de Barcelona per quaranta-dos lliures¹⁶. Segons Cornudella, entorn d'aquest any va fer les polseres d'un retaule no identificat que trobem al Museu Episcopal de Vic, *Profetes i sibil·les*. Si realment Pere Serafí fos l'autor, es podria veure la relació que tenen amb els treballs de Lloret de Mar, en menys mesura, i Arenys de Munt, sobretot en el cànon de bellesa dels profetes, l'estil del drapeig, el sistema de modelat, el cromatisme, la gestualitat, etc. Es tractaria d'una obra primerenca pròxima als estils de Nunyes i Fernandes¹⁷. Aquesta obra abans va ser atribuïda a Perot Gascó (1502/1505-1546) per part de Chandler R. Post, però Cornudella assenyala que el romanisme d'aquestes figures s'allunya de les produccions habituals de Gascó i el seu taller. El fet de que al 1544 pintés les portes de l'orgue de Vic ajuda a aquesta afirmació¹⁸.



Polseres amb profetes i sibil·les de retaule desconegut, Vic. Museu d'Art Medieval, s.d.

Cornudella no només proposa l'atribució de *Profetes i sibil·les*, sinó que fa una nova atribució inèdita a l'artista i es tracta de les taules conservades al monestir de Sant Esteve de Banyoles. Segons paraules seves aquestes han passat despercebudes. Les fotografies del conjunt es classifiquen com obres de Pere Mates a l'Institut Amatller d'Art Hispànic.



Escenes de la predel·la del Retaule del Corpus Vell, Monestir de Banyoles. Antoni Torres, 2010.

¹³ Madurell, 1944 a: p.28

¹⁴ Madurell, 1944 a: p.13

¹⁵ Torras, 2000: p.181

¹⁶ Madurell, 1944 a: p.34

¹⁷ Cornudella, 2002-2003: p.184-185

¹⁸ MEV, Museu d'Art Medieval, s.d.

Cornudella troba en les pintures un estil més avançat i romanista que té poc a veure amb el llenguatge pictòric de Mates. Hi ha la hipòtesi de que potser provenen de dos retaules diferents, tots dos realitzats per Serafí. Un primer format per tres taules: una de Sant Cosme, Sant Damià i Sant Pere. El segon potser provinent del retaule del Corpus Vell amb nou taules: Crist i la Magdalena, Abraçada a la Porta Daurada, Pietat, Santa Maria Magdalena, El Salvador, Santa Anna, la Verge i el Nen, Calvari, Nativitat de la Verge i Assumpció de la Magdalena¹⁹. No es sap amb exactitud en quin moment les va realitzar però hi ha la hipòtesi de que es van fer al mateix temps que els retaules de Lloret i Arenys²⁰.

Al 1545 l'artista arriba a terres lloretenques per treballar en el retaule major de Sant Romà per la parròquia del poble junt amb Jaume Fontanet (fill, documentat entre 1528-1577) i Jaume Forner II (?,1500-1555/1557), guanyant mil trescentes lliures. Segurament les obres d'Arenys de Munt i Lloret de Mar van ser les que van escampar el seu prestigi pels mercats d'art devot de Catalunya que ja en l'època consten com a treballs modèlics.



Retaule de Sant Romà, Lloret de Mar. Ariadna Garcia, 2024.

A Pere Serafí se li han documentat altres treballs en poblacions del Vallès com són Montcada i Terrassa, en una època on la demanda parroquial vallesana estava en auge. Tot i que aquesta informació es coneix des dels anys setanta, només ha sigut esmentada en publicacions locals. Castellar del Vallès seria un exemple, va ser la tercera localitat de la comarca a tenir una obra de Serafí que ornamentava la capella de Santa Bàrbara fins al 1936²¹. El retaule sota l'advocació de Santa Bàrbara havia estat contractat per la noble Magdalena de Corbera el 20 de juny de 1548 pel cost de 80 lliures²². Aquestes pintures podien haver contribuït a escenificar el relleu familiar dels Claserquí, descendents de Magdalena de Corbera i Francesc de Claserquí,



Retaule de Santa Bàrbara, Castellar del Vallès. Principis del segle XX.

¹⁹ Cornudella, 2004: p.168

²⁰ Torres, 2010: p.161

²¹ Torras, 2000: p.181

²² Parramon, 1987: p.50

com a esdevenir un acte de devoció privada²³. Cal imaginar que les pintures van ajudar a l'augment del seu prestigi d'artista molt apreciat per la petita aristocràcia barcelonina²⁴. Tot i que les pintures serien del 1548, l'arquitectura del retaule i la talla central de Santa Bàrbara s'han de considerar de principis del segle XX, moments en el qual el castell i el seu entorn van patir una profunda reforma neogòtica²⁵. Entre el 1549-1550 va fer un retaule amb vuit històries del que seria probablement el retaule del Corpus Christi de Sant Miquel de Terrassa del qual va guanyar vint lliures²⁶.

Sabem que va treballar almenys dues vegades per a la Diputació del General de Catalunya. La primera vegada per fer uns frescos de la història de David al 1548-1549 i l'altra al 1552 confeccionant uns patrons per a unes tapisseries referents a les històries de Santa Magdalena. Segurament en aquests treballs va comptar amb l'ajuda de Jaume Forner i Miguel Carvajal²⁷. A més, al 1550 va fer uns dibuixos de com haurien de ser les arcades i motllures de les columnes del jardí de la Llotja de Mar de Barcelona²⁸.

Pere Serafí en quant la seva faceta creativa, se'ns presenta com un mestre amb un gran repertori de gèneres i tècniques. En el cas que treballa serà un pintor de retaule però no només el trobem en obres devotes que usen la tècnica d'oli sobre taula, sinó que també el trobem treballant amb pintura sobre fresc, com a tracista, dissenyador de decoracions arquitectòniques i en retrats. Totes les tècniques que domina i que el formen com a artista, podrien haver sigut apreses en un centre italià. Tot i les diverses tasques que realitzava, segurament el gènere de la retaulística devia ser el que governava el mercat pictòric del país i que li generava un bon sou²⁹.

A partir d'aquí li sorgeixen molts encàrrecs seguits entre 1554 i 1564. Alguns d'ells són la decoració de la imatge de Sant Pere del retaule del monestir de Sant Pere de les Puel·les; tot seguit pinta imatges de la Verge, Sant Bernat i Sant Iu pel retaule major de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, uns anys més tard també fa les de Sant Llorenç i Sant Sebastià pel mateix indret. Tot i que aquesta última obra la continuaria el pintor francès Guiot Aumont i l'acabaria el pintor Ramon Puig, barceloní³⁰. Finalment també duu a terme la pintura d'un retaule de l'església de Santa Maria de Jesús de Barcelona, el de la confraria dels flequers

²³ Torras, 2000: p.182

²⁴ Romeu, 1991: p.222-251

²⁵ Torras, 2000: p.183

²⁶ Madurell, 1944 a: p.73

²⁷ Madurell, 1944 a: p.32

²⁸ Madurell, 1944 a: p.32

²⁹ Bosch, 1998: p.228

³⁰ Vilà i Galí, 2011: p.82

per cinquanta lliures³¹. Una altra obra del moment va ser la taula de grans dimensions per l'abadia de Montserrat amb pintures del Judici Final i l'infern, tot i que els monjos de l'abadia haguessin preferit que l'elaboració del treball la dugués a terme Benito Sanxes Galindo (1530-1588). Aquesta va ser destruïda pels francesos al 1811³².

Una de les seves obres cabdals té lloc al 1563 on pinta les portes de l'orgue de la Seu de Barcelona com a concurs per pintar les de l'orgue de Santa Maria del Mar. Participa amb Petro Paulo de Montalbergo però no guanyen³³. Es diu que va intervenir al mateix any junt amb Montalbergo en la pintura de l'orgue de la Seu de Tarragona, la presència de Montalbergo és indubtable mentre que la de Serafí veurem que no era tant rellevant. També pinta les portes de l'orgue de la catedral de Barcelona, que es considerava la millor obra de Serafí. Coincidint amb aquests fets que evidencien clarament un esplendor i prestigi de l'artista, al 1557 compra dues cases del notari Andreu Miquel Mir al carrer d'En Serra. Casualment al costat hi havia el convent de la Mercè i el carrer Ample, on també hi havia la casa dels hereus de Pere Miquel Carbonell (1434-1517), historiador i humanista³⁴.



Portes de l'orgue de la catedral de Barcelona. Museu de la Catedral de Barcelona, 2015.



Portes de l'orgue de la catedral de Tarragona. CRBMC RESCAT, 2018.

El 1560 col·labora en l'edició de les obres d'Ausiàs March junt amb Francesc Calça (1521-1603) i Antic Roca (dècades del 1530-1580)³⁵. Al mateix any signa junt amb Jaume Cortey (?-1565), llibreter i impressor, un acord del qual desconeixem el contingut però que reconeix un bon nombre de composicions poètiques en castellà i una en català a l'artista. A partir de l'any 1562 els contractes i encàrrecs baixen. Alhora té una greu notícia i és que el seu fill Pere, l'únic que coneixem, té una greu malaltia que més endavant acaba superant. Tot i així, aquest període més fosc troba la llum al 1564 quan el rei Felip II li dona el permís

³¹ Madurell, 1944 a: p.31

³² Riquer, 1985: p.457

³³ Madurell, 1944 a: p.29

³⁴ Romeu, 2001: p.10

³⁵ Bosch, 1998: p.228

reial per publicar tres de les seves obres literàries: *Arte poética*, *Silva* i un llibre de poesia en català³⁶. Per tant, al juny de 1565 es publica l'edició d'ell junt amb Sorribes i Creus i a l'agost apareix el llibre de poemes en català. “[...] de Pedro Serafí hay noticia como poeta, cuyas obras andan impresas con fecha de 1565”³⁷. Arribem a la conclusió de que aquests anys estava més enfocat en la seva obra literària i la seva edició³⁸. L'última dada del mateix any és una contractació d'aprenentatge de pintor entre ell i Jaume Huguet³⁹.

Quan la seva situació es complica arribant a ser crítica és al 1566 al caure en una greu malaltia i en una forta dificultat econòmica ja que la seva dona, uns mesos més tard en morir Serafí, va haver d'hipotecar les dues cases; una la residència i l'altra el taller de Serafí, que van heretar al 1557. Finalment, el nostre autor mor el 5 de gener del 1567, fet documentalment contrastat perquè consta que aquell dia va ser enterrat a la Mercè, al costat d'on vivia⁴⁰.

La seva història, però, no acaba. La seva companya de vida Àngela Serafina, al 1568 arrenda durant cinc anys les vivendes que tenien i fa un inventari notarial dels béns deixats per Pere Serafí i que encara figuren a les cases. Malgrat que no conservem el seu testament, aquest inventari ens dona molta informació clau per entendre el seu art i per poder fer hipòtesis de la seva vida i trajectòria. En primer lloc trobem armes ofensives i defensives que servien com a complements per dur a terme les seves composicions artístiques. També trobem instruments musicals com el llaüt, una petita guitarra, dues bandúrries i un clavicordi. De fet alguns poemes de Serafí van ser musicats⁴¹. Ens interessa pel nostre treball la presència d'una quantitat notable de teles de pintura, quadres, cortinatges decorats, dibuixos, cofres pintats, diversos retaules, posts pintades i papers d'estampa que indicarien un comerç sovintejat amb la impremta. Dins d'una caixa d'àlber tenia la seva *Silva* castellana, un Dante i un Ovidi en italià i un llibre de sonets⁴².

LLENGUATGE ARTÍSTIC:

Pel que fa a la seva poesia, també trobem influències de poetes italians. Un clar exemple és la similitud entre les sis primeres octaves de les nou que formen el *Càntich de amors* de

³⁶ Camón, 1996: p.19 extret de Bover, op. cit. p. 9.

³⁷ Puiggarí, 1880: p.299

³⁸ Bosch, 1998: p.228

³⁹ Madurell, 1944 d: p.15

⁴⁰ Romeu, 2001: p.11 extret de J.Guiu, *loc.cit.* a la nota 32.

⁴¹ Camón, 1996: p.21

⁴² Romeu, 2001: p.12

Serafí amb vuit dels cinquanta-sis *strambotti* del poeta, escriptor i dramaturg italià Pietro Aretino (1492-1556); això ens porta a considerar que Pere Serafí agafa com a font bàsica aquests *strambotti* de l'autor italià⁴³. A més a més de que en la seva escriptura en general es veuen, sobretot, quatre italianismes que són: *alena*, *cruda*, *tristícia* i *mesquinellea*, que realment serien: alè, crua, tristizia i mesquineta⁴⁴. Pere Serafí és considerat com un artista eminentment popular sobretot per les seves poesies més que per les seves obres pictòriques ja que era el representant de la poesia catalana del segle XVI⁴⁵.

A més a més, demostra ser una persona informada culturalment i que, sabent els moviments culturals de l'època, es movia entre ells. A Barcelona es movia en els cercles socials més refinats i elitistes del moment. Aquesta cultura que li reconeixem és gràcies a la seva formació de literat, que comparada amb la dels seus coetanis és excepcional. Té gran familiaritat amb poetes antics com Homer (s.VIII aC), Virgili (70 aC-19 aC) i Ovidi (43 aC-17 dC) que consta que eren els seus preferits. A més a més, coneix de primera mà l'obra de Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374), Ausiàs March (1397-1459), Boscà (1487-1542) i Garcilaso (1491/1503-1536)⁴⁶. Tot i que se'l coneix millor per la vessant literària, jo em centraré més en la seva part artística.

Els trets italianitzants als que m'acabo de referir a propòsit de la seva pintura s'haurien d'enmarcar en un possible viatge d'aprenentatge. A banda d'aquesta possible formació italiana, s'ha plantejat entre els historiadors de l'art una possible formació estètica de caire classicista realitzada a partir de fonts d'informació secundàries o altres canals com ara: estampes, pintures i dibuixos italians que podien córrer pel mercat artístic català, hispànic o que podien formar part de les pertinences d'altres pintors, escultors o mestres coetanis a ell⁴⁷.

No dubtem en que va ser un home polifacètic ja que va ser un gran poeta de la llengua catalana i pintor del renaixement espanyol. En el cas concret de Vilà i Garí, i segons ell, també hi ha certes persones que ho creuen, diu que el Pere Serafí pintor era una persona diferent al Pere Serafí poeta. Hi ha un text del mateix autor que ens resol el dubte, aclarint-nos que ell mateix és el pintor i poeta: "essentme delitat apres de ma art de la pintura en la de trobar en vers més que en altre cosa alguna"⁴⁸.

⁴³ Alegret, 1991: p.81-82

⁴⁴ Romeu, 2001: p.7

⁴⁵ Madurell, 1944 a: p.28

⁴⁶ Romeu, 2011: p.12

⁴⁷ Torras, 2000: p.187

⁴⁸ Vilà i Garí, 2011: p.83

Continuant amb el retaule de Santa Bàrbara però parlant més del seu estil, podem observar a la primera taula com intercala els rostres guardant les proporcions a causa de la perspectiva. D'aquesta manera permet crear una interacció entre el primer i el segon terme de la composició sense arribar a amuntegar les figures de manera confusa, com haurien fet els pintors catalans menys dotats i contemporanis a Serafí⁴⁹. Aquesta primera taula fa recordar a l'encert compositiu que va dur a terme Bartolomé Ordóñez (1480-1520) al rerecor de la catedral de Barcelona del 1519 amb *Santa Eulàlia davant el pretor romà*⁵⁰.



Escena de Santa Eulàlia davant el pretor romà, rerecor de la catedral de Barcelona. Museu de la Catedral de Barcelona, 2018.

Aquesta cerca dels models d'Ordóñez no són exclusius d'aquest treball, sinó que també podem trobar-los en retaules d'altars majors com el de Lloret de Mar i Arenys de Munt. En la segona taula i a diferència dels seus coetanis, demostra un acurat realisme en quant a l'espai, els personatges i el paisatge. En aquesta, fa una adaptació d'una figura del fresc de la *Disputa* a la Stanza della Segnatura del Vaticà que va fer Rafael al 1508-1509, fet que demostra la relació del pintor poeta amb l'obra gravada de Rafael. Segurament, Pere Serafí, va veure-la en algun gravat contemporani ja que és poc probable que ell hagués visitat els apartaments privats dels papes Juli II i Lleó X⁵¹.

El tema de la seves fonts iconogràfiques és una qüestió molt analitzada. Joan Bosch, per exemple, havia notat l'adaptació d'un personatge de l'*Spasimo de Sicília* del 1515-1516 en la *Taula de la Flagel·lació* d'Arenys de Munt, aquesta interpretació segurament va ser mediatitzada per un gravat d'Agostino Veneziano (1490-1540)⁵². Pel retaule del Castellar és difícil de precisar, segurament va fer ús d'un gravat en dues planxes fet per Giorgio Ghisi (1520-1582)⁵³. Però el que és evident és l'ús del gravat de Raimondi, que divulgava una composició de Rafael, per a l'Anunciació de la part superior esquerra. Amb això es demostra com un artista dotat de la intuïció suficient per comprendre i aplicar amb molt bon criteri les lliçons apreses del mestre Rafael⁵⁴.

Dels treballs que li atribuïm a Pere Serafí només conservem quatre treballs que són: les portes dels orgues de la seu de Barcelona (al museu de la Catedral) i la de Tarragona (in situ)

⁴⁹ Torras, 2000: p.184

⁵⁰ Bosch, 1998: p.121

⁵¹ Torras, 2000: p.184-185

⁵² Bosch, 1992: p.351-353

⁵³ Oberhuber, 1984: p. 333-342

⁵⁴ Torras, 2000: p.186

i algunes taules del retaule major d'Arenys de Munt (in situ i dos al MNAC) i de Lloret de Mar (in situ). Com a característiques generals trobem una estreta relació amb l'artista Pere Nunyes en quant a la composició ja que, com fa ell, redueix i simplifica les coses per tal d'obtenir una major claredat narrativa. També, com he dit al començament, té una forta presència de les formes miquelangelesques com per exemple en el tractament de la figura humana a escala monumental. Aquesta característica no era freqüent en la pintura catalana. Tot i aquestes relacions d'artistes amb potencial, en Serafí ens adonem que tenia certs defectes i rigideses en el dibuix i en alguns gestos continguts, remetent-nos més cap al classicisme. Les seves composicions presenten escenaris d'una gran amplitud que admeten la representació de retalls de paisatge que donen al conjunt una gran perspectiva. En el cas de les obres d'Arenys de Munt i Lloret de Mar són una mica diferents, potser degut al fet de ser col·laboracions o per l'estructura dels retaules. En canvi, en les portes de l'orgue de Barcelona veiem un gran disseny compositiu amb un ampli sentit de l'espai. Malgrat tot l'exposat anteriorment, les pintures de Serafí manifesten gran sensibilitat i coneixements tècnics⁵⁵.

⁵⁵ Camón i Viader, 1996: p.22

JAUME FORNER II (? , 1500 - 1555/1557)

NOTES BIOGRÀFIQUES I FAMILIARS - TRAJECTÒRIA:

Jaume Forner II, com passa amb Pere Serafí, també té una certa incògnita, en aquest cas, pel que fa a la seva datació de naixement i mort. Sabem de la seva procedència del Rosselló i que va ser un pintor actiu al Principat durant la primera meitat del segle XVI. El seu estil és plenament renaixentista, tot i que podem veure trets arcaïtzants. És esmentat per primera vegada a Perpinyà el 1509 i el trobarem encara treballant fins al 1527⁵⁶. El 1516 va ser contractat per fer un retaule per a la localitat de Bigaranes i el 1524 va fer un retaule amb els paraires i abaixadors de la ciutat dedicat a Santa Petronil·la, a més a més de fer la imatge escultòrica de la santa per a la catedral de Sant Joan⁵⁷. Però aviat es traslladà a Barcelona en un moment clau, ja que era el punt de viatge de molts pintors. Els seus encàrrecs estaven situats, sobretot, a la zona de Barcelona, Maresme, el Vallès, entre altres, però a partir del 1550, amb la mort de Gascó⁵⁸ va rebre encàrrecs per la zona d'Osona⁵⁹.

Va estar casat amb Catherina i van tenir una filla i un fill, el fill, Bartomeu Forner també va ser pintor documentat el 1565 a causa de la venda d'una pensió vitalícia o *violarium* i d'una procura. La trajectòria de Forner mostra un pont entre la pintura dels primers anys del segle XVI i la dècada del 1650⁶⁰.

Si seguim les seves obres cronològicament, el 1527 el trobem a Vinçà, a la comarca del Conflent, fent la predel·la i les taules centrals del retaule de Marcèvol. Aquesta obra és fonamental per conèixer el seu estil.

Paral·lelament amb aquest treball, entre el 1524-1531 col·labora amb Nicolau de Credensa i Antoni Ropit en el retaule de Sant Julià d'Argentona, però aquest va ser destruït durant la Guerra Civil Espanyola el 1936⁶¹. El 1531 fa el retaule per a la Llotja de Mar de Barcelona en col·laboració amb Martí Díez de Liatzaso (1500-1583). Al mateix any el trobem a l'Hospitalet de Llobregat fent



Detall predel·la conservada del retaule del Priorat del Marcèvol, Museu Diocesà de Barcelona. Amada Alvarez, 2016.



Detall pintures del retaule de Sant Julià d'Argentona, Institut Amatller Art Hispànic. Arxú Mas, 2015.

⁵⁶ Velasco, 2022: p.157

⁵⁷ Durliat, 1954: p.148-152

⁵⁸ Pintor renaixentista espanyol actiu a Vic

⁵⁹ Cornudella, 2002-2003: p.182

⁶⁰ Durliat, 1954: p.148-152

⁶¹ Madurell, 1970: p.13

el retaule de Sant Romà de la parròquia de Llec. En el 1536 fa el famós retaule de Santa Agnès de Malanyanes, actualment el podem trobar al Museu Diocesà de Barcelona⁶², aquesta és la segona de les obres clau per aïllar-ne l'estil. Entre el 1540 i el 1541 apareix treballant en un retaule per a l'església de l'Hospitalet de Llobregat dedicat a Santa Eulàlia de Mèrida, el qual no va finalitzar. L'any següent va fer un retaule per a l'església del monestir de Montsió de Barcelona dedicat a Santa Apol·lònia⁶³.



Taules conservades del retaule de Santa Agnès de Malanyanes, Museu Diocesà de Barcelona. Amada Alvarez, 2016.

Entrant al 1544 el veiem treballant, segons atribucions posteriors⁶⁴, en el retaule de la Concepció per al santuari de Vinyet de Sitges, el retaule al 1915 va ser traslladat a la capella de l'Hospital de Sant Joan de Sitges i es va canviar la talla central d'una Mare de Déu per un Sant Joan ja que era el patró del nou hospital. Aquest va ser restaurat el 2009⁶⁵. El 1548 va contractar un retaule amb la vídua de Bernat Joan de Marimon i dos anys després un altre per al monestir de Sant Quirze de Colera, encàrrec de l'abat Gaspar Paratge (?-1559)⁶⁶.



Retaule de Sant Joan de Sitges. Amada Alvarez, 2016.

Pel que fa al 1548-1549 el trobem a Lloret de Mar junt amb Pere Serafí i Jaume Fontanet II treballant en el retaule de Sant Romà. En el 1552 fa la pintura del retaule de la capella de la Concepció dels claustrers nous de la Catedral de Vic⁶⁷ i posteriorment va fer un retaule per a Vilacetrú, Manlleu. Aquests treballs de la comarca d'Osona es donen per finalitzats el 1554 amb el retaule de la capella de Sant Joan del monestir del Carme de Vic, treball iniciat anys abans per Joan Gasco⁶⁸.

⁶² Madurell, 1944 b: p.26

⁶³ Madurell, 1944 a: p.34

⁶⁴ Coll, 1990: p.23

⁶⁵ Sierra, 2009: p.38

⁶⁶ Madurell, 1944 a: p.56

⁶⁷ Cornudella, 2002: p.182

⁶⁸ Cornudella, 2002: p.180

El 1554 fa la dauradura del retaule de Sant Vicenç de Malla ja que Pietro Paolo de Montalbergo el va subcontractar. En aquest cas Forner s'encarrega de la dauradura, però en alguns casos, es repartia la feina de daurador amb Benet Rafart per exemple⁶⁹. Just al mateix any també el trobem a Vic pintant els dos carrers laterals i les polseres del retaule de Sant Joan de l'església de la Mare de Déu del Carme. L'any següent es va comprometre a pintar el retaule per Sant Esteve de Vilasetrú de Manlleu⁷⁰. De l'any 1557 conservem una Epifania conservada al monestir de Santa Maria de Pedralbes, a Barcelona i un Sant Llop⁷¹ procedent de l'església del Figueró, de Tagamanent junt amb Montalbergo pel qual van rebre 200 lliures⁷². Aquesta Epifania és atribuïda a Forner per Chandler R. Post, en aquest cas, segons Cornudella, és una atribució encertada i justificada⁷³. Finalment, l'últim encàrrec que tenim documentat del seu treball com a artista és al 1559 que contractarà junt amb Joan Arissó el retaule de l'altar major de Sant Pere d'Octavià de Sant Cugat del Vallès el qual no va acabar i, a partir d'aquell moment, Forner va desaparèixer de la documentació⁷⁴.



Taula de Sant Llop, Museu Diocesà de Barcelona. Amada Alvarez, 2016.

Per tant, la seva trajectòria comença amb el naixement i formació de l'artista a Perpinyà que, amb el temps, marxa a Barcelona que era un focus pictòric molt important per la recerca de fortuna professional. La seva trajectòria va ser llarga ja que el trobem treballant durant cinquanta anys, però, malauradament, ens han arribat poques obres. Hem de contemplar a Jaume Forner com un pintor que continua el romanisme de Catalunya que representa l'art d'artistes com Pere Nunyes, Enrique Fernandes, Pere Serafí o Pietro Paolo da Montalbergo. Aquests eren artistes actius al segon terç del segle XVI que van consolidar l'ús d'estampes nòrdiques i rafaelesques com a font d'inspiració compositiva, a banda de moltes altres coses. Aquests gravats van servir per enriquir els seus retaules de models procedents de l'Alt Renaixement italià⁷⁵. Hem de tindre en compte que Forner no tenia una base italianitzada ferma com potser va tindre Serafí, però no hem de deixar de banda com utilitza les estampes de Dürer⁷⁶ arribant a suavitzar els plecs de les robes i utilitzant el seu anatomisme. Podríem dir que pertanyia al romanisme català, tot i que potser no era un dels principals promotors. Ell difon aquest romanisme ja que el coneix indirectament gràcies als seus

⁶⁹ Cornudella, 2005: p.157

⁷⁰ Cornudella, 2002: p.182

⁷¹ Post, 1958: p.222-225

⁷² Madurell, 1971: p.331

⁷³ Cornudella, 2005: p.155

⁷⁴ Velasco, 2022: p.159

⁷⁵ Velasco, 2022: p.159

⁷⁶ Angulo, 1944: p.327-330

companys, esmentats anteriorment. Ha après gràcies a estar en contacte amb altres artistes o a partir de gravats que usaven⁷⁷.

L'artista, malgrat l'ús de les fonts gràfiques i el seu dibuix amb traços precisos, elabora figures amb una certa rigidesa i les situa en composicions que ens remeten a la tradició tardogòtica, sobretot pel tractament espacial, pels sistemes de representació i per l'amuntegament de personatges. Aquestes característiques les podem trobar en escenes del retaule de Santa Úrsula⁷⁸.

LLENGUATGE ARTÍSTIC:

Segons l'estudi recent d'Alberto Velasco veiem el retaule de Santa Úrsula de Mas Tallada de Santes Creus, Vistabella, Tarragona; atribuït a Jaume Forner. Aquest retaule és inèdit per l'època del Renaixement a Catalunya, no només per haver-se conservat íntegrament amb tots els elements estructurals i decoratius, sinó pel seu estat de conservació tan bo. Es coneix la seva procedència i diu que pot atribuir-se fermament a Jaume Forner. El retaule segueix una tipologia molt habitual a la Catalunya del cinc-cents i representa les figures amb trets fisonòmics individualitzats, per tant, amb naturalisme⁷⁹. El retaule està dedicat a una santa amb gran culte i devoció a l'edat mitjana i l'època moderna a Catalunya, especialment per la zona de Tarragona⁸⁰. Un fet curiós és que excepte dos personatges masculins, Sant Joan Evangelista i Crist, són dones i així es posa èmfasi en la santedat femenina⁸¹. El cicle que representa el retaule segueix el relat de la Llegendada Daurada, un relat de gran popularitat en terres catalanes⁸². Aquesta atribució no ha sigut en va sinó que s'han trobat connexions amb altres treballs seus, tant de pintures de Perpinyà com de Barcelona. Sobretot fixant-se en els rostres i les faccions de les figures representades. A més a més, Velasco diu que va tindre



Retaule de Santa Úrsula, Feriarte. Alberto Velasco, 2021.

⁷⁷ Fontcuberta, 2020: p.49

⁷⁸ Velasco, 2022: p.159

⁷⁹ Velasco, 2022: p.149-151

⁸⁰ Español, 2014: p.54-61

⁸¹ Velasco, 2022: p.153

⁸² Kniazzezh i Neugaard, 1977

accés a una carta del 28 de desembre de 1988 enviada per Santiago Alcolea Blanch a Andreu Maristany, on es confirma aquesta atribució de Forner⁸³.

Si ens parem a parlar del seu estil veiem que passa una mena d'etapes on veiem com va canviant de llenguatge. Trobem un primer període rossellonès exemplificat amb el retaule de la Mare de Déu del Marcèvol, únic testimoni conservat d'aquest període on es demostra una interessant personalitat artística en el context local. Tot seguit, amb el retaule major de l'església parroquial de Sant Julià d'Argentona es manifesta un llenguatge expressiu basat principalment en els gravats d'Albercht Dürer (1471-1528). Forner, però, no es quedarà amb aquest llenguatge ja que l'intentarà renovar i actualitzar. Aquest canvi el notem en el retaule de Santa Agnès de Malanyanes i en el retaule del santuari del Vinyet de Sitges. En aquest últim utilitza els models rafaelescos difosos a través de les estampes de Marcantonio Raimondi (1480-1535), gravador italià del Renaixement. Finalment, gràcies a col·laborar amb Pietro Paolo de Montalbergo a la dècada del 1550 aproximadament, sobretot a la plana de Vic, és on va conèixer i difondre els estils i models del romanisme català que havia sorgit als principals tallers de Barcelona. Tot i aquesta nova influència, va conservar els models anteriors de Dürer com és el cas del retaule de Sant Vicenç de Malla, que tot i que ell va fer la dauradura, Montalbergo pinta seguint aquests models⁸⁴.

⁸³ Velasco, 2022: p.155-156

⁸⁴ Garriga, rebut 2015: p.158

JAUME FONTANET (documentat entre 1528 - 1577)

Per poder entendre la vida i treball d'aquest artista em sembla important, en aquest cas, conèixer tot el seu entorn i família. Els Fontanet eren una família de vitrallers i van crear la primera gran nissaga d'origen català dedicada a aquest ofici després de segles de domini de vitrallers estrangers⁸⁵. A Catalunya eren els que produïen entre el 1472 i el 1581 la majoria de noves vidrieres i s'encarregaven de la reparació de les antigues⁸⁶, tot i que la gran majoria dels mestres de vidrieres durant els segles XIV i XV eren francesos i alemanys⁸⁷. En canvi, a la resta de la península predominaven els vitrallers flamencs. Els Fontanet van estendre el seu art arreu del principat, algunes de les seves feines es localitzen a: Argençola, Arenys de Munt, Barcelona, Cervera, Girona, Lleida, Lloret de Mar, Tarragona, Vic, entre molts altres⁸⁸.

A banda de la seva vessant vitrallera⁸⁹, també van ser pintors de retaules⁹⁰, s'encarregaven de la dauradura, la pintura dels marcs i els ornaments. A vegades treballaven sols, però moltes altres vegades ho feien en col·laboració amb artistes molt importants del moment com podria ser: Pere Serafí, Jaume Forner, Nicolau de Credensa o Antoni Ropit⁹¹. Això pel que fa al seu treball de pintura, però si tornem a la seva feina de vitrallers, també van col·laborar amb artistes cèlebres del moment com: Bartolomé Bermejo (1440-1501)⁹², Pedro Nunyes⁹³ i Joan de Borgonya (?-1525)⁹⁴.

Aquesta exitosa empresa familiar va començar amb el mestre Gil Fontanet (documentat entre 1472-1527)⁹⁵. El seu germà Jaume Fontanet (documentat entre 1497-1538) va ser el següent director. Tots dos eren fills de Violant i Joan Fontanet, un sastre d'Ivorra, Segarra⁹⁶. Anys després, Jaume Fontanet va tindre un fill amb el seu mateix nom. El seu fill, Jaume Fontanet (documentat entre 1528-1577) és l'artista del qual parlo en aquest treball i el qual no s'ha de confondre amb el seu pare. Jaume Fontanet fill és qui s'encarrega de dirigir les feines a la mort del seu pare. Aquest va morir sense descendència masculina i és gràcies a la seva vídua, Elisabet Fontaneta (?-1587), que s'encarrega de la direcció dels seus treballs.

⁸⁵ Piferrer, 1839: p.59

⁸⁶ Cañellas, 1997: p.135 i 141

⁸⁷ Ainaud, 1992: p.123

⁸⁸ Cañellas, 1996: p.152-157

⁸⁹ Mas, 1911-1912: p.436

⁹⁰ Madurell, 1944 d: p.18

⁹¹ Madurell, 1944 d: p.11

⁹² Piferrer, 1839: p.59

⁹³ Madurell, 1944 c: p.89

⁹⁴ Madurell, 1944 b: p.8

⁹⁵ Piferrer, 1839: p.59

⁹⁶ Madurell, 1944 d: p.21

Després de la seva mort, la seva filla anomenada també Elisabet, va concloure les feines ja iniciades i va tancar l'activitat del taller familiar⁹⁷.

Una vegada vista la història que l'envolta, vaig a endinsar-me més en els treballs de Jaume Fontanet fill i com va continuar amb l'empresa familiar. Ell va iniciar-se en l'empresa fent feines a la catedral de Barcelona, a la Casa de la Ciutat i a Molins de Rei. Potser va col·laborar amb el seu pare fins a l'any 1538. S'encarregava d'escriure els albarans del taller perquè el seu pare no sabia escriure⁹⁸. El 1533 adquireix unes cases a la zona del portal de la Boqueria, això fa pensar en la necessitat de tenir més espai pel taller familiar i per Jaume Fontanet, el nou mestre⁹⁹.

Aquest canvi de mestre coincideix amb treballs en retaules com el de Molins de Rei, fet entre 1531-1539, i el d'Argençola, fet al 1531. Poc temps després va haver-hi col·laboració amb Pere Serafí en el retaule d'Arenys de Munt, dut a terme entre 1543-1546, i el retaule de Sant Romà de Lloret de Mar, fet gairebé alhora, entre 1545-1549. L'any 1536 el taller va acollir a un nou aprenent, Esteban Espinosa, fill del pintor sevillà Francisco Espinosa. Potser el jove aprenent va intervenir en alguna d'aquestes obres. Jaume Fontanet, de mica en mica, es va fer càrrec del taller familiar. Entre els seus treballs també trobem, a banda dels esmentats anteriorment, els de: Santa Maria del Pi a Barcelona al 1541¹⁰⁰ i Vic al 1550. L'any 1549 Jaume fill va ser contractat per la reparació de la rosassa de l'església del monestir dels Framenors de Barcelona i les vidrieres del voltant. Arribà a un acord de conservació de vidrieres amb els obrers, a partir d'aquell any s'encarregaria per tota la vida de la conservació de les vidrieres de l'església com a mínim un cop l'any. Cada any cobraria tres lliures pel mes de juny¹⁰¹. En el 1550 el seu pare va morir, Fontanet ja era cap de taller i el que va fer a la mort del pare va ser vendre les propietats d'Ivorra que havia heretat.

Una vegada mort el seu pare, el taller continuava amb feines de reparació i feia obres noves per l'església i per institucions. Durant aquests anys va treballar a Vic entre 1552-1559, a Sant Quirze de Colera (Rabós) al 1558 i a Barcelona on va elaborar diversos vitralls. Entre aquests vitralls trobem el de l'església de Sant Jaume i la del Carme, ambdues fetes al 1555; la capella del Palau Reial Menor¹⁰² i el Consell de Cent, ambdues fetes al 1561; i, finalment, el Palau del Lloctinent i el Palau Reial Major, fetes entre 1559-1563. Finalment, al 1558

⁹⁷ Cañellas, 1996: p.137

⁹⁸ Cañellas, 1996: p.136

⁹⁹ Madurell, 1944 a: p.44

¹⁰⁰ Madurell, 1944 a: p.44

¹⁰¹ Cañellas, 1996: p.143

¹⁰² Madurell, 1944 a: p.43

Jaume Fontanet havia substituït a Nicolau de Credensa com a pintor del Palau de la Generalitat, càrrec el qual va ocupar fins que va morir¹⁰³.

Es considera l'última vidriera produïda sota la direcció de Jaume Fontanet, la vidriera per a l'església de Sant Sebastià de Barcelona del 1575. Al mateix any, la família va arrendar unes botigues que tenien sota el seu domini al carrer de Regomir. Dos anys després, al 1577, Jaume Fontanet va rebre sepultura a la catedral de Barcelona¹⁰⁴. A l'haver mort sense descendència masculina, les organitzacions professionals no acceptaven la inclusió de dones, llavors la seva vídua va recórrer al pintor Pau Forcada per tal que es fes càrrec de les feines no acabades per Fontanet¹⁰⁵.

De Jaume Fontanet fill no conservem cap obra, però podem fer tot aquest relat gràcies als documents que ens expliquen que en el seu taller feia tasques de pintura, daurats, reparava vidrieres, tenia acords de neteja i reparació amb la seu de Barcelona i el convent dels Framenors de Barcelona, i, finalment, que tenia una quinzena d'obres de creació per a diverses esglésies¹⁰⁶.

Pel que fa a l'estil, algunes representacions tenen temàtiques ja tractades anteriorment com la coronació de la Verge, la Verge i Jesús al centre, els quatre evangelistes i doctors al voltant o el judici final en les rosasses¹⁰⁷. Altres representacions més innovadores en la vitralleria catalana que van realitzar serien escenes de la vida de la Verge i Crist, de les quals els Fontanet van fer dos amb el *Noli me Tangere*, dos amb la salutació de la Verge i una amb la nativitat. Eren un tipus d'escenes que ja apareixien en vitralls d'èpoques anteriors ocupant un o un parell de plafons, mentre que ara s'amplien a tota la vidriera¹⁰⁸.

¹⁰³ Puiggarí, 1880: p.299

¹⁰⁴ Mas, 1911-1912: p. 318

¹⁰⁵ Madurell, 1944 d: p.19

¹⁰⁶ Cañellas, 1996: p.137

¹⁰⁷ Ainaud, 1987: p.22

¹⁰⁸ Cañellas, 1996: p.139

ESTUDI DE CAS

OBRES CONSERVADES I ESTIL GENERAL DE PERE SERAFÍ

Llavors les seves obres conservades són: les portes de l'orgue de Barcelona, les portes de l'orgue de Tarragona, les taules del retaule major d'Arenys de Munt i les taules del retaule major de Lloret de Mar. La resta o bé no es conserven o són atribucions que, per tant, no s'asseguren al cent per cent que siguin seves. Un exemple d'una obra conservada, però en atribució són *Profetes i sibil·les* del Museu Episcopal de Vic o el retaule de Sant Esteve de Banyoles.

M'agradaria fer una especial menció al seu treball en les pintures de l'orgue de la seu de Tarragona. Com he dit anteriorment, la presència de Montalbergo en aquest treball és indubtable mentre que la de Serafí no ho és. La coordinadora de l'àrea de pintura sobre tela del CRBMC (Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya), Maite Toneu, explica que Montalbergo va pintar una tela que servia com a cortina i es trobava per sobre l'orgue. En aquestes cortines es veu l'esbós predibuix¹⁰⁹. Al 2017 es van restaurar les pintures i en la majoria de notícies li reconeixen la feina, en primer lloc, a Montalbergo, en alguns altres mencionen a Pere Serafí. En el cas concret de la pàgina web oficial de la catedral de Tarragona parla de tots dos autors. Quan estan tancades representen l'Anunciació. En canvi, quan estan obertes, a l'esquerra hi ha l'Adoració dels pastors i a la dreta la Resurrecció. En les narracions on ens presenten als dos artistes diuen que les van pintar conjuntament per ambdues cares, cosa que em sembla bastant complicat i rebuscat per treballar a gust. A la pàgina web de MVarte es parla dels llenços de les portes de l'orgue, però a més a més, d'unes teles menors per la zona de l'àtic i la cadireta (zona de la tribuna que sobresurt de la façana i que alberga el primer teclat)¹¹⁰. La meva hipòtesi és que els treballs majors els va fer l'artista Montalbergo, mentre que els més humils els va fer Serafí. Per això es parla del treball conjunt dels dos artistes perquè tot el conjunt té una part d'ells.

Sigui com sigui, la presència de Serafí en el treball de Tarragona sembla confirmat per l'encapçalament de l'escriptura per pintar les portes de l'orgue que diu: "Capitulació y concòrdia feta, pactada i concordada per y entre los molts Reverends i magnífichs señors mossèn Benet Bernabó Monyoz succentor primer, mossèn Joan Dauria Uriet, succentor segon, mosèn Barthomeu Jaques, mosèn Rafael Lorens y mosèn Gabriel Rebuster, Canonges i Comissaris en la fabricació del Orga, y en especial per aquest negoci buy dia present elegits

¹⁰⁹ El Temps de les Arts, 2021

¹¹⁰ MVarte, s.d.

y deputats per determinatio feta de una part, y los honorable Mestre Pere Seraphi dit de sobrenom lo Grech y Mestre Petro Paulo pintor...”¹¹¹.

No vull deixar de banda l’atribució de Sant Esteve de Banyoles feta per Cornudella ja que em sembla molt interessant de comentar i on es podria demostrar un detallisme i una atenció mai vista en les obres de Serafí. Antoni Torres agafa aquesta atribució i remarca que malgrat no trobar el document que certifiqui aquesta informació, tipològicament es podrien atribuir sense problema. En el seu treball podem veure com mitjançant comparacions d’obres podríem concloure com “el grec” seria l’artífex. En aquestes pintures hi ha una clara influència dels gravats rafaelescos i de Dürer realitzats per Raimondi. Aquest detallisme del qual parlo es veu reflectit en la seva tècnica perfeccionada, amb una pinzellada atenta en els rostres i anatomia que no arriba a realitzar en altres encàrrecs. A més a més, estableix un equilibri físic i emocional a través dels gestos, postures i mirades. Torres torna a suggerir una possible contemplació de la pintura italiana renaixentista a causa del seu cromatisme suau i amb els colors adequats que recorden a Miquel Àngel, Rafael, Correggio o Sebastiano del Piombo¹¹².

Pel que fa al seu estil, hem de recordar com té una formació pictòrica italiana ja sigui a través de gravats o mitjançant un viatge al mateix indret. De fet, sabem al cent per cent que la formació a través de gravats és verídica ja que ho podem trobar en el testament del seu company de treball de Lloret de Mar, Jaume Fontanet que posseïa: *un Sant Llorens gran dels primers, la ystoria dels Ignocents gran, una batalla gran, lo robo de Clara i la preycació de Sant Pau*¹¹³. Potser es tractarien gravats d’artistes com Baccio Bandinelli o Rafael. Es pot veure l’empremta que deixen en ell Miquel Àngel i Rafael. Serafí arriba al Principat familiaritzat amb els fonaments artístics i teòrics del Renaixement italià i amb informacions gràfiques privilegiades sobre el cicle pictòric alt-renaixentista¹¹⁴.

D’altra banda, he anat dient que era pintor del romanisme, però que és el romanisme? Segons Garriga seria entès com un ressò provincià de la gran pintura romana del temps de Juli II i Lleó X. Pere Serafí junt amb altres artistes a Barcelona com: Pere Nunyes, Enrique Fernandes o Martí Díez Liatzasolo. Aquests estaven lligats per una sèrie d’interessos estètico-professionals, amb influència sobre amplis cercles relacionats amb l’ofici. Podien demostrar a l’art devot de Barcelona les seves habilitats tècniques i les seves maneres

¹¹¹ Sampere, 1902: p.158-167

¹¹² Torras, 2010: p.148-161

¹¹³ Madurell, 1944 d: p.198

¹¹⁴ Bosch, 1998: p.114-115

romanistes que en el moment eren tan modernes. Serafí va ser l'última incorporació al grup, però la seva expressió romanista va ser la més genuïna i actualitzada de tots¹¹⁵. El cas del retaule de Lloret de Mar es pot considerar una de les obres paradigmàtiques d'aquest romanisme català. Aquest romanisme que demostra a Lloret potser no és el millor exemple del pintor perquè semblen fetes d'una manera molt més ràpida, en canvi, en obres com la de l'orgue de Barcelona podem veure un dels millors exemples d'intervencions catalanes de Pere Serafí. Tot i així, es manté viva la seva característica expressió romanista¹¹⁶.

Amb Pere Serafí ens topem amb un artista amb un coneixement bastant ferm dels principis bàsics de la cultura artística del Renaixement italià. Aquest coneixement és excepcional a Catalunya i només el podríem explicar a través d'un període de formació en algun centre artístic italià. Els principis bàsics que té els podem veure en l'espai, la representació de la figura humana, la composició, la narrativa, etc. Segurament aquesta formació no va ser únicament autodidacta i a través de gravats o estampes, tot i que, com molts artistes coetanis a ell, també utilitzaven el recurs del gravat com a font d'inspiració i informació. Les estampes li resultarien més útils quan va arribar a terres catalanes, deixant la seva etapa italiana enrere. En la seva obra podem intuir préstecs agafats d'estampes com: la *Gran Passió* de Dürer, els repertoris de Marcantonio Raimondi o l'*Spasimo* rafaelesc d'Agostino Veneziano¹¹⁷.

Serafí continua essent original, però de les estampes n'extreu indicacions puntuals: una figura, postura, moviment, un escorç, detalls arquitectònics, motius paisatgístics, etc. Al final tota la composició, malgrat agafar certes inspiracions, esdevenen pròpies, inventades i singulars¹¹⁸.

¹¹⁵ Garriga, 1986: p.140

¹¹⁶ Bosch, 1998: p.114

¹¹⁷ Angulo, 1944: p.327-330

¹¹⁸ Bosch, 1998: p.115

HISTÒRIA DEL RETAULE RENAIXENTISTA DE LLORET DE MAR

La història de l'església parroquial de Sant Romà de Lloret de Mar ocupa molts segles, i més que explicar tota la seva història, voldria explicar el context de l'època en el qual es va treballar en el retaule de Pere Serafí, Jaume Forner i Jaume Fontanet. Amb aquest context es podrà saber com van arribar els artistes a terres lloretenques, com va anar evolucionant el seu treball, com va passar el retaule a la posterioritat, entre altres detalls importants.

En el pas del temps d'aquesta església podem veure un gran canvi que passa del Gòtic al Modernisme, però enmig d'aquests dos grans estils trobem el Renaixement. L'església d'estil gòtic tardà va ser construïda entre 1509-1522 per Bartolomé Ruffi i Pere Capvern; pel que fa al Modernisme, entre 1910-1916 va haver aquest gran canvi d'estil per part de Bonaventura Conill, que tot i els canvis realitzats, va preservar l'estructura gòtica amb el portal ogival i la torre-campanar. Menciono aquests estils perquè són els temps en els que més restauracions i innovacions es van dur a terme, tot i que l'església té uns inicis molt més anteriors al gòtic. L'art gòtic anirà perdent impuls mentre que el llenguatge dels ordres clàssics de l'arquitectura renaixentista entrarà amb un fort impuls influenciant l'art gòtic català fins arribar a substituir-lo¹¹⁹.

L'interior del temple de la nova església cinc-centista anava repleta d'una nombrosa quantitat de retaules, imatges i altars distribuïts per diverses sales o espais. Si ens fixem en detall en l'altar major i el presbiteri trobem les possibles disset pintures que van realitzar els artistes Serafí, Fontanet i Forner per al nou retaule major. Actualment en conservem nou, llavors s'ha arribat a la conclusió de que van desaparèixer en un moment concret, segurament durant la Guerra Civil espanyola. Hi havia un sagrari que no concordava gaire amb l'estil del retaule. Hem de tindre en compte que en el context d'elaboració d'aquest retaule ja estava present un nou estil, el Barroc. Segurament hi va haver una afectació posterior que va recaure en el sagrari, fet que va fer que s'alcés el retaule; només trobem com a influència del barroc aquesta petita part, tal i com ja notà Vilà i Galí, tot i que l'altar es troba més a prop del renaixement seguint les dates de col·locació de les pintures al 1555¹²⁰.

Abans de parlar en detall del retaule i de les escenes de la vida de Sant Romà, vull parlar d'altres imatges que hi presidien en l'altar, en aquest cas d'escultura. A la part superior central estava ubicada la Mare de Déu de l'Antiga, a la seva esquerra Santa Cristina i a la seva

¹¹⁹ Vilà i Galí, 2011: p.15

¹²⁰ Vilà i Galí, 2011: p.43-44

dreta Sant Roc. En mig de l'escaló inferior trobem a Sant Romà que té a Sant Sebastià a un costat i Sant Cristòfor a l'altre. No només ens hem de fixar en les imatges del propi altar, en la clau de volta del presbiteri veiem representat un Sant Romà que sosté una espasa. Se'l mostra com un home d'armes abans que com un diaca. Arribem a la conclusió de que es tracta de Sant Romà soldat per la seva vestimenta, el calçat i l'arma. Tot i així no hem de perdre de vista que el que vol representar Pere Serafí en les seves pintures és la hagiografia del sant, per tant, no es pot prendre a aquest sant soldat com si fos la prioritat a ser representada¹²¹.

El 3 de juliol de 1541, Bonanat Guibernau, Pere Creixell i Benet Gros, jurats de la vila de Lloret, van acordar amb els pintors Serafí i Fontanet II els capítols per a la construcció del retaule, que incloïa tant la fusteria com la pintura¹²². El 6 d'octubre del 1541 es va signar un acord entre els pintors de Barcelona i l'universitat de Lloret, per a crear el retaule s'havia de seguir l'estil gòtic del retaule de la Mercè de Barcelona. Tot i que en aquella època es podia arribar a considerar un estil antiquat, els artistes havien d'adaptar-lo amb influències renaixentistes al context de Lloret de Mar. Malgrat que havia de seguir el mateix model, això no comporta que hagin de ser representades les mateixes imatges. Pel treball de fusteria al bancal hi anirien esculpides entre els pilars els dotze apòstols i es pintarien escenes de la passió. En el nivell superior al bancal, la imatge de Sant Romà al centre, Sant Jaume apòstol a la dreta, Santa Magdalena a l'esquerra i per sobre de Sant Romà estaria la Verge Maria amb el Nen Jesús en braços. En els amortiments dels tres tabernacles, en forma de frontó triangular, s'havien de fer les escultures de Crist crucificat al mig i un lladre a banda i banda, és a dir, un Calvari. En les polseres, guardapols o marc del retaule, contindrien pintures dels sants que els jurats lloretencs determinessin. Per la part baixa, a la zona dreta de l'altar, calia un bon escon o banc de fusta per tal de que el baró hi pogués seure. Els artistes es van comprometre a pintar i daurar el retaule amb colors brillants. També havien de pintar les històries de la Passió creant una predel·la, les imatges de Sant Pere i Sant Pau a les portes d'accés a la sagristia junt amb les imatges de cada nivell, de Sant Romà i la Verge Maria d'or i colors fins. S'utilitzà la fusta d'alber per als plans ja que era clara i permetia poder rebre bé els treballs del pintor, del daurador i del fuster; i de fusta de València o de xiprer per a l'obra de talla i imatges¹²³. El cost acordat per aquesta obra era de 1300 lliures barceloneses, a pagar en terminis¹²⁴.

¹²¹ Vilà i Galí, 2011: p.44-45

¹²² Palou, 2001: p.156, extret de l'Arxiu de la Corona d'Aragó

¹²³ Palou, 2001: p.157-162

¹²⁴ Vilà i Galí, 2011: p.85-86

En resum, obtindriem un bancal o predel·la que combinaria escultura i pintura més tota l'estructura del retaule al damunt. El retaule estaria compost per cinc carrers flanquejats per guardapols i dos pisos coronats per un frontó segurament triangular, per tant, en total serien tres pisos. El frontó triangular descendia en volutes sobre els carrers dels extrems, semblava una cortina de fusta rere l'altar major. Tenia una estructura *a la romana* d'ordre corinti arribant a ser anticlàssic. Tenia columnes *a candelieri* per compartimentar els espais en registres plans i fornícules¹²⁵. Les imatges exemptes o escultures ocupaven les pasteres dels carrers senars, mentre que les pintures ocuparien els carrers parells i els guardapols. Una vegada acabada l'obra s'hauria de certificar si el resultat era igual de bo o millor que el retaule de la Mercè que hauria servit de model. Aquesta certificació es fa a mans d'un expert que evalúa cadascuna de les seves parts¹²⁶.

El 7 de juliol de 1541, es van formalitzar les despeses dels artistes per a garantir la continuació del projecte, acordant el preu de 1300 lliures¹²⁷. Serafí deixava en mans de Fontanet II la gestió de tots els detalls tècnics que s'haguessin de tractar amb els clients. Per tant, ell tindria una intervenció més directa en quant als aspectes organitzatius del treball¹²⁸. Aquest contracte es va tancar el 6 d'octubre de 1541. Tot i que sembla que els treballs es van iniciar o començar a pagar el 9 de juny de 1542, quan Joan de Tours devia estar a punt d'acabar el retaule de Sant Martí d'Arenys¹²⁹.

Al poc temps, el 14 de gener de 1543 es va signar un nou contracte que modificava les característiques pactades anteriorment. En aquest cas pacten que es faci el retaule de Lloret en base a com està fet l'altar major de la parròquia d'Arenys de Munt, obra també feta per Serafí. En aquesta nova versió s'havien d'afegir els dotze apòstols repartits entre els pilars i Jesucrist al mig del sagrari, mantenint les imatges de Sant Romà, Santa Magdalena i la Verge amb el Nen Jesús. En aquesta nova versió on l'altar ja no tindrà base gòtica sinó renaixentista, Hug Palou veu la presència de Joan de Tours, el qual intervindrà en l'acte de visura¹³⁰. El preu es manté igual que l'anterior contracte. Seguint amb Hug Palou en el seu text hi surt esmentat el mestre Joan de Tours "imaginaire o fuster" de Barcelona, que al mateix any estava treballant en el retaule major de l'església de Sant Martí d'Arenys, obra amb la qual coincidirà amb els artífexs del retaule de Lloret de Mar. Tours podria ser l'encarregat de construir l'estructura arquitectònica del retaule i les imatges de talla, seria

¹²⁵ Bosch, 1998: p.112

¹²⁶ Palou, 2001: p.157-158

¹²⁷ Palou, 2001: p.158-159

¹²⁸ Pons Guri, 1978: p.9

¹²⁹ Palou, 2001: p.159

¹³⁰ Vilà i Galí, 2011: p.86

una obra més personal seva a diferència de la d'Arenys que era en tot moment de traça renaixentista. El 4 d'agost de 1545 Serafí i Tours havien acordat uns capítols del retaule lloretenc, tot i que ens són desconeguts¹³¹.

Comparant les dades descriptives amb les imatges del retaule abans de ser desmuntat i desaparèixer cap al 1913-1914, podem veure diferències evidents. Un sagrari ocupa el sotabanc i el bancal i el nombre d'apòstols esculpits al bancal es veu reduït. El nombre de pasteres amb imatges exemptes es veu augmentat, això fa que els tres carrers senars tinguin igual nombre de pasteres. L'estructura puja un pis més i el Calvari que coronaria el retaule no hi és. No es pot apreciar si les polseres o guardapols tenen pintures, si és que en van tenir. Finalment de les portes de la sagristia no podem dir res perquè no són visibles ja que la sagristia no es trobava al darrere del presbiteri, sinó a la banda de l'Epístola. Hi ha altres canvis per exemple la substitució de Sant Jaume i Santa Magdalena per Sant Cristòfol i Sant Sebastià, que ens permeten veure les preferències devocionals dels lloretencs de l'època. També veiem com intenten adequar el projecte a la seva real ubicació, es redueixen el nombre d'apòstols i augmenten les pasteres, que una imatge que conservem veiem les imatges de Santa Cristina i Santa Llúcia. La resta d'escultures que coneixem per les fotografies antigues, és possible que al menys la de Sant Romà no sigui la original de Joan de Tours. Amb totes aquestes variacions no sabem si va donar com a resultat noves actuacions davant el notari¹³².

El 10 d'octubre de 1546 es va signar l'acta de visura del retaule per tal de fer un seguiment de la feina feta, els que van fer el seguiment són Antoni Domènech i Lluís Balí. Es tracta del primer document conegut amb relació a Lloret on apareixen els tres artistes. Els visuradors en el seu veredictes obligaven a fer unes petites modificacions al bancal. L'acta confirma que el nombre dels dotze apòstols ja s'havia reduït a vuit, quatre a cada banda, i que l'estructura del sagrari va ser afegit posteriorment¹³³.

El 5 de març de 1548 hi ha un altre document que registra una mala distribució de tasques entre els dos artífexs. En aquest document es distribueixen les feines. Pere Serafí pintaria les taules del retaule i encarnaria les figures corpòries o de *bulto* que decorarien el retaule, rebent pel seu treball 400 lliures abonades en tres terminis. Jaume Fontanet s'encarregaria del daurat del retaule aplicant or fi a tots els elements arquitectònics que constituïen l'obra de talla (pilars, cornises, motllures), exceptuant les superfícies planes de les pintures de les

¹³¹ Palou, 2001: p.158

¹³² Palou, 2001: p.159-160

¹³³ Palou, 2001: p.160-161

quals ja s'encarrega Pere Serafí. A més a més, ajudaria a Serafí amb l'estofat i el cromatisme de les figures exemptes. Pel seu treball rebrà 500 lliures que sumades a les 400 lliures de Serafí sumen 900 lliures. Si ens enrecordem el treball es signa pel preu de 1300 lliures, les 400 lliures restants serien pels treballs de fusta de Joan de Tours¹³⁴. Hi ha en un cas concret on treballen els pintors junts i és en les imatges escultòriques que es va acordar que fossin daurades, Serafí s'encarregaria del pintat i Fontanet l'ajudaria. Els següents mesos els treballs es devien trobar en plena activitat¹³⁵.

A l'hora de fer els pagaments van tenir complicacions ja que van haver de fer escriptures per tal de que poguessin cobrar les feines, alguns pagaments es van fer fora de termini o altres pagaments ni tan sols es van fer i, per exemple Jaume Fontanet al 1555 encara estava reclamant les quantitats que li pertocaven. Aquest llarg període ens fa pensar en les dificultats econòmiques de la universitat de Lloret per poder pagar aquesta despesa tan elevada. Tot i així es va fer una previsió de finançament de l'obra en catorze anys i mig per tal de poder-ho afrontar amb certa facilitat¹³⁶. El 26 de novembre de 1555 Pere Serafí i Jaume Fontanet en un pergamí reconeixen haver rebut del mestre d'aixa Francesc Fàbregas: 53 lliures, 13 sous i 4 diners a més de les 933 lliures i 10 sous pagats el 19 de gener de 1553 i el 28 de febrer de 1553 en meitats. Tot això sumat als anteriors pagaments fan un total de 1097 lliures, 11 sous i 4 diners; però, encara ens queden pagaments a fer per arribar a les 1300 lliures. Finalment, el 12 d'octubre del 1559 els pintors ciutadans de Barcelona reben dels jurats de l'universitat de la vila i de la parròquia de Sant Romà de Lloret 174 lliures, 9 sous i 8 diners. Tot i així encara faltarien 18 lliures per completar la quantitat acordada¹³⁷. El retaule, es dona per acabat el 12 d'octubre de 1559 amb l'últim pagament¹³⁸.

Hi ha qui ha trobat la participació del pintor de Barcelona Jaume Forner II en la pintura del retaule, col·laborant amb Serafí. Al 1545 Forner II era l'encarregat de trobar els visuradors que judiquessin l'obra de fusta del retaule de Lloret. És probable que hi hagués alguna mena de col·laboració establerta des d'aquell moment, però no tenim cap evidència que ens assegurí que col·laboraven en el retaule des de l'inici dels treballs. El 9 de març de 1549 Serafí i Forner II van acordar uns capítols que ens són desconeguts i el 19 de gener de 1553 Forner II, com a procurador de Serafí, atorgava una època per treballs fets al mateix retaule. La certesa d'aquesta col·laboració en les pintures no es fa evident fins l'any 1556. El 26 de novembre del mateix any, Forner II signava un debitori de 35 lliures que havia rebut en

¹³⁴ Palou, 2001: p.161

¹³⁵ Vilà i Galí, 2011: p.87

¹³⁶ Palou, 2001: p.163

¹³⁷ Vilà i Galí, 2011: p.89

¹³⁸ Palou, 2001: p.155

préstec de Francesc Joan Ferrandis. Per a poder fer front al debitori Forner II hi implica a Serafí. Serafí va acceptar el tracte i dona totes les garanties de compliment, el debitori és cancel·lat el 12 d'agost de 1557¹³⁹.

De la història del retaule els anys posteriors al haver-se completat no sabem gaire, tornem a tindre notícies al 1936, amb la Guerra Civil espanyola. Durant aquest obscur període sabem que va haver la crema d'objectes relacionats amb la religió, esglésies, convents, arxius i, fins i tot, es van arribar a assassinar a religiosos i religioses. Van començar a destruir elements sense pensar que és el nostre patrimoni cultural, encara que en aquest cas sigui religió i no tothom és creient, hi havia tot tipus d'art dintre aquests edificis religiosos com: escultures, pintures, vidrieres, mosaics, retaules, etc. Amb aquesta crema d'objectes i documents perdem una part molt important de la història i provoca que en estudis actuals sovint ens trobem amb un buit d'informació.

El mateix autor Vilà i Galí comenta que el 19 de juliol de 1936 el seu pare va cridar-lo a ell i al seu germà que estaven jugant pel passeig marítim de Lloret de Mar, per tal de que anessin corrents a casa. Els hi va dir que a Barcelona els militars s'havien aixecat contra la República, tot i que semblava que l'alçament s'havia controlat gràcies a les forces lleials del govern de la República. Però ja sabem com continua la història i l'exèrcit de la República va ser superat i les persones que van prendre els carrers van atacar a tota la gent d'idees polítiques contràries a les seves i van anar contra tot el que fes referència a la religió. Com he comentat abans, durant tot aquest procés va haver cremes d'esglésies, convents, obres d'art, documentació, arxius amb la història dels pobles, llibres parroquials amb informació de famílies, ..., que ens hagués servit a molts estudiosos. No només va haver pèrdua material, també va haver pèrdua de religiosos, metges, advocats, obrers, ..., pel simple fet de no pensar com ells pensaven¹⁴⁰.

Conservem un dietari anònim d'un lloretenc o foraster que era en aquelles dates a Lloret de Mar, tenim el relat dels dies 22 i 23 de juliol. Un fragment del dia 22 diu: "Es va cridar el sagristà Mn. Joan Crous, que era el que servava les claus, per que obrís la sagristia i per poder entrar a l'església. Es diu que el registre va ser molt minuciós, obligant, fins i tot, a obrir el sagrari on es servava el Santíssim Sagrament. Acabat el registre es va invitar al rector que la tarda passés per l'Ajuntament a recollir el salconduit, ensems que se li manava que

¹³⁹ Palou, 2001: p.161-162

¹⁴⁰ Vilà i Galí, 2011: p.168

lliurés les claus de l'església parroquial. Entre 5 i 8 de la tarda van ser cremades, a la mateixa plaça de l'església, les imatges i l'arxiu parroquial”¹⁴¹.

Pel que fa a les pintures de Pere Serafí, la major part d'elles es van poder salvar gràcies a la intervenció del pintor Joan Orihuel (1907-1992). Ell havia obert una escola d'arts i oficis a Lloret que va fer veure als revolucionaris el valor museístic que tenia a l'interior i aquests la van respectar¹⁴². Tot i que, navegant per la web, m'he trobat amb moltes pàgines on es parlava d'un episodi on van guardar les pintures a les golfes del campanar de la mateixa església per tal de que es salvessin durant la Guerra Civil.

Després de totes les destrosses causades, al poc temps l'església queda disponible per al restabliment del culte religiós, però de manera provisional. Calia preparar i condicionar l'església per tornar al culte d'una manera acceptable, de moment els feligresos podien celebrar les funcions religioses indispensables. Com a mesures a prendre hi havia: la construcció d'un nou presbiteri, nova pavimentació, nou enllumenat i mobiliari com són els bancs, recuperació de l'orgue i la imatgeria que va ser la part més malmesa de tota l'església¹⁴³.

En aquest procés de remodelació arriba el projecte del presbiteri. En el segle XVI veiem arribar a un pintor ciutadà de Barcelona que tindrà la feina de crear l'altar major de la nostra església. Quatre segles més tard, al segle XX, veiem arribar a un altre pintor barceloní anomenat Ramon Noè i Hierro per modernitzar el presbiteri de l'església. Però aquest projecte només s'estendrà a tres dels set murs de les actuals parets de l'absis, es va fer només una petita part d'un projecte molt més ambiciós¹⁴⁴. Sabem que en aquesta època l'església patia una renovació en estil modernista ja que a Lloret hi havia molts indians o americanos que portaven l'art més contemporani i modern per ensenyar el seu poder, demostrar que estaven al corrent de la cultura del moment i per demostrar que s'havien tornat rics. Els mateixos indians pagaven les obres de modernització per tal de que els seus noms passessin a la posteritat. Un exemple d'aquest fet és la capella del Santíssim feta pel famós arquitecte Bonaventura Conill i Montobbio i pagada per un dels indians més rics de Lloret, Narcís Gelats. Aquest indià va marxar a Cuba i no va tornar mai més a Lloret, però va enviar tots el diners que li demanaven per construir aquesta capella al 1916.

¹⁴¹ Vilà i Galí, 2011: p.168-169

¹⁴² Informació cedida per Joan Domènech i Moner a Agustí Vilà i Galí pel llibre fet al 2011: p.169

¹⁴³ Vilà i Galí, 2011: p.172-173

¹⁴⁴ Vilà i Galí, 2011: p.179, 182

Les taules que avui dia conservem són nou de disset que hi havien originàriament abans del 1936. Les pintures que conservem ens permeten crear una noció bastant clara de quin era el cicle iconogràfic del retaule: la història del sant patró acompanyada de referències a la Verge Maria, centrant-se sobretot en l'explicació de la Passió del màrtir d'Antioquia. Tot i que la fotografia antiga del conjunt ens pot donar dades interessants, no ens pot ajudar a esbrinar l'ordre que seguien les pintures. Avui dia s'ha fet una reubicació en base a diverses hipòtesis¹⁴⁵. Les que conservem actualment són:

- Sant Romà i Sant Bàrula davant el tribunal d'Asclepiades
- Trobada de Sant Romà amb Asclepiades
- Prendiment
- Ecce Homo
- Epifania
- Oració a Getsemaní
- Turment de la corda
- Turment de la llengua
- Pujada al calvari

La narració començava amb la Trobada de Sant Romà amb Asclepiades i devia acabar amb la mort del mateix sant, malgrat que no hem conservat aquesta última taula¹⁴⁶. Segurament les pintures que hi falten siguin una escena dels misteris de goig i una altra d'una escena o misteri de la Passió. Per tant, el retaule original quedaria conformat per quatre imatges en la predel·la referents a la Passió, dos nivells amb dos imatges a cada nivell del martiri de Sant Romà i un segon pis amb tres pintures més de la Mare de Déu i altres motius que desconeixem. Tot i així tenim certa confusió ja que el 10 d'octubre de 1546 es va donar per visurat el retaule, però entre aquesta data i suposem que finals del segle XIX va patir unes modificacions. En l'acte de visura surten esmentades unes imatges que en la primera fotografia del treball, del segle XIX no són les mateixes que es descriuen en el document. En la fotografia la distribució seria d'esquerra a dreta: en un primer nivell Sant Roc, Sant Romà i Sant Sebastià; i en el segon nivell Sant Cristòfol, Mare de Déu l'Antiga i Santa Cristina¹⁴⁷.

Durant tot el relat parlo de Sant Romà, però de quin Sant Romà es tracta? Segons Pons Guri el Sant Romà de Lloret l'identificava amb un màrtir gironí company de Sant Fèlix. Les fonts que va utilitzar van ser dues i segurament coetànies. La primera és que en una lipsanoteca hi havia una placa amb la següent inscripció: "he[c] sunt reliquiae sacti Romani, sancti Tome,

¹⁴⁵ Bosch, 1998: p.113

¹⁴⁶ Bosch, 1998: p.114

¹⁴⁷ Vilà i Galí, 2011: p.93

martyrum, qui apud Gerundam clauibus transfixi martirium passi”¹⁴⁸. La segona és la carta que el Bisbe Berenguer Guifred de Girona va enviar a l’abat Sighard dels monestirs dels Sants Udalric i Afra d’Augsburg, demanant les relíquies. Amb aquests documents podem testimoniar l’existència d’un Sant anomenat Romà en terres gironines. No hem de passar per alt que els textos hagiogràfics esmenten vint-i-cinc màrtirs anomenats Sant Romà, alguns d’ells són: un abat de Lió, un soldat a Roma, un bisbe de Nepeto, un bisbe a Auxerre, un diaca a Antioquia, un màrtir de Capadocia, un màrtir a Girona, entre altres¹⁴⁹. Tot i ser una atribució lògica és gairebé impossible de certificar. El bisbe Berenguer el 8 de gener de 1079 va consagrar i dotar l’església de Lloret sota l’advocació de Sant Romà¹⁵⁰. En la diòcesi de Girona només cinc esglésies apareixen sota el patronatge de Sant Romà, sembla que tot i la presència de les relíquies tenia poc predicament¹⁵¹.

Durant molts anys s’havia venerat a Lloret de Mar al Sant Romà soldat, que va ser martiritzat a Roma. Quedant reflectit en les imatges del retaule de l’altar major de l’església parroquial. Per tant, si seguim el santoral la seva festivitat s’havia de dur a terme el 9 d’agost. El fet de celebrar-la aquest dia comportava certes queixes per part dels lloretencs ja que el 24 de juliol era Santa Cristina i les festivitats estaven molt properes. Això significava que els forasters havien de quedar-se acollits més dies en les cases dels ciutadans. Per evitar aquesta situació de descontent, van proposar el canvi de celebració al 18 de novembre, dedicat al Sant Romà d’Antioquia¹⁵².

Amb tots aquests successos i les diverses interpretacions iconogràfiques només feia que es tinguessin més dubtes de la seva identificació. Per exemple, Esteve Fàbregas al 1966 escriu que el retaule del qual parlo representen els passos de la vida de Sant Romà monjo segons els entesos¹⁵³. Les representacions més antigues que coneixem del Sant Romà de Lloret són les del retaule renaixentista. Com bé he dit anteriorment representen els passatges més coneguts de l’hagiografia de Sant Romà diaca, màrtir d’Antioquia, víctima de la persecució en què va derivar l’edicte de Dioclecià contra els cristians, l’any 303. Sant Romà és objecte de moltes llegendes, tant d’origen grec com d’origen llatí, des del segle IV. Fins i tot a la Tarragona visigòtica aquest mateix sant surt als sacraments de ritus mossàrab o hispànic. Vist tot, hauria la possibilitat de que el Sant Romà del 18 de novembre sigui el mateix el qual el bisbe Berenguer va consagrar l’església de Lloret. Res no ens queda clar, tot són hipòtesis

¹⁴⁸ Vives, 1969: p.111

¹⁴⁹ Pons Guri, 1978: p.5-7

¹⁵⁰ Pons Guri, 1989: p.459-476

¹⁵¹ Ordeig i Mata, 1990: p.181-201

¹⁵² Pons Guri, 1978: p.5-7

¹⁵³ Fàbregas, 1966: p.99

ja que tenim fonts poc fiables i amb certa inestabilitat per això ens movem per les tradicions i llegendes¹⁵⁴.

Actualment les pintures es troben a la capella del Baptisteri. Aquesta zona també es va haver de restaurar i tenia un altre ús abans d'acollir les pintures de Pere Serafí. Es va destinar a sagristia, tot i que ens sembli sorprenent per la seva grandària, la major part de les parets estaven ocupades per grans armaris vitrina on es guardava i s'exhibia el vestuari litúrgic. Per tal



Actual zona d'exposició del retaule renaixentista de Sant Romà, Lloret de Mar. Ajuntament Lloret - Turisme, s.d.

d'adequar l'espai a la nova funció que tindrà calia buscar un nou espai per la caldera, calefacció, els objectes que hi havia, etc. Però aquest no era l'únic inconvenient, l'exterior de ceràmica estava molt malmès i transferia humitats a l'interior. Es va haver de contractar a un ceramista que reproduís les peces amb els mateixos dibuixos originals i que deixés la capella ben condicionada. Un cop refet l'exterior i solucionat el problema d'humitats, es va fer la restauració interior degut al seu deteriorament. Es va decidir que aquest era el millor espai on exhibir les pintures de Serafí que també estaven acabades de restaurar i emmarcades. La seva presentació era formant una mena de retaule, per tal de que els visitants es fessin una idea del que havia sigut el primer retaule de l'església del segle XVI. Es va aprofitar l'espai, alhora, per convertir-lo en el nou baptisteri de la Parròquia¹⁵⁵.

Els quadres es van protegir amb un sistema d'alarma per evitar que la gent s'apropés massa a ells. En el mateix espai també trobem una reproducció de mida reduïda de la pica de la Catedral de Barcelona. Per dotar de més qualitat l'espai es van recobrir les columnes de marbre blanc i es va pintar el sostre com si haguessin estels¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Palou, 2001: p.152-153

¹⁵⁵ Vilà i Galí, 2011: p.208-209

¹⁵⁶ Vilà i Galí, 2011: p.210

ANÀLISIS INDIVIDUALITZAT DE LES TAULES

Una vegada repassats tots els punts anteriors, vaig a la part central del tema i on crec que més puc gaudir, l'anàlisi de cadascuna de les taules que formaven el gran retaule de Sant Romà. Aquests anàlisis no seran descriptius sinó estilístics perquè la meua intenció és fer hipòtesis sobre qui va pintar aquella taula determinada o els detalls que comentí. Seguiré l'ordre d'exposició que mantenen avui dia a l'església, d'esquerra a dreta, i que consideren que era el correcte originàriament.

Però abans d'entrar en profunditat en les pintures, voldria explicar la història general del Sant Romà d'Antioquia per entendre millor les diverses escenes. Sant Romà d'Antioquia va ser un màrtir cristià que va patir al 303 el seu martiri durant les persecucions de l'emperador Gal·leri contra els cristians. Un any abans del seu martiri, l'emperador Dioclecià va ordenar que li amputessin la llengua per tal que no anés predicant als pagans que es convertissin en cristians, després va ser enviat a la presó. El temps que va estar empresonat va patir diverses tortures com: el poltre o flagel·lacions amb fuets de plom a mans d'Asclepiades, qui va intentar destruir la seva església a Síria. El cristianisme reconeix el fet miraculós de que Sant Romà continués parlant sense la llengua. Un nen, Sant Bàrula, va presenciar tota l'escena i es va posar a proclamar la divinitat de Crist. Aquesta acció va comportar la seva tortura i posterior decapitació davant la seva pròpia mare. Tot aquest martiri es coneix gràcies a l'himne d'Aurelio Prudencio, format per gairebé mil versos compostos a finals del segle IV¹⁵⁷.

EL TURMENT DE LA CORDA:

En aquesta primera escena ens topem amb nou personatges en un interior bastant fosc, tot i que trobem un important punt de llum en l'escena principal. Pel que fa a les atribucions a Pere Serafí considero que tot l'espai l'ha articulat ell. El terra intenta crear un efecte de profunditat i perspectiva a través del terra quadriculat, recurs molt típic de l'època sobretot a Itàlia, i que en altres obres com el retaule d'Arenys de Munt també podem apreciar amb quasi la mateixa variació de colors. La fornícula que es crea al respall del tron d'Asclepiades requereix coneixement de la profunditat i d'elements arquitectònics que permetin el seu disseny, per tant, considero que només un pintor amb domini



Escena Turment de la corda, Lloret de Mar. Fundació Sant Romà, s.d.

¹⁵⁷ Martyr Romanus the Deacon of Caesarea, 2012

d'aquest tipus d'art ho pot realitzar correctament, malgrat que la perspectiva no està gaire ben treballada. Tots els personatges que apareixen els atribueixo a la mà de Serafí, excepte dos que comentaré a continuació. El nen petit, Sant Bàrula, recorda a l'obra de l'orgue de Barcelona que en les dues taules apareix un nen petit amb el mateix pentinat. La resta de personatges tenen un rostre individualitzat i amb expressions totalment diferents, hi ha un gran repertori fisonòmic. Les sabates de Sant Romà són iguals a les del cavaller representat a les portes de l'orgue de Tarragona. Tinc la hipòtesi de que aquesta taula la va realitzar en la seva majoria Pere Serafí, tot i que Forner el va ajudar en un parell de personatges potser per la manca de temps.

Pel que fa a Jaume Forner li atribueixo la realització de dos personatges. Considero que va pintar la figura d'Asclepiades per diversos motius, el primer d'ells és la desproporció del cos: mà exageradament gran que recorda a la seva obra del Sant Llop, la cama endarrerida té la mateixa proporció que la cama avançada, les teles en caure no estan igual de treballades que la resta i, tot i que el personatge té volum, el rostre sembla molt pla com en la primera pintura de la predel·la del retaule del Marcèvol. L'altre personatge és l'home que estira la corda cap avall. El rostre és pla, les teles molt poc treballades i té els peus molt petits, característica que repeteix en diverses de les seves obres.

EL TURMENT DE LA LLENGUA:

Potser es segueix el mateix esquema que en el turment anterior. Serafí realitza tot l'espai que és pràcticament igual que l'altre però combinant una vista exterior. La vista és semblant a les de les portes de l'orgue de Tarragona. El paisatge sembla estar desproporcionat vers la vista interior, sembla no demostrar atenció als detalls naturalistes. Treballa tot de la mateixa manera, encara que el terra té una quadrícula més petita, però segueix el mateix esquema.

Forner hauria treballat a Asclepiades ja no només per les característiques comentades abans, sinó que la torsió que fa amb el cap es pot relacionar amb la figura femenina que trobem a l'esquerra de la taula *Portant la Creu al Calvari* del retaule de Santa Agnès de Malanyanes. De la mateixa pintura podem extreure el següent personatge, l'home d'esquenes amb el cas i la llança. Tots dos, tant en el de Lloret com el de Santa Agnès



Escena Turment de la llengua, Lloret de Mar. Fundació Sant Romà, s.d.

de Malanyanes, tenen la mateixa torsió, els peus minúsculs, l'esquena massa ampla i un vestuari molt semblant.

ECCE HOMO:

L'espai tant interior com exterior els atribueixo a Serafí pel tractament del volum i la profunditat. Per l'interior em refereixo a la creu, les llances i la mena de petit balcó sobre el qual es troba Sant Romà. Tampoc hem de deixar de banda la característica tonalitat enfosquida amb colors blaus i verds que podem trobar a la *Crucifixió* i la *Pietat* de Banyoles.



Escena Ecce Homo, Lloret de Mar. Fundació Sant Romà, s.d.

La resta de la pintura que la formen els personatges, considero que els va realitzar Forner. El treball dels rostres amuntegats a la part inferior dreta és molt pla, sense volum, poc realistes, mans desproporcionades i els elements de la cara estan amuntegats i amb poca traça. Es poden relacionar amb els rostres del treball de Santa Agnès de Malanyanes. La figura de Sant Romà presenta la mateixa torsió que Asclepiades a la taula anterior, fet que em fa pensar en la possible atribució a l'artista. A més a més, té el contorn marcat, fet que m'ha sorprès ja que si que en alguns personatges predomina el dibuix per sobre el color, però aquí es pot veure a la perfecció el contorn negre. El contorn ens indica una possible assimilació amb l'obra del Sant Llop. El rostre també està poc treballat. Finalment, el personatge principal recorda al Sant Julià d'Argentona pels seus cabells, barba i per com cau la roba just en el punt del maluc.

PRENDIMENT:

Per continuar, tinc la hipòtesi de que en aquest cas tota l'escena del *Prendiment* l'ha executat Pere Serafí. Els volums i plecs estan millor treballats i no són tan simples i utilitza el recurs de la isocefàlia en tres personatges: el del sant, l'home de la seva esquerra i l'home que està mig estirat a terra. El sant em fa pensar en l'home representat en un dels seus treballs de Barcelona, l'escena de la *Nativitat* en les portes de l'orgue; tant en el vestuari tan similar com en el rostre. Estan en un espai exterior i s'intueix al fons un paisatge muntanyós com el de les



Escena Prendiment, Lloret de Mar. Fundació Sant Romà, s.d.

portes de l'orgue de Tarragona, però en el cas de l'espai tinc certs dubtes ja que també trobo semblances amb el fons de Santa Agnès de Malanyanes. Finalment, com molt bé indica Torres, Serafí pinta el dit gros del peu molt separat de la resta com es pot apreciar en aquesta escena o en altres com la de Barcelona o la *Flagel·lació d'Arenys*.

EPIFANIA:

La pintura que trobo a continuació em passa com en la pintura anterior, l'atribueixo completament a Serafí. Només veure-la em ve al cap l'escena de la *Nativitat* de les portes de l'orgue de Barcelona. La figura femenina està disposada de la mateixa manera, amb la mateixa postura, roba, el rostre i estan sobre un petit esglaó. Es contempen certes dissonàncies que, com he dit en les característiques del pintor, són recurrents en aquestes pintures com pot ser la proporció i perspectiva feta a mà alçada com si tingués pressa en acabar el treball. El cap del personatge femení és molt més gran respecte del personatge ajupit just al davant seu quan haurien de tenir unes proporcions bastant similars.

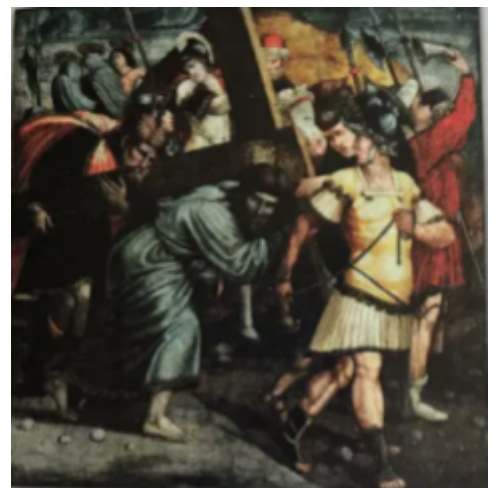


Escena Epifania, Lloret de Mar. Fundació Sant Romà, s.d.

Potser el personatge que es troba a l'esquerra el va realitzar Forner perquè el perfil em recorda als perfils que duu a terme en el retaule de Sant Julià d'Argentona. Semblen molt plans, amb contorn i les espatlles semblen dislocades.

PUJADA AL CALVARI:

No dubtaria gens en què Jaume Forner està al darrere de la confecció d'aquesta escena. És calcada a la seva obra *Portant la Creu cap al Calvari* del retaule de Santa Agnès de Malanyanes, els personatges surten fent les mateixes accions. Hi ha el cavall blanc darrere la creu, la creu ocupant el mateix espai, l'home tocant el corn a la dreta, personatges al fons, etc. Poc més puc afegir a això, però sí que en el cas lloretenc hi ha una millora estilística que potser té a veure amb l'ajuda de Serafí o amb una millora artística del mateix pintor. En la de Lloret la creu té tridimensionalitat, els personatges tenen



Escena Pujada al calvari, Lloret de Mar. Fundació Sant Romà, s.d.

volum, els plecs dels vestuaris són més naturals, els colors són lleugerament més vius i no tan terrosos, el tractament del cos s'apropa més a la realitat, entre altres.

ORACIÓ A GETSEMANÍ:

Així com anteriorment he atribuït tota la taula a Jaume Forner, aquí li atribueixo la taula completa a Pere Serafí. És gairebé idèntica, tot i que no es representa el mateix per això es diferencien lleugerament, a *La Resurrecció de Crist* de les portes de l'orgue de Tarragona. Els personatges es troben pensatius estirats a terra i hi ha un que contempla al personatge central. L'escena és fosca i predominen els negres. La diferència d'aquesta taula, a banda de la narrativa de l'escena, és que hi ha figures al fons i que les proporcions estan mal executades. El personatge central és igual de gran que els que estan en primer terme, quan el central hauria de ser bastant més petit. També sembla que floti sobre el no-res, sabem que estan en el terra però a causa de la foscor de la pintura el contrast de color sobre el negre fa que l'ull interpreti que està sobre un espai indeterminat. L'àngel que es troba a la dreta és com si l'haguessin reduït a una escala massa petita. La perspectiva i el cànon en el cas de Tarragona està molt més ben treballada potser per la presència de l'artista Montalbergo.



Escena Oració a Getsemani, Lloret de Mar. Fundació Sant Romà, s.d.

TROBADA DE SANT ROMÀ AMB ASCLEPIADES I SANT ROMÀ I SANT BÀRULA DAVANT EL TRIBUNAL D'ASCLEPIADES:

Intencionadament, vull comentar les dues pintures alhora ja que comparteixen característiques i així no es fa repetitiu el seu anàlisi. Opino que totes dues estan confeccionades per Serafí. Si comparem amb altres pintures del mateix retaule on apareix Asclepiades sembla que el rostre li canvia en aquestes. Es veu en els cabells com es difumina el color d'un blanc a un gris i no veiem un monocolor blanc, també en el tractament del rostre més natural i amb més voluminositat, les cames estan millor proporcionades ja que la que es troba més a prop nostre es veu més gran que la que està més allunyada i la mà està



Escena Sant Romà i Sant Bàrula davant el tribunal d'Asclepiades, Lloret de Mar. Fundació Sant Romà, s.d.

proporcionada amb el seu cos. El terra continua amb la quadrícula reforçant la idea de profunditat de l'escena i d'espai ampli per albergar els personatges. Els dos homes més propers a Asclepiades en l'escena del tribunal tenen la mateixa cara, per tant, hi ha l'ús de la isocefàlia. En la mateixa escena veiem el mateix espai que en el del *Turment de la llengua*, excepte el paisatge exterior que en aquest cas l'artista ha optat per introduir unes edificacions i no natura. Finalment, en l'escena de la trobada tant Asclepiades com Sant Romà tenen els dits extremadament llargs i desproporcionats però no em fa pensar pas que els hagi realitzat Forner.



Escena Trobada de Sant Romà i Sant Basili amb Asclepiades, Llibre de Mar. Fundació Sant Romà, s.d.

CARACTERÍSTIQUES DE LES PINTURES DE LLORET DE MAR

Entrant en detall en les obres lloretenques a primera vista podem veure les figures a l'antiga, amb una aparença romana ja sigui pels pentinats, vestits, accessoris, etc. Cada figura té una bona estructura volumètrica ben definida, proporcionada i individualitzada. Aquesta individualització es veu trencada en els grups de persones com els soldats i els testimonis que emplen les escenes, en aquest cas es recorre a la isocefàlia. Les figures estan tractades amb postures molt diverses el que fa que hi hagi un repertori variat, tot i que a vegades hi ha escorços en els personatges¹⁵⁸.

A cada escena hi ha poques figures que es van movent pels ambients on participen. Malgrat la presència de mobilitat, trobem certes incongruències. Un exemple podria ser en la pintura de Sant Romà presentant-se davant Asclepiades, hi ha un personatge que té les cames massa lluny del cos del què pertocaria o en els grups de personatges, els cossos no tenen l'espai que els hi pertocaria si el volum fos natural. Pere Serafí ocupa els escenaris amb un criteri innovador, la llarga passió de Sant Romà es desenvolupa en espais estructurats amb consciència de la perspectiva, però aquestes estan aplicades a mà alçada, sense gaire càlcul. Ens topem amb uns escenaris clàssics que a vegades acaben esdevenint en vistes exteriors que ens remetent a l'ambient urbà que evoca una Antioquia romana. En els interiors amb arcs triomfals i portal de pilastres emergents subjectant un frontó trencat i en els exteriors un paisatge d'una ciutat italianitzada. També cal remarcar les dues sales del palau que apareixen amb una galeria alta de columnes que ens permet veure dos paisatges diferents amb apunts arqueològics¹⁵⁹.

Les històries es representen amb naturalitat i contenció expressiva, arribant a vegades a causar certa solemnitat. Cada personatge desenvolupa la seva funció en la història i queda subratllat per la mesura gesticulació que el pintor els hi atribueix. La composició va més enllà de la típica centralitat i explicació longitudinal que es feia en l'època, ell sol explicar el relat al centre de l'espai i aprofita la profunditat amb una virtualitat narrativa. És per aquest fet que escenes com *Ecce Homo* o *Trobada del prefecte i Sant Romà* junt amb la gestualitat que expressa, ens semblen pintures tan modernes¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Bosch, 1998: p.114

¹⁵⁹ Bosch, 1998: p.114-115

¹⁶⁰ Bosch, 1998: p.115

CONCLUSIÓ

Una vegada repassats tots els punts i havent fet un anàlisi detallat de la vida, obra i influències artístiques dels diversos artistes, però sobretot de Pere Serafí; així com haver conegut la història i importància del retaule renaixentista de Lloret de Mar, puc extreure diverses conclusions que em semblen rellevants i que ens aporten dades interessants sobre aquest període artístic a Catalunya i sobre el propi artista tan misteriós.

En primer lloc, cal destacar la importància de les influències italianes en l'obra del Grec, Pere Serafí. Les formes miquelangelesques i rafaelianes són evidents en les seves pintures ja que s'han trobat connexions amb estampes d'aquests artistes i de molts altres. Aquesta influència no és innovadora perquè era un comportament arrelat als tallers autòctons. Tot i així, cal remarcar que malgrat les influències externes, Pere Serafí aconsegueix mantenir una originalitat pròpia on combina elements de les estampes renaixentistes italianes amb la seva aportació i visió personal.

Les obres de Serafí que s'han conservat demostren una clara habilitat tècnica i una sensibilitat artística molt potent. El cas de les portes de l'orgue de la seu de Barcelona veiem un domini artístic que en l'època hauria de ser excepcional. En canvi, en el cas de Lloret de Mar si que veiem certes mancances potser pel seu alt volum de treball o per si tenia poc temps de realització de les taules. Malgrat aquests defectes o rigideses en el dibuix sobretot en els gestos continguts, les seves pintures demostren un coneixement tècnic profund i una gran capacitat de transmetre la història o narració de les escenes religioses que realitza. Pere Serafí és un home del Renaixement i un autor totalment obert a les noves corrents que planteja el període, tant literàriament com artísticament, on podem observar una barreja d'estils, temes i orientacions en els seus treballs. Té una gran saviesa d'allò antic i té una gran ambició d'aprenentatge i curiositat del que és nou, però alhora notem com va ser un autor ràpidament oblidat.

Entrant en detall en el retaule de Lloret de Mar, gràcies a aquest treball he pogut informar-me sobre una gran quantitat d'episodis que desconeixia en un principi, la seva història està marcada per moltes transformacions i, malauradament, d'algunes pèrdues. Com bé ja he anat repetint, originalment el retaule comptava amb segurament disset pintures de les quals només nou s'han pogut conservar fins als nostres dies. També el retaule originàriament anava a ser en estil gòtic, però van decidir modernitzar-lo cap a l'estil renaixentista que estava en tendència en aquell moment. El fet de les pèrdues, com els hi va

passar a molts elements patrimonials i obres d'art en general, van ser a causa de la Guerra Civil Espanyola.

L'objectiu principal del meu Treball de Final de Grau era proporcionar informació detallada sobre les pintures renaixentistes del retaule de Sant Romà de Lloret de Mar i dels seus artífexs, especialment de Pere Serafí. Tot i les dificultats per obtenir fonts fiables i l'absència de documentació en detall, aquest estudi m'ha permès reconstruir bona part de la trajectòria de l'artista i comprendre millor el context i l'evolució del retaule. Reprenent un aspecte que vaig esmentar en la introducció, aquestes conclusions no només aporten valor acadèmic, sinó que alhora ajuden a preservar i valorar el patrimoni artístic i cultural del meu poble.

En conclusió, l'anàlisi de la vida i obra de Pere Serafí i la història del retaule de Sant Romà de Lloret de Mar revela la riquesa de l'art català del segle XVI; on Serafí, tot i les seves limitacions, va ser capaç de combinar influències italianes amb una veu personal, creant obres que les que han perdurat continuen essent objecte d'estudi i admiració. La conservació del retaule de Lloret i la seva divulgació són fonamentals per mantenir viva la seva història i el patrimoni artístic del poble. Finalment, aquest treball ha assolit els meus objectius de manera satisfactòria, tot i que deixa obertes noves línies de recerca per aprofundir en aspectes menys explorats de la vida i obra de Pere Serafí. Acabo amb una petita reflexió del patrimoni en general i és que la contínua investigació i conservació d'aquestes peces són essencials per garantir que les generacions futures puguin gaudir i aprendre de les riqueses artístiques i culturals que ens han arribat de les nostres generacions passades.

BIBLIOGRAFIA

- ❖ Ainaud de Lasarte, J. (1992). Maîtres français en Catalogne aux XIV et XV siècle. *Les Vitraux de Narbonne*. L'essor du vitrail gothique dans le Sud de l'Europe, Narbona, p.123-127.
- ❖ Alegret, J. (1991). *Pietro Aretino, font literària de Pere Serafi, número 11*, p.81-89.
- ❖ Angulo, D. (1944). Durero y los pintores catalanes del siglo XVI. *Archivo español de arte*, 17(65), p.327-330.
- ❖ Bosch Ballbona, J., & Garriga i Riera, J. (1998). *De Flandes a Itàlia : el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI : el Bisbat de Girona : exposició, novembre de 1998 - abril de 1999*. Museu d'Art.
- ❖ Bosch Ballbona, J. (1992). *Pere Serafi. Flagel·lació de Crist*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració, (catàleg d'exposició).
- ❖ Camón, E., & Viader, M. (13 de juliol de 1996). Pere Serafi, humanista, poeta i pintor. *Arennios: Col·lectiu pel museu-arxiu d'Arenys de Munt, número 35*, p.18-23.
- ❖ Cañellas, S. (1996). Els Fontanet: tradició i canvis en la vitralleria del darrer gòtic. In *Lambard : estudis d'art medieval / (Issue 9, pp. 133–157)*. Institut d'Estudis Catalans.
- ❖ Coll Mirabent, I. (1990). *L'Edifici i el retaule de l'Hospital de Sant Joan de Sitges /*. Grup d'Estudis Sitgetans.
- ❖ Cornudella, R. (2004). El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell). *Locus Amoenus (Ed. impresa)*, (7), p.137-169.
- ❖ Cornudella, R. (2002-2003). *La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic*. Locus Amoenus, vol. 6.
- ❖ Domènech i Moner, J. (1992). *Quaderns de la revista de Girona: Lloret de Mar*. Diputació de Girona/Caixa de Girona.
- ❖ Durliat, Marcel (1954). *Arts anciens du Roussillon. Peinture*. Perpinyà: Conseil Générale des Pyrénées Orientales.
- ❖ El Temps de les Arts. (2021, 12 març). *Restauració de Sarges i portes de l'orgue de la catedral de Tarragona*. [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=dxTfmE1ftGI>
- ❖ Enciclopèdia.cat. (s.d.). *Jaume Forner*.
<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/jaume-forner>
- ❖ Enciclopèdia.cat. (s.d.). *Pere Serafi*.
<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/pere-serafi>

- ❖ Español, F. (2014). El tesoro de Sant Joan de Valls entre els segles medievals i l'època moderna. *Quaderns de Vilaniu*, núm. 66, pàg. 47-66.
- ❖ Fàbregas, E. (1966). Lloret de Mar. *Madrid*, p. 99.
- ❖ Fontcuberta Famadas, C. (2020). Antioquia, Nuremberg, Argentona: 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), p.45-73.
- ❖ Garriga i Riera, J. (rebut 2015). L'Arquitectura i les arts a Catalunya a l'època del Renaixement. *Catalan historical review*.
- ❖ Garriga i Riera, J., Carbonell, M., & Català Roca, F. (1986). *Història de l'art català. L'època del renaixement, s. XVI* (1. ed). Edicions 62.
- ❖ Graupera Graupera, J. (2011). *L'art gòtic al Baix Maresme (segles XIII al XVI). Art i promoció artística en una zona perifèrica del comtat de Barcelona* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona [en línia].
- ❖ Kniazzezh, C., Neugaard, E. J., (eds.) (1977). *Vides de Sants Rosselloneses*. 3 vols. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.
- ❖ Madurell i Marimon, J. M., & Alcolea, S. (1970). *L'art antic al Maresme : del final del gòtic al barroc salomònic : notes documentals*. Caixa d'Estalvis Laietana.
- ❖ Madurell i Marimon, J. M. (1944). *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos : notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*. Anales y boletín de los Museos de Arte de Barcelona.
- ❖ Madurell i Marimon, J. M. (1971). Retaules antics. In *Ausa : publicació trimestral del Patronat d'Estudis Ausonencs* (Issue 69, p. 320–334). El Patronat.
- ❖ *Martyr Romanus the Deacon of Caesarea*. (2012, 18 novembre). Orthodox Church In America.
<https://www.oca.org/saints/lives/2012/11/18/103322-martyr-romanus-the-deacon-of-caesarea>
- ❖ Mas, J. (1911-1912). Notes sobre antics pintors a Catalunya. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol.VI, p.307-321.
- ❖ *MEV, Museu d'Art Medieval*. (s. d.). Museu Episcopal Vic.
<https://museuartmedieval.cat/ca/colleccions/renaixement/dues-polseres-de-retaule-amb-profetes-i-sibilles-mev-65-66>
- ❖ MVarte. (s. d.). *Trabajos de restauración de la caja del órgano de la Catedral de tarragona*.
<https://mvarte.com/trabajos-de-restauracion-de-la-caja-del-organo-de-la-catedral-de-tarragona/>

- ❖ Ordeig i Mata, R. (1990). Inventari de les actes de consagració i dotació de les esglésies catalanes, VI. Anys 1126-1150. *Revista Catalana de Teologia*, p. 181-201.
- ❖ Palou i Miquel, H. (2001). El retaule de Sant Romà, diaca de l'església de Cesarea imàrtir d'Antioquia, de l'església parroquial de Lloret. Assaig cronohistòric i algunes hipòtesis. *Quaderns de la Selva*.
- ❖ Parramon Tubau, A. (1987) *Treballs històrics del Sr. Parramon referents a Castellar. El castell de Castellar del Vallès*. Plaça vella, número 21.
- ❖ Piferrer, P., & Parcerisa i Boada, F. X. (1839). *Recuerdos y bellezas de España : obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc.* Impr. de Joaquín Verdaguer.
- ❖ Pons Guri, J.M. (1989). *Dotalies d'esglésies selvatanes del bisbat de Girona al segle XI*. Recull d'estudis d'Història jurídica Catalana, vol. II, document III, p. 459-476.
- ❖ Pons Guri, J.M. (1978). Sant Romà. Titular de la parròquia de Lloret. *Lloret Gazeta*, p.5-7.
- ❖ Pons Guri, J.M. (1978). Segueix la retractació. *Lloret Gaceta*, p.9-15.
- ❖ Post, C. R. (1958). *A History of Spanish Painting: Volume XII - Part I. The Catalan School in the Early Renaissance*. Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press.
- ❖ Puiggarí, J. (1880). Noticia de algunos artistas catalanes inéditos, de la Edad Media y del Renacimiento. *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol.3.
- ❖ Pyrénées Orientales. *Arboussols (Marcevol) – Église Notre-Dame de las Gradass - Culture 66*. (s. d.).
<https://web.archive.org/web/20160425234510/http://www.culture66.fr/project/arboussols-marcevol-eglise-notre-dame-de-las-gradass/#mg>
- ❖ Riquer, M. (1985). *Història de la Literatura Catalana, Part Antiga*. Ariel, Vol.IV.
- ❖ Romeu i Figueras, J. (1991). *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*. Curial, vol.1.
- ❖ Romeu i Figueras, J. (2001). *Poesies catalanes: Pere Serafí*. Barcino.
- ❖ Sampere y Miquel, S. (1902). Páginas de mi inédita Historia de los pueblos de la Corona de Aragón. La candidatura del Duque de Saboya. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, p.97-119.
- ❖ Sierra, R. (2009). Un retaule molt poc conegut. *Diari de Vilanova*, p.38.
- ❖ Torras, S. (2000) El Retaule de santa Bàrbara de Castellar del Vallès i la qüestió de la formació artística de Pere Serafí. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Vol.4, p. 181-189.

- ❖ Torres, A. (2010). *La retaulística a Banyoles i al Pla de l'Estany durant els segles XVI, XVII i XVIII* (Treball de fi de Màster). Universitat de Girona, Catalunya.
- ❖ Velasco González, A. (2022). *El pintor Jaume Forner (doc. 1509-1559) i un retaule per al monestir de Santes Creus*. Fundació Castell de Peralada.
- ❖ Vilà i Galí, A. M. (2011). *L'església parroquial de sant romà de lloret 1509-2009*. Col·lecció es frares.
- ❖ Vives, J. (1969). *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*. Barcelona, p.111, inscripció 329.
- ❖ ____ (2005). «Epifania. Jaume Forner». En: Pedralbes. Els tresors del monestir. Catàleg d'exposició. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, pàg. 155-157.