

L'OBRADOR D'ANTONI PEITAVÍ I LA PRODUCCIÓ DE RETAULES ALS COMTATS DEL ROSSELLÓ I LA Cerdanya (C. 1560-1592)

Adrià Vázquez Vives

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



TESI DOCTORAL

**L'OBRA D'ANTONI PEITAVÍ I LA
PRODUCCIÓ DE RETAULES ALS COMTATS DEL
ROSSELLÓ I LA Cerdanya (c. 1560-1592)**

Adrià Vázquez Vives

2022



TESI DOCTORAL

**L'OBRADOR D'ANTONI PEITAVÍ I LA
PRODUCCIÓ DE RETAULES ALS COMTATS DEL
ROSSELLÓ I LA Cerdanya (c. 1560-1592)**

Adrià Vázquez Vives

2022

PROGRAMA DE DOCTORAT EN CIÈNCIES HUMANES, DEL PATRIMONI I DE
LA CULTURA

Dirigida i tutoritzada per Dr. Joan Bosch Ballbona

Memòria presentada per optar al títol de doctor per la Universitat de Girona

Publicacions derivades de la tesi doctoral

VÁZQUEZ VIVES, Adrià (2018). «Antoni Peitaví, un pintor a l'època del Renaixement als comtats del Rosselló i la Cedanya». *Autour d'une œuvre restaurée, le retable de la Renaissance de Valcebollère*. Catàleg de l'exposició celebrada a la Chapelle Notre-Dame des Anges, Perpignan, França, del 25 de maig al 20 d'octubre de 2015 (DALMAU, Guillem, coord.), Perpinyà, Département des Pyrénées-Orientales, p. 33-55.

— (2018). «Un pintor del seu temps. L'estil pictòric dels retaules renaixentistes a Catalunya Nord». *Autour d'une œuvre restaurée, le retable de la Renaissance de Valcebollère*. Catàleg de l'exposició celebrada a la Chapelle Notre-Dame des Anges, Perpignan, França, del 25 de maig al 20 d'octubre de 2015 (Guillem DALMAU, coord.), Perpinyà, Département des Pyrénées-Orientales, p. 57-69.

— (2019). «Els retaules cinccentistes d'Iravals i la Tor de Querol». *Records de l'Aravó* (Andreu BALENT, dir.), núm. 15, p. 10-16.

— ; BOSCH BALLBONA, Joan (2019). «La revelació dels “patriarques” del museu Diocesà d'Urgell». *L'Avenç*, núm. 454, 40-49.

— (2020). «Remarques sur le “romanisme” catalan dans la peinture du XVIe siècle». *Peindre à Toulouse aux XVe-XVIe siècle* (Frédéric ELSIG, dir.), Milà: Silvana Editoriale, p. 197-207.

— (2022). «El oficio de pintor en los antiguos condados del Rosellón y la Cerdaña durante la época del Renacimiento (segunda mitad del siglo XVI): el caso de los pintores Antoni Peitaví, Joan Perles y Josep Brell (c. 1562-1565)». *Colloque: Pictor. Le métier de peintre en Europe au XVI^e, 10-11 octobre, Paris (2019)*. (Edició en curs)

Acrònims i Abreviatures

ACAU	Arxiu Comarcal de l'Alt Urgell
ACCE	Arxiu Comarcal de la Cerdanya.
ACGX	Arxiu Comarcal de la Garrotxa.
ACU	Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell.
ADA	Archives Départementales de l'Arieje.
ADHG	Archives Départementales Haute Garonne.
ADPO	Archives Départementales des Pyrénées-Orientales.
AHG	Arxiu Històric de Girona.
AHPB	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona.
AHS	Arxiu Històric de Sabadell.
AMSJA	Arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses.
AMT	Archive Municipale de Toulouse.
ANC	Arxiu Nacional de Catalunya.
BC	Biblioteca de Catalunya.
IAAH	Institut Amatller d'Art Hispànic
INHA	Istitute National d'Histoire de l'Art.
MP	Médiathèque de Perpignan.

ca. Circa.

cood. Coordinador/a.

dir. Director/a.

ed. Editor/a.

fig. Figura.

núm. Número

p. Pàgina/es.

r. Recte

s. f. Sense foliar.

v. Vers

vol. Volum/s.

A la meva mare i al meu pare.

Al meu avi, sempre present.

Agraïments

La tesi de doctorat que teniu a les mans és fruit de l'acompanyament, el suport i l'ajuda de moltes persones.

Primer de tot, vull expressar el més sentit agraïment al meu director de tesi, el Dr. Joan Bosch Ballbona, qui des del primer moment em va donar la confiança i va apostar per mi acollint-me amb els braços oberts dins el grup de recerca d'art modern de la Universitat de Girona. I amb ell, és clar, al doctor Francesc Miralpeix i Vilamala i a l'enyorat Joaquim Garriga i Riera. He gaudit molt aquests anys, i tots tres són els veritables responsables que avui dia observi i visqui l'art modern de casa nostra amb delit. A ells els dec el coneixement de la disciplina, que m'han sabut transmetre amb la calidesa i proximitat que els caracteritza. A en Joan, de manera especial, vull agrair-li haver-me guiat fins al darrer moment en el bon camí de la recerca. Espero haver estat a l'altura i complir amb l'exigència que demana un treball d'aquestes característiques.

En l'àmbit universitari, vull donar les gràcies, en primer lloc, a les companyes i companys que també formen part de l'equip de recerca: a la Irene Abril, la Sara Montroig, en Francesc Agustí, en Mauro Salis i en Julien Lugand. A tots ells vull agrair-los la seva amistat, els ànims que m'han transmès, i tot allò que m'han ensenyat a través de tantes converses, sobretauls o recerques compartides. També voldria fer extensible aquest agraïment a aquelles persones que han fet més suportable la tasca administrativa del doctorat, com són l'Esperança Correu (de l'Institut de Recerca Històrica), la Chantal Caballeria i l'Ester Prat (del Departament de Geografia i d'Història i Història de l'Art), o la Montserrat Vélez i la Mariló Graciano (de l'OITTI).

Deixo constància del meu agraïment al fet que aquesta tesi hagi estat beneficiada d'una beca predoctoral per a la formació de doctors del Ministerio de Indústria y Competitividad (FPI, 2016-2021), en el marc del projecte *Arte, oficio y mercado: la condición del artista en*

Cataluña y Baleares durante los siglos XV al XVIII (HAR2015-66465-C2-1-P), que ha dirigit el Dr. Joan Bosch Ballbona.

La recerca m'ha dut bona part del temps a recórrer la ciutat de Perpinyà i bona part del territori de la Catalunya del Nord. Aquesta tasca no hauria estat possible sense la inestimable ajuda d'en Guillem Dalmau. A ell li agraeixo el coneixement de tanta i tanta informació, i les innumbrables hores dedicades a qüestions relatives a la recerca, ja fos en el centre de conservació i restauració de Perpinyà, en la visita d'una església, o en la companyia d'un vi de Ribesaltes en el capvespre a Espirà de l'Aglí. Sens dubte, i per sobre de tot, una de les coses més boniques que m'emporto d'aquests anys és la seva amistat.

Del centre de conservació i restauració de Perpinyà vull donar les gràcies a la seva directora, la Isabelle Jubal, per l'ajuda en tot allò que he hagut de menester i la confiança que m'ha transmès constantment al tenir-me en compte per a qualsevol qüestió que pogués ser útil per a la investigació. Així mateix, voldria fer constar l'agraïment a la resta del personal del centre, amb especial menció al fotògraf Dinh Thi Tien, proporcionant-nos material de primera qualitat.

Em sento enormement agraït a tot al personal dels arxius on he hagut de treballar tant de temps. D'entrada, a en Denis Fontaine, dels Archives Départementales des Pyrénées-Orientales, a través del qual he pogut localitzar bona part de les notícies documentals sobre Antoni Peitavi i la contractació de retaules. El seu coneixement de l'arxiu i, sobretot, de la documentació del segle XVI, ha estat clau per a afinar en la recerca i optimitzar el treball que s'hi ha efectuat. Amb ell, també vull donar les gràcies a la Magali Rieu, i a la directora de l'arxiu, Marie Landelle. Aquest agraïment l'estenc a l'Erola Simon Lleixà (Arxiu Comarcal de la Cerdanya); a Lluís Obiols (Arxiu Comarcal de la Seu d'Urgell), a mossèn Benigne Marquès (Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell), a Joan Ferrer (Arxiu Històric de Girona i director de l'arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses), a la Núria Peiris Pujolar (Arxiu Mas de l'Institut Amatller d'Art Hispànic), i a Geraud de Lavedan (Arxiu Municipal de Tolosa). També vull donar les gràcies a la Clara Arbués i a la Teresa Font, del Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, per la seva disposició a facilitar-me tot allò que em calgués per a l'estudi de les obres que s'hi conserven.

Al llarg d'aquests anys són moltes les persones que han mostrat interès per l'estudi i a qui he d'agrair el seu ajut en moments diferents de la recerca: Andreu Balent, Dolors Moxó, Conxita Pons, Cati Aguer, Marià Carbonell, Núria Llorens, Frédéric Elsig, Sylvain Chevauché, Jesús Criado, Aurèlia Cohendy, Audrey Nassieu, els companys i companyes de l'ICRPC, i tantes persones més que, en més o menys mesura, han contribuït en aquesta recerca.

D'una manera especial vull donar les gràcies a en Jordi Vidal, que pacientment s'ha llegit cadascun dels esborranys d'aquesta tesi per corregir-me la redacció i fer-me'n els deguts comentaris. M'ho ha posat molt fàcil, i la seva atenció ha estat impecable. A ell, a la Pila i a la Felisa vull agrair-los l'escalf transmès durant tot aquest temps, sempre envoltats de vinyes i àpats suculents.

També, és clar, als amics i amigues que des de diferents punts del país m'han fet costat durant aquest temps i han conviscut, tot sovint, les il·lusions, les inquietuds o els dubtes que m'anaven sorgint. En especial a en Jordi Mateu, qui ha hagut de conviure amb l'ombra de Peitaví fins i tot dalt d'una muntanya; a en Marc, que ha hagut de suportar confinaments amb el pintor llenguadocià; als companys i companyes de la universitat, i especialment a la Maria, per ser-hi des del principi; i a l'Albert, per la seva predisposició a corregir fragments de la tesi i als més que oportuns suggeriments que n'ha arribat a fer. També a la Lídia, en Norber, l'Àngels, la Marina, el Carlo, la Irene, l'Adri, la Clara, a la colla de Besalú i als amics de Vilafranca; a ells, i a molts altres, que sempre m'han fet costat.

No puc acabar aquestes línies sense fer menció a la meva família, des dels més menuts i fins als més grans: a tots ells vull donar-los les gràcies. Especialment als meus pares, en Ramon i la Lourdes, que m'han ensenyat a donar el millor de mi; a les meves germanes, la Maria i la Glòria, un exemple d'esforç i perseverança; als meus avis, que han recorregut grans distàncies per acompanyar-me a veure l'obra de Peitaví, i en particular al meu avi, que s'hauria llegit aquesta tesi de principi a fi; i a en Quim, per cuidar-me i tenir en tot moment un ull posat als meus estudis. A la Laura, pel seu suport incondicional i per la seva incansable paciència. Sense ella aquest camí no hauria estat el mateix.

Índex

Índex de figures.....	5
Resums en català, castellà, francès i anglès.....	27
I. INTRODUCCIÓ.....	31
a) Objecte d'estudi i estat de la qüestió.....	31
b) Metodologia.....	40
c) Estructura de la tesi.....	46
d) Context històric i marc cronològic de la recerca.....	48
PRIMERA PART. ANTONI PEITAVÍ: VIDA I TREBALL ALS COMTATS DEL ROSSELLÓ I LA Cerdanya (1560-1592 ca.).	61
1.1. EL MÓN DEL PINTOR: OFICI I ANTECEDENTS	63
1.1.1. La reglementació de l'ofici de pintor a Perpinyà durant el segle XVI. 63	
1.1.2. Els antecedents: la producció pictòrica del segon terç del segle XVI. 73	
1.2. DE TOLOSA A PERPINYÀ.....	91
1.2.1. Orígens occitans i context historicoartístic.	91
1.2.2. Referències documentals de mestres vidriers a Tolosa.	95
1.3. PRIMERES REFERÈNCIES DOCUMENTALS.....	99
1.3.1. El retaule d'Er (1560).	99
1.3.2. Dos retaules a Sant Joan de les Abadesses (1561).	102
1.4. ANTONI PEITAVÍ, MESTRE PINTOR.....	109
1.4.1. Entre Puigcerdà i Perpinyà: l'aprenentatge de Josep Brell i les <i>pretensions</i> de 1565.....	109
1.4.2. Els retaules per la «comunitat d'Oceja».	117
1.4.3. El retaule de Sant Miquel de Pià i l'associació entre Joan Perles i Josep Brell (1564).	123
1.4.4. «... de com és bon pintor».	126

1.4.5.	El retaule de la Nativitat de Maria de Molig (1566).....	127
1.4.6.	El retaule de Tots Sants de l'església de Sant Joan de Perpinyà (1567)..	130
1.5.	MIQUEL VERDAGUER: INICI D'UNA SOCIETAT PICTÒRICA FRUCTÍFERA.....	133
1.5.1.	El retaule de Sant Miquel de Ribesaltes (1569).....	133
1.5.2.	Miquel Verdaguer al taller de Pere Nunyes.....	134
1.5.3.	Els treballs al monestir de Sant Pere de Besalú.....	137
1.6.	UN RETAULE A CADAQUÉS.....	143
1.7.	HORITZONS FAMILIARS. DE RETORN A PUIGCERDÀ.....	149
1.7.1.	De Perpinyà a Puigcerdà.....	149
1.7.2.	El retaule de Sant Fructuós per l'església d'Iravals (1572).....	150
1.7.3.	Romanalles del retaule major de la Tor de Querol: Sant Esteve davant del Sanedrí.....	156
1.7.4.	El retaule major d'Aja.....	159
1.7.5.	Amb la mirada posada al Rosselló (1574).	159
1.7.6.	El retaule de Sant Llorenç i Sant Vicenç de Ribesaltes.....	161
1.7.7.	Una bandera per la confraria dels paraires de Perpinyà.....	162
1.7.8.	El retaule de Sant Gil del convent Sant Francesc de Perpinyà.....	163
1.7.9.	El retaule de Sant Martí d'Ur (1575).....	165
1.8.	L' «HOME CONSUMAT EN SON ART»: ELS TREBALLS A LA SEU D'URGELL (1573-1575).....	171
1.8.1.	La policromia del retaule de la Pietat (1573-1574).....	171
1.8.2.	L'església de la Pietat (1548-1550).....	175
1.8.3.	La policromia del grup de la Dormició de la Mare de Déu (1574-1575).	181
1.8.4.	La policromia del monument de Setmana Santa (1574).....	185
1.8.5.	El context de transformacions de la catedral de Santa Maria.....	189
1.9.	EL FRUIT DE L'EXPERIÈNCIA: UN PINTOR DE PERPINYÀ.....	197
1.9.1.	De retorn a Perpinyà (1575-1579).....	197
1.9.2.	Els retaules d'Èvol i de Tresserra. Dues atribucions.....	204
1.9.3.	Un petit retaulet a Orellà.....	218

1.9.4.	El retaule de la Mare de Déu dels Desemparats (1580).....	220
1.9.5.	El retaule del Crucifix de Guimar de Gleu i Pagès (1580).....	225
1.10.	ELS TREBALLS A ARLES DE TEC.....	229
1.10.1.	Un retaule de Sant Pere per la comunitat basca d'Arles (1581).....	229
1.10.2.	El retaule i el tabernacle de la Mare de Déu del Roser del monestir de Santa Maria d'Arles (1581-1595).....	231
1.10.3.	L'escultor Esteve Bosch (doc. 1587-1617).....	233
1.10.4.	El retaule de la Mare de Déu de Gràcia (1567-1587).....	237
1.11.	L'ACTIVITAT PICTÒRICA ENTRE 1583 I 1591.....	243
1.11.1.	Antoni Peitaví dins la societat perpinyanesa.....	243
1.11.2.	El retaule de la Pietat de Palau del Vidre (1583).....	247
1.11.3.	El retaule conservat de la Mare de Déu: una atribució.....	255
1.11.4.	De Palau del Vidre a Saneja.....	260
1.11.5.	Antoni Peitaví, Miquel Verdaguer i Pere Barrufet entre 1583 i 1584: els retaules de Salses i Perpinyà.....	265
1.11.6.	Els treballs de Pere Barrufet al Rosselló (doc. 1580 - 1617).....	271
1.11.7.	El retaule major del monestir de Sant Domènec de Perpinyà (1585).....	274
1.11.8.	El decés de Miquel Verdaguer (1586).....	276
1.11.9.	L'efímer protagonisme de Josep Brell i el retaule de Sant Esteve i Sant Vicenç d'Estagell (1587).....	283
1.11.10.	El retaule de la Mare de Déu dels Socors a l'antic convent de Sant Martí (1591).....	286
1.12.	EL RELLEU GENERACIONAL.....	289
1.12.1.	«... Antoni Peytaví és mort».....	289
1.12.2.	Honorat Rigau I, el nou pintor de Perpinyà.....	293

SEGONA PART. L'ART D'ANTONI PEITAVÍ I MIQUEL VERDAGUER. 297

2.1.	EL LLENGUATGE PICTÒRIC.....	299
2.1.1.	Dues mans i un taller.....	299
2.1.2.	El "romanisme català".....	301

2.1.3.	Els precedents: la pintura i els seus protagonistes entre 1520-1560 ca...	310
2.1.4.	El llenguatge pictòric d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer.	329
2.2.	L'ART DEL RETAULE A LA CATALUNYA DEL NORD.	367
2.2.1.	Llenguatge i morfologia de l'arquitectura retaulística.	367
2.2.2.	La tècnica de la pintura i el daurat.	385
2.2.3.	Iconografia i la representació de la història sagrada.	402
II.	CONCLUSIONS.	427
III.	BIBLIOGRAFIA.	437
a)	Fonts manuscrites.	467
	ANNEXOS.	481
a)	Documentació.	483
b)	Figures.	609

Índex de figures

Llistat de figures dins el text.

Figura I. Retaule de sant Hilari de l'església de Vallcebollera, obra d'Antoni Peitaví, Joan Perles i Josep Brell (1562-1565 ca.). Fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP). [p. 111]

Figura II. Fragment de predel·la d'un retaule de l'església d'Oceja, obra d'Antoni Peitaví, Joan Perles i Josep Brell (1562-1565 ca.). Fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP). [p. 113]

Figura III. Estructura de l'antic retaule de l'Assumpció, església de Santa Maria de Cadaqués, obra atribuïda a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1570 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives. [p. 144]

Figura IV. Retaule de sant Fructuós de l'església d'Iravals, obra d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1572). Fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP). [p. 152]

Figura V. Fragment del retaule major de sant Esteve de l'església de la Tor de Querol, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer. Fotografia: Adrià Vázquez Vives. [p. 156]

Figura VI. Retaule de sant Martí de l'església d'Ur, obra d'Antoni Peitaví (1575). Fotografia: Adrià Vázquez Vives. [p. 166]

Figura VII. Retaule de la Pietat de la catedral de la Seu d'Urgell, obra de Jeroni Xanxo (escultura), Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (policromia). 1573-1574. [p. 172]

Figura VIII. Retaule del Roser de l'església d'Èvol (restaurat), atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1578-1579). Fotografia: Clara Pedrosa. [p. 206]

Figura IX. Retaule de santa Llocaia, obra d'un pintor anònim (1576). Fotografia: Adrià Vázquez Vives. [p. 208]

Figura X. Retaule de la Mare de Déu de l'església de Tresserra, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1577). Fotografia: Adrià Vázquez Vives. [p. 211]

Figura XI. Retaule de sant Lli provinent de l'antiga ermita de Celrà (Orellà), atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer, fotografia del CCRP. [p. 219]

Figura XII. Retaule de la Mare de Déu de l'església de Palau del Vidre, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1580-1585). Fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP). [p. 256]

Figura XIII. Retaule de sant Vicenç de l'església de Saneja, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1570-1580 ca.). Museu Episcopal de Vic (MEV), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP). [p. 264]

Llistat de figures a l'annex .

Figura 1. Fragment inicial dels *Estatuts de la confraria de sant Eloi (1560)*. ADPO. 12EDT125.

Figura 2. Retaule de la Mare de Déu de la Magrana, catedral de Sant Joan de Perpinyà, obra del Mestre del retaule de la Mare de Déu de la Magrana (1510-1525), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 3. *Sibil·la de Delfos i el profeta Agen*, vitralls de la catedral de Santa Maria d'Aush, obra d'Arnaut de Moles (1509-1516 ca.), fotografia extreta del catàleg «Toulouse Renaissance» (2018).

Figures 4 i 5. Pintures murals del cor de la basílica de Sant Serní, obra d'Antoine Olivier i Bernard Nalot (1536-1542), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 6. Interior de l'església de sant Genís d'Er, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 7. Interior i altar major de l'església de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses, fotografia: BC (Fons Salvany).

Figura 8. Retaule major de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista, monestir de Sant Joan de les Abadesses, fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 9. Escultura de sant Joan Baptista, retaule major de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista, monestir de Sant Joan de les Abadesses, obra d'Alonso Rams (escultura) i Antoni Peitavi, Joan Perles i Nicolau Machon (policromia), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 10. Sagrari amb la imatge de Jesús ressuscitat al centre, retaule major de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista, monestir de Sant Joan de les Abadesses, obra d'Alonso Rams (escultura) i Joan Gascó (policromia), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 11. Primera pàgina de les *"Pretensions"* de Josep Brell (1565). ADPO, 4E58.

Figura 12. Capella de Sant Hilari del Puig de Vallcebollera (24 de maig de 1974), fotografia: Arxiu Gavin.

Figura 13. Retaule de sant Hilari del Puig de Vallcebollera (1929), fotografia extreta del catàleg *L'Art d'Època Moderna a Andorra. Segles XVI-XVIII* (2017).

Figura 14. Retaule de sant Romà, església de les Bons (Encamp), obra d'autor anònim, fotografia extreta de Bosch-Miralpeix (2017).

Figura 15. *Franquesa d'imposicions* (1565). ADPO. 112EDT47, 1561-1569, f. 128v i 129.

Figura 16. Interior de l'església del monestir de Sant Pere (Besalú), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 17. Pintura mural del deambulatori de l'església del monestir de Sant Pere (Besalú), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 18. *Retaule de l'Assumpció*, fragment de l'antic retaule de la Mare de Déu de l'Assumpció de l'església de Cadaqués (1570), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 19. "Retaule de la Nativitat", fragment de l'antic retaule de la Mare de Déu de l'Assumpció de l'església de Cadaqués (1570), fotografia: Servei d'Atenció als Museus (SAM) – Centre de Pedret (Girona).

Figura 20. *Retaule de l'Adoració*, fragment de l'antic retaule de la Mare de Déu de l'Assumpció de l'església de Cadaqués (1570), fotografia: Servei d'Atenció als Museus (SAM) – Centre de Pedret (Girona).

Figura 21. Disposició original (hipòtesi) de l'antic retaule major de l'Assumpció de la Mare de Déu de l'església de Cadaqués (1570). Adrià Vázquez Vives.

Figura 22. *Martiri de sant Vicenç* (detall), retaule de sant Vicenç de Saneja, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 23. *Missa de sant Martí* (detall), retaule de sant Martí d'Ur, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 24. *Assumpció* (detall), retaule de l'Assumpció de Cadaqués, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 25. *Dormició de la Mare de Déu* (detall), retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 26. *Sant Sebastià* (detall), retaule de sant Fructuós, església d'Irivals (1572-1573), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 27. Taula de la *Crucifixió* integrada en l'estructura del retaule del segle XVIII, retaule de sant Martí de l'església d'Ur (1575 i 1714 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 28. Escultura de sant Martí i pastera originals del retaule de sant Martí d'Ur, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 29. Escultura de sant Martí, obra de Josep Sunyer i Raurell (1714 ca.), retaule de sant Martí d'Ur, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 30. Taula de la *Mort de sant Martí* integrada en l'estructura del retaule del segle XVIII i detall de l'escena, retaule de sant Martí de l'església d'Ur (1575 i 1714 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figures 31, 32 i 33. Fotografies del retaule de sant Martí d'Aravó, actualment desaparegut, fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic (Arxiu Mas).

Figura 34. Retaule de Jesús i sant Josep, actualment a la Masia Egara (Terrassa) obra atribuïda a Pere Nunyes, fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 35. *Portament de la Creu*. Retaule de la Pietat de la catedral de la Seu d'Urgell. Jeroni Xanxo (escultura), Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (policromia). 1573-1574, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 36. Grup de la Dormició de la Mare de Déu, església de la Pietat de la catedral de la Seu d'Urgell, obra de Jeroni Xanxo (Escultura, 1548-1549) i Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (policromia, 1575-1576), fotografia: ACU (Fons Guillem de Plandolit).

Figura 37. *Portament de la Creu* (detall), retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 38. *Sant Joan Evangelista* (detall), Grup de la Dormició de la Mare de Déu de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 39. Monument d'Espirà de Conflent (s. XVIII), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 40. Pintura mural (sud), transsepte de la catedral de la Seu d'Urgell (1575 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 41. Pintura mural (ponent), transsepte de la catedral de la Seu d'Urgell (1575 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 42. Monument funerari dels sepulcres de Ramon Berenguer I i la seva muller Almodis, catedral de Barcelona, obra d'Henrique Fernandes, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 43. Mapa de les confraries del Roser instal·lades als antics comtats del Rosselló i la Cerdanya, realitzat per Eugène Cortade, fotografia: ADPO. 175J27 – Confréries et retables du rosaire – Eugène Cortade.

Figura 44. Interior de l'església de Sant Andreu d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 45. Inscripció al mur posterior del retaule de sant Martí d'Ur, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figures 46 i 47. Inscripció a la part posterior del retaule de Nostra Senyora del Roure, església de Tallet, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figures 48 i 49. Taules de la *Nativitat* i l'*Adoració dels Reis*, provinents de l'església de Sant Cristòfol de Llúgols, actualment dipositades a l'Ajuntament de Rià, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 50. Escultura de la Mare de Déu del Roser, instal·lada a l'actual retaule del Roser d'Èvol (s. XV), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 51. Tabernacle del retaule del Roser d'Èvol, obra d'autor anònim (1553), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 52. *Mare de Déu*, tabernacle del retaule d'Èvol (1553), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 53. *Visitació* (detall), retaule de Santa Llocaia (1576), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 54. *Sant Joan Evangelista*, tabernacle del retaule del Roser d'Èvol (1553), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 55. *Pentecosta* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figures 56, 57 i 58. *Assumpció* (detalls), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 59. *Coronació d'Espines* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 60. *Martiri de sant Fructuós amb els dos diaques* (detall), retaule de sant Fructuós d'Irivals, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 61. *Presentació de Jesús al temple* (detall), retaule de la Mare de Déu de Tresserra, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 62. *Presentació de Jesús al temple* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 63. *Sant Roc*, retaule de sant Fructuós d'Irivals, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 64. *Sant Roc*, retaule de la Mare de Déu de Tresserra, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 65. *Sant Roc*, retaule de la Mare de Déu de Tresserra, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 66. Moisés, retaule de sant Martí d'Ur, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 67. *Sant Sebastià*, retaule de sant Fructuós d'Irivals, fotografia : Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 68. *Sant Sebastià*, retaule de sant Hilari de Valcebollera, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 69. *Jesús entre els doctors*, retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 70. *Jesús entre els doctors*, retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 71. Retaule del Roser, església de Sant Fructuós de Marians, d'autor desconegut (finals del segle XVI), fotografia: CCRP.

Figura 72, 73 i 74. Taules de la predel·la procedents del retaule de sant Lli de l'església de Cerlà (Orellà), d'autor desconegut, fotografia: CCRP.

Figura 75. Retaule de l'Assumpció de la Mare de Déu de l'església de Calaceit, obra d'Esteve Bosch (1596), fotografia extreta de Yeguas (2008).

Figures 76 i 77. Flagel·lació i Ecce Homo, taules d'un antic retaule de l'església de Santa Maria de Brullà, obra d'autor anònim (finals del segle XVI-inicis del XVII), fotografia: CCRP.

Figura 78. Retaule de la Mare de Déu emplaçat en una capella lateral de l'església de Palau del Vidre (1960 ca.), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).

Figura 79. Predel·la de l'església de Palau del Vidre prèvia a la restauració (dècada de 1970), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).

Figures 80 i 81. Predel·la de l'església de Palau del Vidre i taula de la *Flagel·lació*, autor anònim (darrer terç del segle XVI), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 82. Escultures provinents de l'antic retaule de sant Sebastià de l'església de Palau del Vidre, obra de Llätzer Tramulles (1640 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 83. *Sant Martí davant l'Emperador Valentinià* (detall), retaule de sant Martí d'Ur, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 84. *Visitació* (detall), retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 85. *Dormició de la Mare de Déu* (detall), retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, obra d'Antoni Peitavi (1580-1595), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 86. *Dormició de la Mare de Déu* (detall), retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 87. *Assumpció de la Mare de Déu* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 88. *Sant Antoni Abad* (detall), retaule de sant Hilari de Vallcebollera, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 89. *Sant Vicenç martiritzat a la creu* (detall), retaule de sant Vicenç de Saneja, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 90. *Sant Damià* (detall), retaule de sant Hilari de Vallcebollera, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 91. Vista del retaule de sant Vicenç dins l'església de Saneja (1929), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 92. *Sant Cristòfol*, predel·la retaule de sant Vicenç dins l'església de Saneja (1929), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 93. Tabernacle de l'església de Palau del Vidre, obra d'Honorat Rigau I (1609), fotografia: CCRP.

Figura 94. Retaule de sant Jacint de l'església de Sant Martí de Joch, atribuït a Honorat Rigau I (finals del s. XVI-inicis del XVII), fotografia: CCRP.

Figura 95. El retaule de sant Hilari de Vallcebollera instal·lat a la capella del Palau dels Reis de Mallorca (Perpinyà), per a l'ocasió de l'exposició "Mil" (1989), fotografia: Département des Pyrénées-Orientales.

Figura 96. Part inversa del fragment sobreviscut de l'antic retaule d'Oceja, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 97. Retaule de sant Fructuós de l'església d'Irivals a principis de la dècada de 1950, fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).

Figura 98. Vista de l'interior de l'església d'Irivals, amb el retaule desmuntat a terra abans de ser restaurat, fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).

Figures 99 i 100. *Fructuós nomenat bisbe*, taula en el procés de restauració en el taller de J. Malesset (1958), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).

Figures 101 i 102. *Crucifixió* (detalls), retaule de sant Fructuós d'Irivals, vista a través de la llum ultraviolada per descobrir els repintats, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 103. Taules provinents del retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre abans de la restauració (1975-1976), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).

Figura 104. *Dormició de la Mare de Déu* en procés de restauració, retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre (1975-1976), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).

Figura 105. *Pentecosta*, en procés de restauració, retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre (1975-1976), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).

Figura 106. *Escola d'Atenes*, Stanzadella Signatura del Vaticà, obra de Rafael Sanzio (1509-1511), fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 107. *Escola d'Atenes*, gravat de Giorgio Ghisi (1550), del disseny de Rafael Sanzio, fotografia: The Trustees of the British Museum.

Figura 108. Parmènides –també identificat com Hipàtia o Francesco Maria della Rovere– (Escola d'Atenes, de Rafael), fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 109. Apòstol *sant Andreu* (retaule de Poblet, de Damià Forment), fotografia extreta de *Poblet. el retablo de Damián Forment* (Liaño 2007).

Figura 110. Rei provinent de l'*Adoració dels pastors* (retaule de Vinyet, de Jaume Fornet), fotografia: Joan Bosch Ballbona.

Figura 111. Claudi Ptolomeu (Escola d'Atenes, de Rafael), Wikimedia Commons.

Figura 112. *Pesatge de les selles davant el rei Clotari*, retaule de sant Eloi dels argenters, obra de Pere Nunyes (1526), fotografia: Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

Figura 113. *Martiri de sant Sever*, retaule de sant Sever, obra de Pere Nunyes i Henrique Fernandes (1541-1542), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 114. *Trajà entre les personificacions de Roma i la Victòria*, gravat de Marcantonio Raimondi, fotografia: Royal Collection Trust.

Figura 115. *Sant Pere*, retaule de sant Joan de l'església de Caselles, obra de Miquel Ramells i Guiu Borgonyó (1537), fotografia: Joan Bosch Ballbona.

Figura 116. *Els sants Abdó i Senen davant Deci*, retaule de sant Martí de l'església d'Arenys de Munt, obra de Pere Serafi i Jaume Fontanet II (1543-1546), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 117. Retaule de la Mare de Déu de Vinyet (Sitges), obra de Jaume Forner (1544 ca.), fotografia: Joan Bosch Ballbona.

Figura 118 i 119. Retaule de santa Bàrbara de l'església de Castellar del Vallès, obra de Pere Serafi (1548), i detall de *Santa Bàrbara rebutjant el pretendent romà*. Imatge ampliada de la fotografia de l'AHS.

Figura 120. *Santa Eulàlia davant el pretor romà*, rerecor de la catedral de Barcelona, obra de Bartolomé Ordóñez (1519). Wikimedia Commons.

Figura 121. Profeta Isaïes, provinent de les sarges de l'orgue de la catedral de Barcelona (anterior a 1563), fotografia estreta del catàleg *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana* (1989).

Figura 122. *Pentecosta*, retaule de la Mare de Déu de l'església de Marcèvol, obra de Jaume Forner (1527), fotografia: Joan Bosch Ballbona.

Figura 123. *Dormició de la Mare de Déu*, retaule de la Mare de Déu de l'església de Capella, obra de Pere Nunyes i Henrique Fernandes (152), fotografia: Joan Bosch Ballbona.

Figura 124. *Pentecosta*, retaule de sant Julià de l'església d'Argentona, obra de Jaume Forner (1531), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 125. *Pentecosta*, retaule de la Mare de Déu de l'església de Vinyet (Sitges), obra de Jaume Forner (1544), fotografia: Joan Bosch Ballbona.

Figura 126 *Ascensió de Crist*, retaule del Santíssim del santuari del Miracle de Riner, atribuït a Pere Nunyes, fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 127. *Ascensió de Crist*, taula atribuïda al Mestre de Balaguer (Blai Guiu), fotografia: Joan Bosch Ballbona.

Figura 128. *Pentecosta*, retaule de la Mare de Déu de l'església de Palau del Vidre, obra d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (1580-1585), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 129. Sant Joan davant del pretor, retaule de sant Joan Evangelista, provinent de l'església de sant Pere de Passa, atribuït a Jaume Forner, fotografia: CCRP.

Figura 130. *Anunciació*, retaule de la Mare de Déu de l'església de Vinyet (Sitges), obra de Jaume Forner (1544), fotografia: Joan Bosch Ballbona.

Figura 131. *Assumpció de la Mare de Déu*, gravat del Mestre dels Morts (1530-1560) d'un disseny de Perpino del Vaga, fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).

Figura 132. *Ascensió de Crist* (detall), retaule de la Mare de Déu de Vinyet (Sitges), obra de Jaume Forner (1544), fotografia: Joan Bosch.

Figura 133. *Assumpció de la Mare de Déu* (detall), gravat del Mestre dels Morts, fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).

Figura 134. *Anunciació*, gravat atribuït a Marco Dente (1515-1527 ca.), d'un disseny de Rafael Sanzio. Fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).

Figura 135. *Descendiment de la Creu*, gravat de Marcantonio Raimondi (1520-1530 ca.), obra de Rafael Sanzio, fotografia: The Trustees of British Museum.

Figura 136. *Disputa del Sagriment*, gravat d'Adamo Ghisi (?), obra de Rafael Sanzio, fotografia: Victoria and Albert Museum (Londres).

Figura 137. *Transfiguració*, gravat del Mestre dels Morts (1530-1560), obra de Rafael, fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).

Figura 138. *Spasimo di Sicilia* (detall), gravat d'Agostino Veneziano, obra de Rafael Sanzio, fotografia: Royal Collection Trust.

Figura 139. Flagel·lació, retaule de sant Martí de l'església d'Arenys de Munt, fotografia: Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

Figura 140. *David*, gravat de Marcantonio Raimondi (1515-1516 ca.), obra atribuïda a Rafael Sanzio, fotografia: Bequest of Phyllis Massar, 2011 (The Metropolitan Museum).

Figura 141. *Spasimo di Sicilia* (detall), gravat d'Agostino Veneziano, obra de Rafael Sanzio, fotografia: Royal Collection Trust.

Figura 142. *Flagel·lació*, predel·la del retaule de sant Miquel de l'església de Prats, obra de Miquel Ramells i Guiu Borgonyó (1535-1540), fotografia: Joan Bosch Ballbona.

Figura 143. *Flagel·lació*, gravat d'Albrecht Dürer, fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 144. *Coronació d'espines* (retaule d'Argentona), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 145. *Coronació d'espines*, gravat de Marcantonio Raimondi, còpia del gravat d'Albrecht Dürer, fotografia: Rijksmuseum (Rijksstudio).

Figura 146. *Flagel·lació*, gravat de Martin Schongauer, fotografia: Charles W. Harkness Endowment Fund (The Cleveland Museum of Art).

Figura 147. *Flagel·lació* (retaule d'Argentona), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 148. *Flagel·lació*, gravat d'Albrecht Dürer (1512), fotografia: Fletcher Fund, 1919 (The Metropolitan Museum).

Figures 149 i 150. *Visitació* i *Adoració dels Reis*, retaule de Barruera (actualment al Museu Capitular de la Seu d'Urgell), obra del Mestre de 1572, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 151. Taules fragmentades provinents del retaule de sant Miquel de Sant Climent de Taüll, obra del Mestre de 1572, fons del Museu Capitular de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 152. *Dormició de la Mare de Déu*, retaule del Santíssim de Riner, obra de Pere Nunyes, fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 153. *Dormició de la Mare de Déu*, retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, obra d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguier, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figures 154 i 157. *Pentecosta* (detalls), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figures 155 i 158. *Ascensió* (detalls), retaule de Palau del Vidre, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figures 156 i 159. *Pentecosta* (detalls), retaule del Santíssim del Miracle de Riner, fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 160. Detall de sant Josep (*Circumcisió de Jesús*), retaule de Palau del Vidre, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 161. *Sant Mateu*, guardapols del retaule del Santíssim de Riner, fotografia extreta de l'article de J. Bosch Ballbona (2002-2003).

Figura 162. *Resurrecció* (detall), retaule de Palau del Vidre, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 163. *Resurrecció* (detall), retaule del Santíssim de Riner, fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 164. Díptic de 1580, obra d'autor anònim, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 165. *Crucifixió*, retaule de Cadaqués, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 166. *Crucifixió*, retaule desaparegut, fotografia: ANC (Fons Generalitat de Catalunya, Segona República).

Figura 167. *Crucifixió*, díptic de 1580, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 168. *Crucifixió*, retaule del Santíssim de Riner, fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 169. *Transfiguració* (detall), gravat del Mestre dels Morts (1530-1560), obra de Rafael Sanzio (1506-1520), fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).

Figura 170. *Ascensió* (detall), retaule del Santíssim del Miracle de Riner, fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 169. *Assumpció de la Mare de Déu* (detall), antic retaule de l'Assumpció de Cadaqués, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 172. *Pentecosta* (detall), retaule del Santíssim del Miracle de Riner, fotografia: Wikimedia Commons.

Figura 173. *Assumpció de la Mare de Déu* (detall), antic retaule de l'Assumpció de Cadaqués, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura. 174. *Assumpció de la Mare de Déu* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 175. *Camí del Calvari*, retaule de Jesús i sant Josep de l'església de la Pietat de la catedral de la Seu d'Urgell.

Figura 176. *Camí del Calvari*, retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 177. *Camí del Calvari*, gravat de Lucas Cranach el Vell (1509), fotografia: Art Institute of Chicago.

Figura 178. Detall del *Camí del Calvari*, gravat de Lucas Cranach

Figura 179. Detall del *Camí del Calvari* del retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 180. *Sant Mateu*, gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Rafael, fotografia: Achenbach Foundation for Graphic Arts (Fine Arts Museum of San Francisco).

Figura 181. *Sant Marc*, antic retaule de Cadaqués, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 182. *Sant Tomàs*, gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Rafael, fotografia: Harris Brisbane Dick Fund, 1953 (The Metropolitan Museum).

Figura 183. *Sant Lluç*, antic retaule de Cadaqués, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 184. *Sant Joan*, gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Rafael, fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).

Figura 185. *Sant Joan*, antic retaule de Cadaqués, fotografia: Servei d'Atenció als Museus (SAM) – Centre de Pedret (Girona).

Figura 186. *Sant Pau*, gravat de Marco da Ravenna, còpia de Marcantonio Raimondi, obra de Rafael, fotografia: Harris Brisbane Dick Fund, 1953 (The Metropolitan Museum).

Figura 187. *Sant Mateu*, antic retaule de Cadaqués, fotografia: Servei d'Atenció als Museus (SAM) – Centre de Pedret (Girona).

Figura 188. *Anunciació*, retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 189. *Anunciació*, retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 190. *Anunciació*, retaule de la Mare de Déu de Tresserra, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 191. *Anunciació*, retaule de la Mare de Déu de Santa Llocaia, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 192. *Anunciació*, gravat de Gian Giacomo Caraglio (1520-1539), obra de Rafael Sanzio, fotografia: The Trustees of the British Museum.

Figura 193. *Anunciació*, gravat del Mestre IHS (1566), fotografia extreta de l'*Illustrated Bartsch*.

Figura 194. *Crucifixió*, retaule del Roser d'Èvol, obra d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (1578-1579), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 195. *Crucifixió*, gravat de l'escola de Marcantonio Raimondi, fotografia: Bibliothèque municipale de Lyon.

Figura 196. *Crucifixió*, gravat anònim (1541), obra de Francesco Salviati, fotografia. The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).

Figura 197. *Crucifixió*, retaule de sant Fructuós de l'església d'Iravals, obra d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 198. *Martiri de Sant Vicenç*, retaule de sant Vicenç de l'església de Saneja, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 199. *Martiri de Sant Llorenç* (detall), gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Baccio Bandinelli (1525 ca.), fotografia: Harris Brisbane Dick Fund, 1917 (The Metropolitan Museum).

Figura 200. *Martiri de Sant Llorenç*, gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Baccio Bandinelli (1525 ca.), fotografia: Harris Brisbane Dick Fund, 1917 (The Metropolitan Museum).

Figura 201 i 202. *Martiri de Sant Llorenç* (detalls), gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Baccio Bandinelli (1525 ca.), fotografia: Harris Brisbane Dick Fund, 1917 (The Metropolitan Museum).

Figura 203. *Sant Felip* (detall), antic retaule d'Oceja, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 204. *Santa Cecília* (detall), retaule de sant Lli de l'església de Celrà (Orellà), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 205. Santa Agnès, gravat de Marcantonio Raimondi, fotografia extreta de l'*Illustrated Bartsch*.

Figura 206. *Adoració dels pastors*, retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 207. *Adoració dels pastors*, gravat de Gian Giacomo Caraglio (1526), obra de Francesco Maria Mazzola (Il Parmigianino), fotografia: The Rijksmuseum (Rijksstudio).

Figura 208. *Pentecosta*, retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 209. *Pentecosta*, gravat de Gian Jacopo Caraglio (1520-1539), obra de Rafael, fotografia: Ailsa Mellon Bruce Fund (National Gallery of Art, Washington).

Figura 210. *Coronació de la Mare de Déu*, retaule del Roser d'Èvol, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1578-1579), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 211. *Coronació de la Mare de Déu*, gravat d'Andrea Marelli (1567-1572), fotografia: The Trustees of the British Museum.

Figura 212. *Coronació de la Mare de Déu*, retaule de la Mare de Déu de Tresserra, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1577), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 213. *Coronació de la Mare de Déu* (detall), gravat d'Andrea Marelli (1567-1572), fotografia: The Trustees of the British Museum.

Figura 214. *Oració a l'hort de Getsemaní*, retaule del Roser d'Èvol, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1578-1579), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 215. *Jesús entre els doctors* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives

Figura 216. *Sant Pere i sant Pau curant el paralític*, gravat d'Albrecht Dürer, fotografia: en línia.

Figura 217. *Transfiguració*, gravat de Cornelis Cort (1573), obra de Rafael Sanzio (1516-1520), fotografia: Royal Collection Trust.

Figura 218. *Assumpció de la Mare de Déu* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 219. *Transfiguració* (detall), gravat de Cornelis Cort (1573).

Figura 220. *Pentecosta* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 221. *Transfiguració* (detall), gravat de Cornelis Cort (1573).

Figura 222. *Pentecosta* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 223. *Transfiguració* (detall), gravat de Cornelis Cort (1573).

Figura 224. *Nativitat* (detall), retaule de la Mare de Déu de Tresserra (1577), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 225. *Transfiguració* (detall), gravat de Cornelis Cort (1573).

Figura 226. *Coronació de la Mare de Déu*, gravat de Cornelis Cort (1574), obra atribuïda a Federico Zuccaro, fotografia: The Trustees of the British Museum.

Figura 227. *Assumpció de la Mare de Déu* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 228. Retaule major de santa Maria de l'església de l'església de Vallvidrera, obra de Jaume Hguet I i II (1597), fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic (Arxiu Mas).

Figura 229. *Adoració dels pastors*, gravat de Cornelis Cort (1568), obra de Marco Pino, fotografia: The Trustees of the British Museum.

Figura 230. *Nativitat*, antic retaule de l'Assumpció de Cadaqués (1570), fotografia: Servei d'Atenció als Museus (SAM) – Centre de Pedret (Girona).

Figura 231. *Adoració dels pastors* (detall), gravat de Cornelis Cort (1568).

Figura 232. *Lamentació de Crist*, gravat de Pieter Jalhea Furnius (còpia de 1624-1679), fotografia: The Rijksmuseum.

Figura 233. *Pietat* (detall), retaule de la Mare de Déu de Tresserra (1577), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 234. Retaule major de la Mare de Déu del santuari dels Arcs (Santa Pau), obra de Joan Mates i Joan Moles (1572), fotografia: Arxiu Municipal de Girona (Fons Subias i Galter).

Figura 235. *Resurrecció*, gravat de Cornelis Cort (1570 ca.), obra de Giulio Clovio, fotografia: The Trustees of the British Museum.

Figura 236. *Resurrecció*, gravat de Martino Rota (1565 ca.), obra de Federico Zuccaro, fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).

Figura 237. Retaule major de santa Maria de l'església de Palamós, obra de Joan Ballester (escultura) i Jaume Forner (pintura), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 238. *Resurrecció*, Retaule del Roser de l'església de Marians (finals s. XVI), obra d'autor anònim, fotografia: CCRP.

Figura 239. Traçat d'ortogonals sobre la taula de la *Flagel·lació*, retaule del Roser de l'església d'Èvol (1578-1579), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 240. Traçat d'ortogonals sobre la taula de l'*Adoració dels Reis*, retaule de la Mare de Déu de Tresserra (1577), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 241. *Missa de sant Martí* (detall), retaule de sant Martí de l'església d'Ur (1575), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 242. *Presentació de Jesús al temple* (detall), retaule del Roser d'Èvol (1578-1579), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 243. Antic retaule major de sant Serni, església de Sant Serni de Nagol (Sant Julià de Lòria), obra d'autors anònims (primera meitat del segle XVI), fotografia extreta del catàleg *L'Art d'Època Moderna a Andorra. Segles XVI-XVIII* (2017).

Figura 244. Retaule major de sant Romà dels Vilars, església parroquial de Sant Pere Màrtir (Esclades-Engordany), obra d'autors anònims (1515-1550 ca.), fotografia: Joan Bosch/Joaquim Garriga.

Figura 245. Escultura de sant Joan Baptista dins la pastera, retaule major del monestir de Sant Joan de les Abadesses, obra d'Alonso Rams (s. XV), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 246. Retaule de Santa Maria del monestir de Poblet, obra de Damià Forment (1527-1529), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 247. Arquitectura del retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, obra de Jeroni Xanxo (1548-1549), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 248. Arquitectura del retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, obra de Jeroni Xanxo (1548-1549), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 249. Retaule de Tots Sants de la catedral de Girona, obra d'Esteve Bosch (escultura, 1594) i Joan Baptista Toscano (pintura, 1598), fotografia: Joan Bosch Ballbona.

Figura 250. Detall de la làmina XXVI de la *Regola delle cinque ordini dell'architettura*, obra de Jacopo Barozzi da Vingola (1562).

Figura 251. Capitell del retaule de sant Lli d'Orellà, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 252. Capitell del retaule de sant Fructuós d'Irivals, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

figura 253. Capitell del retaule de sant Martí d'Ur, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 254. Capitell del retaule de sant Joan de Santa Llocaia, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 255. Capitell del retaule de la Mare de Déu de Tresserra, Adrià Vázquez Vives.

Figures 256 i 257. Fragments escultòrics de les taules de retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, abans de ser restaurat, fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).

Figures 258 i 259. Columna de fust balustrat del retaule de sant Fructuós d'Irivals i columna balustrada del retaule de sant Martí d'Ur, fotografies: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP) i Adrià Vázquez Vives.

Figura 260. Tractat *Las Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo (1526).

Figura 261. Retaule de Nostra Senyora del Roure, església de Tallet, anònim, fotografia: CCRP.

Figura 262. Retaule de sant Joan Baptista, església de Santa Llocaia, d'autor desconegut (1607), fotografia: CCRP.

Figura 263. Detall arquitectònic del retaule de sant Martí d'Ur (1575), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 264 i 265. Detalls arquitectònics del retaule de la Mare de Déu de Tresserra (1577), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 266. Entaulament provinent del retaule del Roser d'Èvol, en procés de restauració, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figures 267 i 268. Elements ornamentals de l'antic retaule de Cadaqués (1570 ca.), fotografes: Servei d'Atenció als Museus (SAM) – Centre de Pedret (Girona) i Adrià Vázquez Vives.

Figura 267. Nimbe de sant Vicenç (Saneja), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 268. Nimbe de sant Cosme (Vallcebollera), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 269. Nimbe d'un apòstol (Palau del Vidre), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figures 272 i 273. Detalls de nimbes del retaule de la Mare de Déu de la Magrana de la catedral de sant Joan (Perpinyà), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 274. *Visitació* (detall), retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre (1580-1585), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 275. *Sant Martí beneint els pobres* (detall), retaule de sant Martí d'Ur (1575), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 276. *Sant Vicenç davant del prefecte romà* (detall), retaule de sant Vínceç de Saneja (1580-1585), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 277. Sant Fructuós davant l'Emperador (detall), retaule de sant Fructuós d'Irivals (1572), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 278. *Mare de Déu de la Pietat* (detall), retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 279. *Portament de la Creu* (detall), retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 280. *Portament de la Creu* (detall), retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 281. *Enterrament de Jesús* (detall), retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 282. *Sant Lluç*, retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell (predel·la), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 283, 284 i 285. Detalls de policromia, Grup de la Dormició de la Mare de Déu, actualment dipositat dins el fons del Museu Capitular, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 286. Detall d'un llibre obert d'un apòstol del Grup de la Dormició de la Mare de Déu (Seu d'Urgell), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 287. Detall d'un llibre obert, retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Joaquim Garriga.

Figura 288. *Resurrecció* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 289. *Anunciació* (detall), retaule del Roser d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 290. Retaule de la Mare de Déu del Roser d'Èvol abans de la restauració, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Resums en català, castellà, francès i anglès.

El present treball consisteix en l'estudi de la trajectòria professional d'Antoni Peitaví i el seu obrador, i en l'anàlisi de la seva cultura artística. Nascut a Tolosa a finals de la primera meitat del segle XVI, Antoni Peitaví va desenvolupar l'ofici de pintor al llarg dels comtats del Rosselló i la Cerdanya (bisbat d'Elna) així com en altres punts al sud dels Pirineus, com a la Seu d'Urgell o Sant Joan de les Abadesses. La recerca de la documentació de l'època ha permès constatar la bona pràctica del mestre i els seus col·laboradors, entre els quals s'ha de destacar a Miquel Verdaguer, fet pel qual els portà a dominar el mercat de la retaulística generant una producció que s'estengué arreu del territori. El llenguatge pictòric de la societat Peitaví-Verdaguer, arrelat a les inèrcies artesanals característiques de la tradició pictòrica a Catalunya, se situà d'inici en les coordenades del que s'ha denominat «romanisme català» o «rafaelisme d'estampa», i evolucionà cap a nous episodis en l'aplicació del llenguatge del *tardomanierisme* a partir del gravat de Cornelis Cort. Antoni Peitaví i els pintors que treballaren amb ell varen reunir les aptituds més valorades del seu temps, convertint-los en una peça rellevant en el mercat de la pintura devocional de l'època.

*

El presente trabajo consiste en el estudio de la trayectoria profesional de Antonio Peitaví y su taller, y en el análisis de su cultura artística. Nacido en Toulouse a finales de la primera mitad del siglo XVI, Antoni Peitaví practicó el oficio de pintor a lo largo de los condados del Rosellón y la Cerdaña (diócesis de Elna), así como en determinados puntos al sur de los Pirineos, como la Seu d'Urgell o Sant Joan de les Abadesses. La investigación de la documentación de la época ha permitido constatar la buena práctica del maestro y sus colaboradores, especialmente de Miquel Verdaguer, hecho que los llevó a dominar el mercado de la retaulística generando una producción que se extendió por todo el territorio. El lenguaje pictórico de la sociedad Peitaví-Verdaguer, sujeta a inercias artesanales características de la tradición pictórica en Cataluña, se situaría al principio en el contexto artístico del que se ha denominado «romanismo catalán» o

«rafaelismo de estampa», para evolucionar posteriormente hacia un nuevo episodio en la aplicación del lenguaje del *tardomanierismo* a partir del grabado de Cornelis Cort. Antoni Peitaví y los pintores que trabajaron con él reunieron las aptitudes más valoradas de su tiempo, convirtiéndolos en una pieza clave en el mercado de la pintura devocional de la época.

*

Ce travail consiste en une étude de la carrière professionnelle du peintre Antoni Peitaví et de son atelier, ainsi qu'une analyse critique de sa culture artistique. Né à Toulouse à la fin de la première moitié du XVI^e siècle, Antoni Peitaví a développé son travail de peintre dans les comtés de Roussillon et de Cerdagne (diocèse d'Elna), ainsi que dans certaines régions au sud des Pyrénées, comme La Seu d'Urgell et Sant Joan de les Abadesses. La bonne pratique du maître et de ses collaborateurs, parmi lesquels Miquel Verdaguer, a conduit à sa domination sur le marché des retables, générant une production qui s'étend sur tout le territoire. Le courant du langage pictural de la société Peitaví-Verdaguer, encore soumis aux inerties artisanales caractéristiques de la tradition picturale en Catalogne, se situe dans ce qu'on appelle le « romanisme catalan » ou « raphaelisme d'estampe », et ils constitueront un nouveau épisode dans l'application du langage du tardo-maniérisme international, à partir de la gravure de Cornelis Cort. Antoni Peitaví et les peintres qui ont travaillé avec lui ont réuni les compétences les plus prisées de leur temps, le rendant acteurs clé du marché de la peinture dévotionnelle de l'époque.

*

This research paper focuses on the study of the professional career of the painter Antoni Peitaví and his workshop. Furthermore, it presents a critical analysis of his artistic culture. Born in Toulouse in the mid-16th century, Antoni Peitaví worked as a painter all through the counties of Roussillon and Cerdanya (diocese of Elna), alongside other parts in the south of the Pyrenees, including La Seu d'Urgell and Sant Joan de les Abadesses. The excellent practice of the master and his collaborators, particularly Miquel Verdaguer, led to his dominance on the market of altarpieces, generating an

important production throughout the territory. The distinctive pictorial language of the Peitaví-Verdaguer society, still subject to the artisan inertias characteristically of the Catalan pictorial tradition, is established within the artistic context termed «Catalan Romanism». And both artists together were the protagonist of a new episode in the application of the language of late Mannerism from the engraving of Cornelis Cort. Antoni Peitaví and the painters who worked alongside which him brought together the most highly valued skills of his time, turning them into a key factor in the devotional painting market of the period.

I. INTRODUCCIÓ

a) Objecte d'estudi i estat de la qüestió

L'objecte d'estudi de la present recerca és la figura del pintor Antoni Peitaví, artesà que visqué als Comtats del Rosselló i la Cerdanya en el darrer terç del segle XVI, i la producció de retaules en aquest territori. El principal propòsit de la tesi doctoral, doncs, és aportar nova informació entorn de l'activitat pictòrica de l'artista i, alhora, aprofundir en el coneixement del seu llenguatge plàstic i a la producció artística en el territori dels comtats del nord-est de Catalunya.

El pintor Antoni Peitaví se l'ha documentat en el marc cronològic que va de 1560 a 1592; la primera correspon a la primera notícia documental que disposem, la darrera, l'any de la seva mort. Per tal de contextualitzar la seva obra, no obstant això, ha estat necessari estirar aquest marc cronològic fins al 1550 aproximadament. En primer lloc, això ho hem fet per mirar d'encadenar el fil argumental exposat a la tesi de doctorat de Sylvette Angenard del 1998 (*La peinture des retables en Roussillon aux XVe et XVIe siècles: le diocèse d'Arnan Gassies à Jaume Forner*), i, sobretot, la de Stéphanie Doppler elaborada l'any 2012. (*La peinture de la Renaissance dans les comtés Nord-Catalans, 1480-1540*), cercant de prolongar el lligam amb les notícies que en aquelles recerques es revelaven. En segon lloc, per constatar l'evolució de la producció pictòrica en els anys precedents a l'arribada del pintor Antoni Peitaví en els comtats del Rosselló i la Cerdanya, que d'una altra manera quedaria aïllada entre un estudi i un altre.

L'activitat del pintor Antoni Peitaví i la producció de retaules a l'àrea dels comtats del Rosselló i la Cerdanya començaren a conèixer-se en el moment en què, el 1853, s'inicià el buidatge sistemàtic de la documentació de l'Arxiu de Perpinyà – actualment Archives départementales des Pyrénées-Orientales –, impulsat principalment per per Jean-Bernard Alart (Vinçà 1824–†1880), un dels pioners de la historiografia rossellonesa del

segle XIX¹. Professor a Toulouse des de 1843, esdevingué inspector a la Prefectura dels Pirineus Orientals el mateix any 1853, poc després d'ingressar a la junta de la *Société Agricole, Scientifique et Littéraire* on ben aviat publicaria nombrosos estudis sobre història local basats en el fons de l'Arxiu de Perpinyà². Durant aquell període, J. B. Alart es disposà a ordenar i a inventariar la documentació que conformava les diverses sèries que es localitzaven dins els mateixos arxius. Algunes d'elles, com la sèrie C³, no es finalitzarien d'ordenar fins al 1877, poc abans del traspàs d'Alart. Una de les tasques més rellevants de la seva carrera com a historiador fou la transcripció que realitzà d'un gruix important de documents provinents dels arxius departamentals i d'altres dipòsits públics. Aquest treball es materialitzà amb el que es coneix com a *Cartulaire Roussillonais*, constituït per un total de 56 volums i dividit en dues sèries: la primera classificada mitjançant les lletres de l'alfabet (de la A, a la Z), i la segona classificada mitjançant números romans (de l'I al XXXIII). Aquesta catalogació permetia reunir d'una forma metòdica milers de documents que amb el temps ajudarien a l'estudi i anàlisi de la història del Rosselló i la Catalunya del Nord. Entremig de tot aquest feix de notes s'esmentaven alguns documents referents al pintor Antoni Peitavi, concretament dels contractes pels dos retaules de Ribesaltes, dels anys 1569 i 1574, el contracte pel tabernacle i l'estàtua d'Arles de 1590, i algunes notícies entorn d'associacions entre pintors que treballaren al Rosselló els anys 1549, 1557 i 1564⁴.

La primera publicació destacada on apareixia la figura d'Antoni Peitavi arribà l'any 1897 de la mà de Pierre Vidal, historiador de la Catalunya del Nord (1848-†1929), que l'esmentava en el capítol dedicat a l'època del Renaixement de l'obra *Histoire de la ville de Perpignan depuis les origines jusqu'au traité des Pyrénées* (1987, p. 473-489), destacant-lo entre molts artesans dins la cronologia dels segles XVI i XVIII, sobretot pintors i escultors. No utilitzava les dades recollides al *Cartulaire* d'Alart, i donava a conèixer informacions inèdites del pintor i el seu temps. Entre elles, una de les més excepcionals que tenim de la seva

¹ Una biografia fragmentada de l'historiador la trobem a Vidal (*Notices sur la vie et les travaux de Julien-Bernard Alart*, 1896) i Cucurell i Massanell («Julià-Bernat Alart i l'inventari de la llengua catalana: un estudi inajornable», 2019) i a Capeille (*Dictionnaire de Biographies Roussillonaises*, 1914, p. 3-5).

² Publicaria, per exemple, l'any 1872, un petit recull de notes sobre pintors al Rosselló: Bernard ALART, «Notes sur la peinture et les peintres roussillonais», *Bulletin de la S.A.S.A.L. des Pyrénées-Orientales*. t. XIX, 1872, p. 199 – 237. També publicaria alguns estudis al *Journal des Pyrénées-Orientales*.

³ La Sèrie C engloba els documents de l'*Intendance du Roussillon*, corresponents a l'administració d'aquesta regió després de la unió a la corona francesa el segle XVII.

⁴ ALART, XXVII, p. 589; ALART, N, p. 624; ALART, XXVII, p. 89-90; ALART, XXVII, p. 331.

activitat professional: les destacades "pretensions" de Josep Brell, una reclamació de caràcter econòmic que el jove pintor dirigí als seus socis Antoni Peitaví i Joan Perles, a partir de la qual s'ha pogut identificar una part molt substancial de les obres que el pintor i els seus col·laboradors varen executar cap a la dècada dels seixanta⁵.

En general, les informacions aportades per P. Vidal entorn la trajectòria professional d'Antoni Peitaví i del món social que l'envoltava, com els pintors Joan Perles, Josep Brell o Nicolau Machon, provenien de la documentació relativa a clergat secular del Rosselló (anterior a 1790) dels Arxius de Perpinyà, integrada dins la sèrie G⁶, que també li serví per fer aportacions sobre Pere Barrufet, Antoni Seguí, Felip Brell, Josep Brell, Joan Ronyó, Joan Ballester, Joan Sanxes Galindo, Esteve Bosch, Gaspar Altizen i Joan Moles⁷. Dit estudi contribuïa a una visió panoràmica del context artístic dels comtats del Rosselló i la Cerdanya durant el segle XVI.

Totes les informacions inèdites de l'estudi de P. Vidal provenien de la consulta de les sèries dels Arxius de Perpinyà, concretament la sèrie B (Corts i jurisdiccions), D (Instrucció pública, ciències i arts), fent al·lusió al lligall dels pintors i escultors, G (clergat secular), i H (clergat regular). En aquest sentit, deduïm que aquella documentació procedent de la sèrie D (pintors i escultors) es tractaria de l'actual 4E58 que aplega informacions de pintors i escultors des del segle XVI al segle XVII.

⁵ Actualment, s'ubica a la cota d'arxiu ADPO, 4E58, dels Arxius Departamentals dels Pirineus Orientals.

⁶ Dins la sèrie G dels arxius departamentals dels Pirineus Orientals s'hi agrupen diversos fons, majoritàriament relatius a diferents parròquies del territori. Malauradament, no tots es conserven íntegrament.

⁷ Sobre aquests artífexs s'ha consultat bibliografia ben diversa que ha permès, en la mesura del possible, enriquir el discurs de la recerca. Una de ben rellevant, i que ha fornit bona part de les dades comentades al llarg de la tesi ha estat l'estudi publicat a través del catàleg *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (dir. J. Garriga i J. Bosch). Així mateix, són imprescindibles les dades ofertes per Josep-Francesc Ràfols (1953) en el seu *Diccionario Biografico de Artistas de Cataluña . Desde la época romana hasta nuestros días*; recerques com les de Josep Gudiol i Cunill per a aspectes diversos de les arts d'època moderna, com ara el col·legi de pintors, el guadamassil o l'art de pintar vidrieres (1908, p. 141-156, 1913, p. 191 i 1919, p. 2, [28 de juliol], respectivament), monografies de regions concretes com les de Carme Sala a la Garrotxa (1987), Miquel Mirambell i Irene Abril a l'àrea de Vic (2011 i 2017 respectivament) o Sofia Mata pel Camp de Tarragona (2005), i articles disperss com els de Pere Trijueque (1990), p. 115-140 i (1993), p. 107-149 i Josep Clara (1981), p. 277-283, (1982a), p. 173-181, (1982b), p. 317-325, (1983a), p. 125-140, (1983b), p. 295-296, (1988), p. 181-192, (1993), p. 97-114), entre molts altres.

En la compilació de biografies de Jean Capeille, de 1914, l'autor cita les referències publicades per P. Vidal, així com les series B i G dels ADPO, per a les respectives biografies d'Antoni Peitaví, Miquel Verdaguer, Josep Brell, Nicolau Machon i Joan Ronyó⁸.

A principis del segle XX, la recerca en altres arxius també va donar els seus fruits, i aparegueren, en petites publicacions de caràcter històric, notícies relatives a l'activitat de Peitaví. Una d'elles, per exemple, fou la que presentà J. Masdeu al butlletí parroquial d'*El Santíssim Misteri*, amb informacions desconegudes sobre a l'activitat d'Antoni Peitaví, Joan Perles i Nicolau Machon al monestir i a l'església parroquial de Sant Joan de les Abadesses, al Ripollès⁹.

Les investigacions als arxius de la Seu d'Urgell fetes per Pere Pujol i Tubau (1929), primer, i Josep Maria Madurell i Marimon (1946), anys després, feien emergir noves dades sobre l'activitat d'Antoni Peitaví. D'aquests autors, mossèn Pujol i Tubau, eclesiàstic, historiador i arxiver de l'arxiu capitular de la Seu d'Urgell, publicava a *Analecta Sacra Tarraconensia* informacions inèdites de l'activitat de Peitaví a la catedral d'Urgell durant els anys 1573 i 1574. A més, li atribuïa les pintures que havien decorat temps enrere la sala del consell i biblioteca de la capella de la Pietat: un conjunt pictòric amb representacions de les 12 tribus d'Israel. Aleshores, Pujol i Tubau les localitzava a les golfes del temple. L'any 1946 J. M. Madurell recuperava les notícies aportades per mossèn Pujol i Tubau en el marc d'un estudi general entorn de les arts de la comarca de l'Alt Urgell¹⁰, i les ampliava amb les informacions de P. Vidal i F. Montsalvatge, a partir de les quals procurava donar forma a una síntesi sobre l'activitat d'aquest pintor i del seu taller, que el qualificava «tal vez, como uno de los más distinguidos de su tiempo»¹¹.

⁸ Les indicacions bibliogràfiques dins la recopilació l'abat Jean Capeille (1914) són a les pàgines següents: 77 (Josep Brell), 340 (Nicolau Machon), 477 (Antoni Peitaví), 534 (Joan Ronyó) i 645 (Miquel Verdaguer).

⁹ La publicació restà a l'ombra fins a l'estudi d'Eduard Junyent (1976). A partir d'aquí dites notícies foren esmentades per J. Garriga (1986), M. Jardí (2007-2008) o F. Miralpeix i T. Avellí (2012). Els darrers recuperaven les referències ripolleses per exposar-ne una interpretació molt més detallada sobre aquest breu episodi de Peitaví en el que s'hi plantejaven, a més, algunes consideracions de caràcter estilístic que ja havien estat determinades en anteriors estudis, a banda d'enriquir-la amb elements relacionats amb el mobiliari produït en aquella època.

¹⁰ Les pàgines dedicades a una breu recopilació sobre la trajectòria d'Antoni Peitaví van de la 145 a la 148.

¹¹ El ressò de l'activitat pictòrica d'aquests artesans després de la publicació de Pierre Vidal arribà ràpidament a altres historiadors de principis de segle, en aquest cas de Francesc Montsalvatge. Probablement, a partir de les dades ofertes pel *Cartulaire Roussillonais*. L'historiador olotí publicava amb el títol *El obispado de*

La contribució més rellevant sobre la personalitat d'Antoni Peitaví i que ens ha servit de base documental i bibliogràfica per a la construcció del nostre estudi la devem a Marcel Durliat l'any 1954, amb un breu capítol dedicat al pintor. Amb el títol d'Arts Anciens du Roussillon (peinture), l'historiador francès analitzava la producció pictòrica al Rosselló des de l'època romànica i les pintures del Fenollar, fins a les trajectòries de Hyacinthe Rigaud, Antonine Guerra o Jacques Gamelin als segles XVII i XVIII¹². Entremig, plantejava, per primera vegada, un capítol dedicat a la pintura en època del Renaixement, i posava en relleu artífexs –alguns d'ells amb capítols específics– tan significatius com el Mestre de Canapost, Jaume Forner, Joan Ronyó, Antoni Peitaví, Honorat Rigau o Barthélemy Gonzalez. Tots ells mestres pintors que treballaren en un moment o altra als antics comtats del Rosselló i la Cerdanya, i que caracteritzaven prou bé la personalitat artística de la seva època en el context català. L'estudi de Durliat, doncs, suposà el punt de partida per nombrosos treballs que foren fets posteriorment¹³.

Elna la història de la diòcesi, que distribuïa en diversos volums. A l'ocasió, F. Montsalvatge dedicava diverses pàgines –disperses totes elles– a donar coneixement de l'activitat d'una bona colla de pintors, escultors, orfebres, bordadors, mestres de cases, etc. Antoni Peitaví també hi apareixia, concretament als volums 3 i 4 en els quals hi destacava algunes notícies de la seva activitat al Rosselló, principalment: (1912), p. 42, 179, 229, 341 i (1915), p. 97, 229, 259. Fa l'efecte que per fornir les notícies relatives a els artífexs nord-catalans seguí els passos de P. Vidal (1897), i consultà algunes de les sèries ja inventariades dels arxius perpinyanesos. F. Montsalvatge no aportà cap dada inèdita sobre l'obra concreta de Peitaví, però hi destacaven notícies de l'activitat de Josep Brell, Joan Ronyó, Antoni Moxa, Pere Barrufet o Maurici Barber.

¹² Posteriorment comptem, del mateix autor, amb l'obra de major abast *L'art catalan* (1963). La menció de Peitaví era més que breu, però el categoritzava com un dels pintors més prolífics del moment: «A Perpignan, toute la seconde moitié du XVI^e siècle est dominée par l'activité débordante d'un peintre d'origine toulousaine, Antoine Peytavi, qui travailla en collaboration avec Michel Verdaguer de Lérida» (1963, p. 309).

¹³ Pel que fa a la pintura realitzada entre la segona meitat del segle XV i la primera del segle XVI hem de destacar les dades ofertes per les tesis de doctorat ja esmentades de Sylvette Angenard (1998), i Stephanie Doppler (2012). Ambdues imprescindibles per poder conformar el context previ a la recerca que he dut a terme i per poder definir, en la línia social i artística, el punt de partida de producció que aquí hem analitzat. La recerca de Stephanie Doppler, a més, ens ha servit per conèixer, entre altres aspectes, un bon grapat de dades documentals del període de mitjans de segle, especialment en relació amb aquells pintors que acolliren l'arribada de Peitaví als comtats de Rosselló i la Cerdanya: Felip Brell, Maurici Barber, Nicolau Machon, Joan Perles, etc. A banda d'aquests dos extensos estudis s'hi haurien d'afegir d'altres de menys envergadura, però amb continguts fonamentals per a la configuració de la producció i els seus protagonistes al llarg del segle XVI. Per exemple les contribucions de Joan Bosch a la figura del Mestre de Llupià (2012, p. 34-42) i a la cultura figurativa de l'art d'època moderna (*La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne*, 2009), inclosa dins el volum que estudiava *L'art au Village. La production artistique des paroisses rurales, XVI^e-XVIII^e siècle* (2009) i que dirigia Sophie Duhem, o les de Rafael Cornudella a través de l'estudi de la pintura perpinyanesa durant el quatre-cents o els inicis del cinc-cents, com en les darreres publicacions (2020, p. 89-97), fent especial èmfasi a la figura enigmàtica del Mestre de Canapost i les diverses personalitats entorn d'aquest (2004, p. 137-169, i darrerament 2020, p. 159-173). Alguns apunts sobre la pintura

Amb la publicació de 1954, Antoni Peitaví esdevenia una figura rellevant en la plàstica de l'època i del territori. S'analitzava no solament la qüestió biogràfica i documental, sinó també la qualitat artística del pintor; des de les peculiaritats del seu estil, fins a la manera de treballar segons el context de l'època, que es basava tot sovint en societats mercantils i es desenvolupava a través d'un procés artesanal fortament arrelat. Partint de la singularitat que suscitava la figura de Peitaví ja des d'antuvi –de les poques informacions que es coneixien–, Marcel Durliat el proposà com un dels artífexs més destacats que treballaren en el darrer terç del cinc-cents al Rosselló¹⁴.

Per la reconstrucció de la vida i obra d'Antoni Peitaví, Durliat utilitzà les informacions que Pierre Vidal i Josep Maria Madurell¹⁵ havien exhumat, anys abans, als arxius de Perpinyà i la Seu d'Urgell, respectivament. I es fornïa, en bona part, de la documentació proporcionada pel *Cartulaire Roussillonais* de Jean-Bernard Alart. A banda, però, hi afegí referències inèdites, la major part de les quals extreia de la sèrie G (clergat secular) i de manuals diversos consultats als Arxius Departamentals de Perpinyà. Se serví, així mateix, d'algunes informacions provinents de documentació ceretana, com ara les notes mecanoscrites que Marcel Robin havia recopilat als arxius municipals de Puigcerdà; donà a conèixer i n'afegí la transcripció completa del contracte del retaule major de la petita església d'Iravals¹⁶. En tot cas, cal remarcar les aportacions que l'historiador plantejà més enllà de contribució documental, i és que per primera vegada es proposava una anàlisi crítica de la seva pintura i de l'estil de les pintures conservades per contraposar-les a d'altres

rossellonesa –en relació amb pintors com Jaume Forner o Joan Ronyó– foren considerats, també, en l'estudi de *La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic* (2002). Amb relació a la pintura posterior a Antoni Peitaví hem de destacar les dades ofertes per les recerques de Julien Lugand (2006) –estudi sorgit de la tesi doctoral defensada el 2004–, que tractaven els *Peintres et doreurs en Roussillon aux XVI^e et XVIII^e siècles*, i que han servit per contextualitzar la generació següent, com la de Rigau o Gonsález, i per tenir present alguns aspectes entorn de la continuïtat o ruptura de certes dinàmiques en la pintura que estudiem –sobretot, en relació amb la incorporació de pintors–. Finalment, no podem deixar d'esmentar una bibliografia de capçalera com la d'Eugène Cortade (1973), sobre els *Retables Baroques du Roussillon*, que en aquest cas hem hagut de consultar de forma constant per determinar el paisatge final de moltes de les parròquies que, al seu dia, acolliren un retaule d'Antoni Peitaví i el seu obrador.

¹⁴ La publicació de Durliat ha esdevingut una referència fonamental per a la major part dels estudis que s'han fet ressò de l'activitat rossellonesa del segle XVI, entre els quals destaquen, per haver esdevingut referències de capçalera, els de Josep Gudiol i Ricart, Santiago Alcoela i Juan-Eduardo Cirlot (*La pintura en Catalunya*, 1970) i Joaquim Garriga (*Història de l'Art Català. Segle XVI*, 1986).

¹⁵ Desconeixem les raons per les quals M. Durliat fa constar que el retaule de la Pietat fou destruït “au cours de la tourmente de 1936”.

¹⁶ Vegeu Durliat (1954), p. 170-174.

sobreviscudes de la seva època, quelcom que li permetria atribuir a Peitaví o al seu obrador altres pintures del territori, com les de Saneja, Santa Llocaia, Ur, Orellà, Rià, Èvol o Palau del Vidre. En canvi, a l'estudi de Marcel Durliat no incorporava les notícies relatives als treballs ripollesos que publicà l'arxiver i mossèn santjoaní Josep Masdeu el 1916 i 1917.

En paral·lel a l'aportació crítica de M. Durliat, l'any 1958 sortí publicat en l'estudi de l'historiador americà Chandler Rathfon Post. En el dotzè volum de *A History of Spanish Painting, Volume XII: The Catalan School in the Early Renaissance*, Ch. R. Post mirà de posar ordre a les diverses autories i figures anònimes que fins aleshores determinaven el teixit de la producció de les arts pictòriques del segle XVI a Catalunya, concretament el capítol XII. Una de les personalitats anònimes que abordà fou el Mestre de Canillo, del qual en derivava altres autories, com la del Mestre de Saneja, el Mestre de Son, o l'escola del Mestre de Canillo¹⁷. La figura d'Antoni Peitaví fou inclosa en aquests paràmetres, especialment en la manera de treballar del Mestre de Saneja i la del Mestre de l'Escola de Canillo, a banda d'incloure'l, és clar, en l'estudi de la pintura de la segona meitat del segle XVI als antics comtats. La construcció dels arguments que feu Ch. R. Post entorn de l'estil d'Antoni Peitaví i la producció de la seva època han estat de gran utilitat per conformar el panorama de les arts en aquest territori, i, en bona part, enriquir les consideracions sobre el seu estil dins l'amalgama que aglutinava la personalitat del Mestre de Canillo.

Per introduir-nos en el món de la Tolosa de la primera meitat del segle XVI hem iniciat la recerca en els estudis de Robert Mesuret. En aquest cas en dos articles

¹⁷ Aleshores, el *Mestre de Canillo* se'l definia mitjançant l'estil del Retaule de Sant Joan de Caselles i el retaule de sant Miquel de Prats. Ambdós varen ser documentats pels doctors Joan Bosch Ballbona i Francesc Miralpeix el 2017 pel binomi Guiu Borgonyó i Miquel Ramells, configurant-ne la primera biografia (Bosch i Miralpeix (2017), p. 107-121, 367-368. En relació amb el *Mestre de Son* i a la producció pirinenca de la segona meitat del segle XVI, han estat fonamentals les investigacions d'Albert Velasco (2011) recollides en l'obra *Devocions Pintades* (Pagès Editors). Un estudi que exposa una panoràmica sobre la producció pictòrica a les Valls d'Àneu dels segles XV i XVI, presentant una visió panoràmica molt rigorosa entorn del procés de creació dels artesans en context pirinenc, des de la Vall de Boí a la Vall d'Aran. En aquest sentit, els estudis de Yeguas (2010) «Pintura e escultura aranesa des sègels XVI, XVII, e XVIII» i Sierra (2010) «la pintura mural a la Val d'Aran en temps del Renaixement: les primeres pintures de santa Maria d'Arties», han ajudat a ampliar el coneixement de la pintura durant el segle XVI i sobre la seva evolució en territoris de muntanya. Pel que fa a les pintures de la Vall de Boí, i concretament a les atribuïdes al *Mestre de 1572*, han estat claus els arguments de Joan Bosch procedents de les fitxes de catalogació –per ara inèdites– del Museu Diocesà d'Urgell.

fonamentals per vincular la figura del pintor en el context occità entorn de la Garona¹⁸. D'una banda, «Les formes et les techniques des rétables commandés dans les ateliers de peinture de Toulouse, de 1384 à 1597», del 1956, i de l'altra, «Primitifs du Languedoc: essai de catalogue», dins la revista *Gazette des Beaux-Arts* publicada el 1965¹⁹. En al·lusió a les obres conservades de Peitaví, Mesuret destacava la tradició catalana de la pintura del moment, de reminiscències gòtiques sobretot en els «encadrements», a l'estil renaixentista «espanyol» que s'observava en el retaule d'Ur, o a les reminiscències renaixentistes italianes que li suggerien, en canvi, les composicions del retaule de Santa Llocaia.

En la publicació de 1965 R. Mesuret situà a Antoni Peitaví en la nòmina de pintors «plus maladroits que naïfs» d'aquest «estil internacional» que imperà en els ambients més populars de l'Europa del Renaixement, i especialment «dans les images populaires des ateliers pyrénéens». Evidentment, citava a M. Durliat, però també l'historiador americà Chandler Rathfon Post (1958), qui permetia contextualitzar l'obra de Peitaví en un marc territorial “pirinenc”.

En relació amb les darreres aportacions sobre Antoni Peitaví –sobre la qual se sustenta bona part de la nostra recerca– caldria afegir informacions presentades per Joan Bosch (2016) entorn de la figura de Pere Nunyes i a la descoberta del seu testament, i les coincidències entre les pintures de Palau del Vidre i les del retaule del Miracle de Riner. Aquella troballa connectava directament a través de la documentació la figura d'un dels col·laboradors més destacats d'Antoni Peitaví: Miquel Verdaguer. Quelcom que generava un debat molt important en relació amb l'estil d'aquests pintors i la connexió artística entre uns i altres.

Al llarg d'aquests darrers anys, paral·lelament a la recerca i elaboració d'aquesta tesi, hem anat publicant petits estudis o capítols relatius a Antoni Peitaví i a la producció de retaules de la Catalunya del Nord.

És ineludible fer esment de l'estudi realitzat el 2018 en ocasió d'una exposició entorn del retaule de Vallcebollera que va tenir lloc a Perpinyà, a la Capella dels Àngels (antic convent de Sant Francesc), obra d'Antoni Peitaví, Joan Perles i Josep Brell, i restaurat pel

¹⁸ La referència utilitzada per R. Mesuret fou G. Belhomme, «Statuts des peintres-verriers de Tholose au XVI^es.», a *Mémoires de la Soc. Arch. Du Midi*, V, 1841-1847, p. 180-181.

¹⁹ En aquest cas també prenien com a referència l'estudi de Post (1958).

Centre de Conservation et Restauration de Perpignan. El catàleg que es va editar per raó d'aquesta exposició, coordinada per la directora del centre Isabelle Jubalt i comissariada per Guillem Dalmau, va suposar una oportunitat per actualitzar la biografia del pintor i enriquir-la amb un bon grapat de notícies conegudes sobre la seva trajectòria professional²⁰. A banda, l'estudi resultant brindà l'oportunitat per donar a conèixer informacions relatives a la vida "material" de les obres, així com aspectes més tècnics de la seva restauració que ens han permès un coneixement més precís i detallat de la pintura conservada.

Les dades documentals de caràcter inèdit aportades en aquest catàleg són nombroses, malgrat que no varen ser objecte de cap anàlisi de lectura o interpretació historicoartística. La majoria d'aquelles van ser localitzades gràcies a la inestimable ajuda de Denis Fontaine, arxiver dels ADPO, que per a l'ocasió ens va proveir de nombroses referències d'arxiu per complementar les noves aportacions.

El març del 2019 va sortir en el número Quinze de la revista local de l'Alta Cerdanya *Records de l'Aravó* (2019, p. 10-16) un petit article que explicava els retaules cinccentistes d'Iravals i la Tor de Querol, ambdues obres del pintor Antoni Peitaví. No s'hi aportaven dades de caràcter inèdit, però s'hi detallava qüestions que giraven entorn de l'encàrrec del retaule de Sant Fructuós, que signaren Antoni Peitaví i Miquel Verdagner, i l'atribució respecte a l'obra d'Iravals de la petita taula provinent de l'antic retaule major de l'església de Sant Esteve de la Tor de Querol.

S'elaborà un petit estudi que tractava l'atribució al pintor Antoni Peitaví de la sèrie pictòrica de Jacob i els seus dotze fills (les dotze tribus d'Israel) resguardades al Museu Diocesà d'Ugell, i restaurades recentment pel Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC). Així, a la primavera de 2019 sortia publicat l'article «La revelació dels "Patriarques" del Museu Diocesà d'Urgell» a la revista *Avenç* (núm. 454), redactat juntament amb el professor Joan Bosch Ballbona.

²⁰Dins del catàleg hi són presents estudis del mateix Guillem Dalmau («Une approche de l'histoire Matérielle des œuvres d'Antoni Peytaví», «Le retable de saint-Hilaire du Puig de Valcebollère», «Le panneau de saint Sébastien, saint Jean-Baptiste et saint Antoine Abbé», «Le retable de saint Lin, sainte Eulalie et sainte Cécile», «Le panneau de la Comparution de saint Etienne devant le Sanhédrin) de Stephanie Doppler («Le métier de peintre à la Renaissance dans les Comtés Nord-Catalans»), de M. Landelle («L'histoire de l'art à la source dans les fonds des ADPO»), i Adrià Vázquez («Antoni Peitaví, un pintor del Renaixement als Comtats del Rosselló i Cerdanya», «Un pintor del seu temps (1561-1592). L'estil pictòric dels retaules renaixentistes a la Catalunya del Nord»).

Finalment, hem d'esmentar un darrer estudi publicat dins la monografia *Peindre à Toulouse aux XV^e-XVI^e siècles*, sota la direcció de Frédéric Elsig. En aquesta ocasió fou possible aportar, dins el context tolosà de la pintura del segle XVI, algunes consideracions del pintor Antoni Peitaví i el que s'ha denominat com a «romanisme pictòric».

b) Metodologia

Per desenvolupar la recerca hem dividit el treball en dues tasques molt específiques. La primera, el buidatge documental als arxius del territori de l'actual Catalunya del Nord i als de les comarques de la Cerdanya i l'Alt Urgell; la segona, l'anàlisi crítica del llenguatge pictòric d'Antoni Peitaví.

El buidatge sistemàtic dels arxius notariais ha constituït la labor principal que ha permès traçar la trajectòria professional d'Antoni Peitaví, construir l'entorn social en què va viure, i conèixer la dinàmica contractual dels retaules aixecats durant aquest període. La major part de les informacions descobertes provenen dels Archives Départementales des Pyrénées-Orientales (d'ara endavant, ADPO), ubicats a Perpinyà. Ha resultat ser, sense cap mena de dubte, el fons notarial on hem descobert la quantitat més gran d'informacions relatives al pintor, tant pel que fa a contractes d'obres com a notícies personals i familiars. La intuïció de centrar bona part d'aquest buidatge sistemàtic en els arxius perpinyanesos sorgia de les investigacions prèvies entorn de la qüestió pictòrica d'època moderna, i, en especial, entorn de la figura d'Antoni Peitaví. Concretament, les que desenvolupà Marcel Durliat la primera meitat del segle XX, però també de les dades proporcionades pel Cartulaire roussillonnais de Jean-Bernard Alart²¹. Les dades conegudes d'Antoni Peitaví el presentaven com un pintor de Perpinyà la major part del temps, i la necessitat de consultar la documentació que allà s'hi conserva ha esdevingut una qüestió indispensable. Dels arxius Departamentals n'hem treballat diversos fons, alguns amb més aprofundiment que d'altres i d'una manera molt més metòdica com el fons notarial.

²¹ A aquests estudis caldria afegir –i que han estat oportunament esmentats en l'Estat de la Qüestió–, les tesis doctorals entorn de la producció pictòrica del segle XVI: Angenard (1998) i Doppler (2012).

Els elements més rellevants per a estudiar la producció pictòrica de la cronologia que aquí ens ocupa són els contractes d'obra o capitulacions, així com la documentació derivada: cartes de pagament, rebuts, etc. Aquests documents estipulaven els termes que regularien les condicions de l'encàrrec, i que en funció de l'especificitat del notari proporcionaven un ventall més o menys ampli d'informacions: el material amb el qual treballarien, unes mínimes indicacions dels colors que havien d'usar, en quines tasques consistia l'encàrrec (pintura d'històries, policromia i dauradura, repintats o restauracions d'obres anteriors), el termini que disposaven els artífexs per entregar l'obra, la retribució per la feina i en quina manera la percebrien, etc. A la documentació notarial treballada s'ha d'afegir la recerca en el fons del clergat secular, en el qual s'aplega diversa documentació provinent de les parròquies del Rosselló, Conflent, Vallespir, i més reduïdament de l'Alta Cerdanya i la diòcesi d'Alet. Per tal de determinar quins registres consultar han estat fonamentals els inventaris realitzats pels arxivers dels ADPO, a partir dels quals hem pogut guiar el nostre buidatge²².

Pel que fa als llibres notarians, hem focalitzat la recerca dins el marc cronològic de la trajectòria de Peitaví (eixamplant la cerca a tota la segona meitat del segle XVI), així com en els escrivans perpinyanesos, d'Arles, Vilafranca de Conflent, Illa, o Prades²³. Per seguir un buidatge metòdic i regular vàrem començar per la consulta de tots els llibres d'aquelles notaries de les quals ja se sabien notícies d'Antoni Peitaví i guiats per bibliografia existent, com ara la d'Antoni Joli, qui, a més, tingué bona relació amb la família del pintor. A partir d'aquí, hem procurat fer una cerca exhaustiva de la major part dels notaris inventariats en un ventall cronològic ben ampli que ha abraçat pràcticament la totalitat de la segona meitat del segle XVI. El mètode de treball, doncs, ha estat el de consultar manual rere manual i foli rere foli per tal de localitzar rastres inèdits que els protagonistes del nostre estudi podien haver deixat registrat d'una forma o altra.

Pel que fa als arxius parroquials i del clergat secular, tot i que fragmentats i constituïts de lligalls solts i aplegats segons parròquies i esglésies, es localitzen a la sèrie "G"

²² He trobat informació relativa a pintors i contractes en els fons parroquials del Rosselló i Vallespir, en els del Conflent, en els del Capítol d'Elna, en els de la col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, i en els parroquials de Perpinyà, concretament de la parròquia de Sant Jaume.

²³ S'ha consultat tota mena de document notarial: manuals, nòtules, minutes, llibres matrimonials, llibres de testaments, etc.

dels ADPO. Guiant-nos majoritàriament dels inventaris efectuats pel mateix arxiu, hem buidat aquelles cotes amb informacions relatives a la producció de retaules de la segona meitat del segle XVI, principalment contractes d'obra. El treball d'algunes d'elles ha resultat ser del tot fructífer, i ha ajudat a definir el paper d'Antoni Peitavi dins el panorama de la producció pictòrica de l'època, especialment en la seva relació amb el capítol d'Elna o la col·legiata de Sant Joan, i també amb les diverses parròquies del Rosselló, Vallespir o Conflent.

A banda dels llibres notariaus, també hem tingut en compte altres fons. D'entrada, els arxius Comuns de Perpinyà que varen ser dipositats a l'arxiu del Departament, i que actualment es troben dins la cota EDT²⁴. Concretament, la sèrie 112EDT, on es conserven els llibres d'«ordinacions» i on hem pogut resseguir i treballar de nou les referències de les ordenances de confraries, o en els Llibres anomenats de «Totis», dins el qual es registraren, entre altres coses, les llicències fiscals atorgades a artesans (altrament dites «Franqueses d'imposicions»). A la mateixa cota s'hi preserven registres parroquials –baptismes, matrimonials, de sepultura, etc.–, tots ells disponibles a través de l'arxiu en línia dels ADPO. D'aquí n'hem consultat exclusivament la dels baptismes, per tal de documentar la genealogia dels pintors estudiats. La indicació del fons i les dades relatives a aquesta qüestió les dec a Guillem Dalmau.

Una altra sèrie igualment indispensable per la recerca ha estat la 4E, que reuneix documentació vària de corporacions, confraries i oficis de Perpinyà. En aquest sentit, s'ha tingut present, com ja ho havia fet la bibliografia precedent, la cota 4E58 relativa a pintors –contractes d'obra, contractes matrimonials i testaments (1397-1719)–, i la 4E60, relativa als orfebres. Més enllà, i partint d'indicacions bibliogràfiques, hem pogut rastrejar notícies referents al món de la producció pictòrica a les cotes 4E65 (basters, guarnicioner i treballadors de cuir) i la 4E26 (confraria dels paraires).

Han resultat ser particularment útils els arxius d'origen privat dipositats a la sèrie J. Un d'aquests és el de l'Albert Salses (1864-†1940), i que s'aplega dins la cota d'arxiu 7J. Es tracta de la recopilació del buidatge en arxius i notes diverses realitzades per l'historiador i que constitueix un recull molt extens i molt divers d'informació. Hem mirat d'escollir

²⁴ Els registres integrats dins la cota CCM es troben conservats a l'Ajuntament.

aquells plec que hem considerat que podrien contenir informació interessant i suplementària per la nostra recerca. En aquest sentit, destaquen alguns dossiers relatius a Osseja, Aja, la Vall de Ribes o Bagà; i un recull de nombroses notícies històriques sobre les esglésies de la Cerdanya –amb estudis de plantes, inscripcions, negatius fotogràfics de retaules com el de Vallcebolera, etc.–. També hem consultat el fons del prevere Jean Sarrète (1868-†1948), dipositat a la cota 207J. D'aquest també n'hem consultat documentació vària, principalment de transcripcions de documentació i buidatge d'arxiu. Destaquem, finalment, el fons d'Eugène Cortade, i especialment la cota 175J27 i la recerca que feu l'historiador entorn de la confraria del Roser i la retaulística que en produí. De la mateixa sèrie s'hi troben dipositats diversos arxius parroquials. Hem consultat molt puntualment algunes cotes en què intuïem l'existència d'informació útil per a la nostra recerca, tot i que amb resultats pobres. L'inventari que hem mencionat anteriorment, realitzat per l'ADPO, ens ha permès realitzar una selecció prèvia de la documentació que interessava, malgrat l'estat fragmentari d'aquests arxius²⁵.

D'una forma més aïllada i puntual s'ha investigat altres sèries documentals, com la sèrie H, del clergat regular, concretament la cota H31 concernent a documentació provinent dels Grans Agustins de Perpinyà; i la sèrie 1E, dins la qual es localitza el fons familiar –en el nostre cas per resseguir les informacions de la família Gleu, qui encarregà certs retaules a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer–.

També hem dut a terme un buidatge documental sistemàtic a l'Arxiu Comarcal de la Cerdanya de Puigcerdà (ACCE), l'altre centre entorn del qual es desenvolupà l'activitat d'Antoni Peitavi. En aquest cas, i gairebé exclusivament, s'ha treballat el fons notarial–manuals, nòtules, llibres matrimonials, llibres de testaments, llibres de capitulacions i sentències arbitrals, rúbriques i documentació vària–, donat que esdevé una de les fonts més substancials per a descobrir informacions relatives als pintors de l'època. Aquesta tasca ha estat encara més necessària perquè, malauradament, no s'han conservat els arxius parroquials ceretans, i aquells que han perviscut es troben disgregats entre Perpinyà i la Seu

²⁵ Molta de la documentació aplegada és posterior a la cronologia que nosaltres estudiem. A Palau del Vidre, per exemple, el dipòsit conservat (79J), dels anys 1988 i 1993, només s'hi conserven registres de catolicitat del segle XVIII, processos verbals del segle XIX i documentació vària de la segona meitat del segle XVII.

d'Urgell. De forma més puntual hem consultat les notaries provinents del Ripollès, conservades, també, a l'arxiu de Puigcerdà.

Per l'episodi urgellenc d'Antoni Peitaví hem treballat la documentació de l'Arxiu Capitular d'Urgell (ACU). En aquest cas, a partir dels indicis de mossèn Pere Pujol i Tubau (1925) i de Josep Maria Madurell (1946), els quals havien aportat a la llum una quantitat molt substancial d'informacions referents als encàrrecs que Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer havien emprès a la catedral de Santa Maria de la Seu d'Urgell²⁶. Aprofitant els estudis dels fons del Museu Diocesà per part del grup de recerca en Art d'Època Moderna de la Universitat de Girona al llarg del 2017, s'ha revisat la documentació coneguda i se n'ha cercat de nova provinent del Capítol (*Actes Capitulars, Liber Primus Capitularum*) i de l'Arxiu de la Comunitat de Beneficiats. La coneixença d'aquest fons ha resultat essencial per ampliar les informacions relatives als contractes amb ambdós pintors així com altres qüestions artístiques de l'època. També hem tingut en compte els llibres d'inventaris, que han servit per situar cronològicament algunes pintures atribuïdes al pintor de Tolosa.

Les tasques en arxius ens ha portat a consultar altres institucions, puntualment i de manera parcial. Per aquestes "incursions" ens hem guiat, en la majoria dels casos, de les referències bibliogràfiques o dades cronològiques sorgides de la documentació prèviament cercada. En aquest sentit, hem treballat la documentació de l'Arxiu Històric de Girona (AHG), de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa (ACGX), o l'Arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses (AMSJA)²⁷. Pel que fa a l'AHG, hem consultat principalment el fons notarial, i, com en els anteriors casos, s'ha seleccionat espais i cronologies molt concretes vinculats a artífexs documentats al Rosselló. Per exemple, de les notaries de Cadaqués i Perelada (dins el Districte de Figueres). A la Garrotxa, per la seva banda, l'objectiu ha estat el de resseguir les notícies relatives als treballs de Miquel Verdaguer a Besalú.

La documentació consultada, tant aquella prèviament esmentada per la bibliografia com la inèdita, s'ha fet dialogar amb la bibliografia, i això ha ajudat a contextualitzar tot el material i a vincular-lo amb la seva època.

²⁶ La major part d'aquestes foren publicades (transcripció inclosa) per Pujol i Tubau el 1925.

²⁷ En el cas de l'Arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses, devem el coneixement de la documentació a la mediació de Joan Ferrer, qui, donades les circumstàncies de conservació, ens ha facilitat la reproducció d'aquella en format digital.

Durant breus períodes al llarg de la recerca s'han treballat, d'una banda, els arxius de Tolosa, l'Archive Départementale de l'Haute-Garonne (ADHG), i l'Archive Municipale de Touloute (AMT); de l'altra, l'Archive Départementale de l'Àriege, a Foix. Aquestes estades han estat possibles gràcies a les subvencions de la Beca Ministerial (FPI - Ayudas para contratos predoctorales para la formación de doctores, 2016). Amb tot, lamentem que en el transcurs dels dos darrers anys, a causa de la situació d'emergència sanitària de la COVID, no ha estat possible realitzar una estada prolongada a un centre d'investigació europeu²⁸.

En els arxius departamentals de Tolosa hi vàrem intentar descobrir els orígens d'Antoni Peitaví, natural d'aquella ciutat. Dels ADHG foren útils els llibres anomenats "Répertoires", a través dels quals es podia consultar un llistat enumerant tots i cadascun dels documents inclosos en els llibres manuals de cada notari. Això permetia fer una cerca ràpida a través d'un índex del nom i l'ofici del principal subjecte del document en qüestió. També vam fer l'escrutini d'alguns manuals en concret, sempre, però, sense gaire fortuna. Al mateix arxiu aprofitarem per cercar fons fotogràfics –inclosos en la sèrie F-Fi–, així com la temptativa de buidar alguns fons eclesiàstics, com els de la sèrie H concernents als pares Predicadors de la ciutat. Finalment, també vàrem tenir l'oportunitat d'endinsar-nos a la biblioteca de l'arxiu, que va permetre'ns actualitzar la bibliografia entorn de la producció pictòrica d'aquell territori en l'etapa estudiada.

A l'Arxiu Municipal de Tolosa, en canvi, centràrem la recerca en la sèrie HH79, on es conserven els registres de *réceptions de maîtrises* dels anys 1545-1560. Paral·lelament, i gràcies a les indicacions i consells de Géraud de Lavedan, vàrem realitzar el buidatge d'una cinquantena de volums manuscrits del cadastre i de la comptabilitat (pagaments de talles i altres tributs) per tal de trobar el rastre del nostre protagonista.

Durant l'estada a Tolosa vàrem freqüentar la biblioteca de Patrimoni, on poguérem consultar un llistat força ampli de la bibliografia referida a la producció artística d'època moderna dins els territoris de l'Alta Garona, així com estudis històrics de l'època. La mateixa tasca la vàrem dur a terme, uns mesos després, a París, a la biblioteca de l'Institut

²⁸ El lloc previst per a realitzar aquesta estada, i amb qui vàrem establir contacte el febrer de 2020, era la *Biblioteca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte*, a Roma.

d'Història de l'Art, per tal d'ampliar el coneixement de les arts europees durant la cronologia que aquí ens ocupa.

A l'Arieja, el sistema va ser força similar, i la predisposició inicial fou la de portar a cap una temptativa de recerca sobre els manuals notariais conservats. En paral·lel, vam fer un buidatge de la biblioteca de l'arxiu per tal d'actualitzar el material bibliogràfic sobre la producció artística d'època moderna en aquella regió.

En el transcurs de l'elaboració de la de tesi doctoral hem compaginat la recerca en arxius amb la del "treball de camp". Per tal de familiaritzar-nos amb l'obra conservada –i que a la Catalunya del Nord, és considerable–, vàrem recórrer moltes de les parròquies dels antics comtats. Evidentment, aquelles dins les quals es trobava obra del nostre pintor. Per aquesta tasca ens posarem en contacte amb rectors o altres persones d'ajuntaments i administracions per tal que ens facilitessin l'entrada. En aquesta tasca en particular vaig gaudir de l'assessorament dels membres del Centre de Conservation et De Restauration du Patrimoine de Perpinyà, gràcies als quals poguérem entrar en tots aquests espais²⁹. Per la qüestió fotogràfica, d'altra banda, hem recorregut a fons fotogràfics amb material previ a la destrucció de l'art religiós durant la Guerra Civil. En aquest sentit, doncs, ha estat essencial el buidatge de l'arxiu fotogràfic de l'Institut Amatller d'Art Hispànic (Arxiu Mas), però igualment d'altres fons digitalitzats com el Josep Salvany (Biblioteca de Catalunya), consultats a través de suports com el de Memòria Digital de Catalunya.

c) Estructura de la tesi

La tesi consta de dues parts molt diferenciades. La primera l'hem plantejat en format de biografia del pintor Antoni Peitaví, i que ha servit, paral·lelament, per explorar la pintura produïda als Comtats del Rosselló i la Cerdanya durant la segona meitat del segle XVI. Aquí s'ha treballat essencialment la documentació d'arxiu i les notícies bibliogràfiques ja

²⁹ Aquest "treball de camp" es va desenvolupar, majoritàriament, arran de l'exposició dels treballs de restauració del retaule de Vallcebollera, a partir dels quals ens disposàrem a observar, analitzar i a fotografiar (de nou) tots els retaules conservats de Peitaví, entre molts altres.

conegudes, i s'hi han incorporat, mirant de respectar la cronologia dels esdeveniments, els capítols que replantegen o afirmen les atribucions de les obres que no s'han pogut documentar. Això ha permès treballar la segona part de manera alliberada i amb les premisses atributives establertes, de tal manera que ha facilitat el treball comparatiu. En el darrer capítol d'aquesta part hem introduït totes les informacions que es coneixen d'aquells retaules sobreviscuts i quina ha estat la seva trajectòria des del moment inicial, fins a l'actualitat.

La segona part de la tesi doctoral l'hem centrat en l'anàlisi crítica de la pintura d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer. Aquesta s'ha dividit en diferents apartats per tal de crear un fil vertebrador de tots els elements que es desprenen del llenguatge pictòric dels retaules conservats, i que a la vegada ajudés a definir un panorama prou ampli a partir del qual contextualitzar-lo i explicar-lo. Donat que una de les hipòtesis plantejades d'inici era la d'associar el llenguatge pictòric de Peitaví al corrent denominat "romanisme pictòric", s'ha proposat una introducció per detallar en què consisteix aquesta tendència i en quin context es desplega. Aquest primer capítol s'ha subdividit, primer, en dos de més específics: «El "romanisme català"» i «Els precedents: la pintura i els seus protagonistes entre 1520-1560 ca.». En aquests capítols s'hi exposen les característiques d'aquest llenguatge pictòric: a través de quins elements es configura, sobre quin material gràfic se sustentava i com es desenvolupà en el context català. S'ha optat per ordenar el discurs mitjançant el fenomen del gravat, el dibuix, i el recurs de la perspectiva i la representació de la tridimensionalitat.

Aquesta anàlisi crítica de la pintura d'Antoni Peitaví i els artífexs del seu entorn s'ha fet, tothora, amb la referència de l'obra de Pere Nunyes, el qual s'ha establert com a nexa de les dues generacions de pintors. Per tant, l'apartat anomenat «El llenguatge pictòric d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer i de la retaulística dels comtats del Rosselló i la Cerdanya» es desplega a partir de les característiques del "romanisme català" que connecten les pintures nord-catalanes amb les de Nunyes i l'entorn artístic que va protagonitzar. Partint d'aquesta qüestió, s'han analitzat els models pictòrics i la cultura gràfica de les obres de Peitaví i Verdaguer i la seva evolució cap a una cultura figurativa de signe tardomanierista. També s'hi ha afegit un darrer subapartat per explicar la relació de la pintura d'Antoni Peitaví amb la del context pirinenc.

La subdivisió del següent apartat l'hem centrat en les altres característiques d'aquest llenguatge centrant l'argumentació en l'art del retaule a la Catalunya del Nord. Així, hi hem desplegat els següents capítols: «Llenguatge i morfologia de l'arquitectura retaulística», «L'artífex i la tècnica de la pintura i el daurat», i, finalment, «Iconografia i la representació de la història sagrada». Aquesta darrera qüestió ha servit per detallar les tendències figuratives i com aquestes interferien en la vida quotidiana de la societat en aquella època.

Finalment, la tesi culmina amb les conclusions de la nostra recerca, la bibliografia i les fonts manuscrites consultades, l'annex de figures i l'annex documental, on presentem un conjunt de transcripcions que hem considerat importants de presentar. Es tracta d'una petita part de les notícies manuscrites més rellevants que s'han localitzat als arxius i que contenen més informació relativa als pintors que aquí ens ocupen. Tots els documents són inèdits, a excepció d'alguns que, tot i que citats per la bibliografia o bé transcrits parcialment per aquesta, hem reproduït *in extenso*.

d) Context històric i marc cronològic de la recerca.

La present recerca se centra en el marc cronològic de la segona meitat del segle XVI i a través de la retaulística produïda als comtats del Rosselló i la Cerdanya que fins al Tractat dels Pirineus (1659) varen formar part del Principat de Catalunya. Això vol dir que la majoria de parròquies, dins les quals els pintors que aquí estudiem aixecaren retaules pintats, es trobaven a la diòcesi d'Elna³⁰ i a la diòcesi d'Urgell³¹, exceptuant casos puntuals

³⁰ Des de 1550 fins a 1600 la diòcesi d'Elna va tenir fins a deu bisbes: Miquel Despuig (1545-1552), Rafael Obac (1555-1556), Lope Martínez de Lagunilla (1558-1567), Pere Màrtir Coma (1569-1578), Joan Terés (1579-1586), Pere Benet de Santa Maria (1586-1588), Agustí Gallard (1588), Lluís Sanç i Còdol (1588), Francesc Robuster i Sala (1589-1598, i Onofre de Reard (1599-1608). Lope Martínez de Languilla fou qui, a partir de 1564, aconseguís annexionar el bisbat d'Elna a la metròpoli de Tarragona i no a Narbona. Aquest fet es confirmaria a través d'una butlla papal de Gregori XIII del 1573. Montsalvatge (1911, vol. I), p. 62-63; per un estudi més recent, Rebardy-Julia (2009).

³¹ A la diòcesi d'Urgell, en la cronologia que aquí tractem, passaren per la cadira episcopal un total de vuit bisbes: Francisco Jordán de Urries (1534-1551), Miquel Despuig (1552-1556), Juan Pérez García de Oliván (1556-1560), Pere de Castellet i d'Icart (1561-1571), Joan Dimes Lloris (1572-1576), Miquel Jeroni Morell

com els de Sant Joan de les Abadesses, que era bisbat de Vic, o Besalú, que formava part del de Girona³². És a dir, englobaven totalment o parcialment les actuals comarques del Rosselló, Conflent i Vallespir –pel que fa al d'Elna³³–, i el Ripollès, Alt Urgell i la Cerdanya –pel que fa al d'Urgell–³⁴. En el cas de la comarca de l'Alt Urgell, l'actuació dels nostres pintors es limitaria a alguns treballs a la Seu d'Urgell, mentre que treballarien amb major intensitat a les comarques de l'Alta i Baixa Cerdanya. Per tant, bona part de l'activitat d'aquests artesans se situa a la diòcesi d'Elna, que aleshores es dividia en els arxiprestats de Perpinyà, Ceret, Elna i Prades³⁵.

Les ciutats més importants dels Comtats del Rosselló i la Cerdanya eren, en primer lloc, Perpinyà, i, en segon lloc, Puigcerdà. Aquestes estaven connectades a mitjançant aquelles vies que connectaven les viles d'Illa, Vinçà, Prada i Vilafranca. Per la banda de migjorn i el Vallespir, Elna, Cotlliure, Arles, Ceret i Prats de Molló constituïen les "capitals

(1578-1579), Hug Ambròs de Montcada (1580-1586) i Andreu Capella (1588-1609). Per la present recerca remarcarem, especialment, l'episcopat de Joan Dimes Lloris. Baraut (2002).

³² Per demanda del bisbe Onofre Reart al rei Felip III, i per decret de Climent VII, el bisbat d'Elna traslladà la seu a Perpinyà l'any 1601 –la residència del bisbat fou transferit el 1599–, quan aleshores passà a anomenar-se diòcesi d'Elna-Perpinyà. Durant els anys 1599 i 1611, any en què el bisbe d'Elna assetjà la capital rossellonesa, la diòcesi va mantenir en funcionament dos Capítols, una a Elna i l'altra a Perpinyà. Aquest fet comportà el trasllat de les relíquies de santa Eulàlia de Mèrida (patrona de l'església Elna) i de santa Júlia a la capital rossellonesa el 1602. Així ho explicava el notari Pere Pasqual en el seu diari (1595-1644): «A 30 de juny 1602 se féu la translatió de la residència dels molts reverendíssims senyors canonges de Elna, en la iglésia de Sanct Joan de la present vila. Féu y assistí lo il·lustríssim y reverendíssim [Alonso] Coloma, bisbe de la ciutat de Barcelona, lo qual partí ab professó des de dita ciutat de Elna en la present vila, junctament ab las gloriosas sanctas Eulària y Júlia. Y ab dita professó que partí de la ciutat de Elna la acompanyaren 47 creus de diferents rectorias del present bisbat, junctamentab tots los rectors. Y, devant de dites creus, y anava un standart, pintades ab ell las ditassactes, y portà des de Elna fins a la present vila lo il·lustríssim Francesch de Orís, donzell del lloch de Nafiach [...]» (Simon-Vila, 1998, p. 64-65). En general, les investigacions sobre l'episcopat han estat subjectes a les informacions que recopilà el canonge i notari apostòlic i episcopal Francesc Barasco cap a finals del segle XVI. Veurem més endavant la importància d'aquest personatge en la gestió i aportació a les pintures que encarregaria Antoni Peitavi. Montsalvatge, 1911, vol. I, p. 64-65.

³³ L'actual comarca de la Fenolleda no fou incorporada a la diòcesi d'Elna-Perpinyà fins després de la Revolució Francesa, i la comarca del Capcir formava part del bisbat d'Alet. Ara forma part del Departament dels Pirineus Orientals, juntament amb l'Alta Cerdanya i la resta de les comarques esmentades.

³⁴ Aquest el completaven la Val d'Aran (que passà a formar part del bisbat d'Urgell a partir de 1802. Prèviament havia pertangut al bisbat de Comenge.), Pallars Sobirà, Valls d'Andorra, Pallars Jussà, la Noguera i l'Alta Ribagorça. Similar al cas de la Val d'Aran, la Cerdanya formarà part, d'inici, al bisbat d'Urgell. A partir de la Guerra dels Segadors i el Tractat dels Pirineus (1659) la Cerdanya quedaria migpartida (Baixa i Alta Cerdanya), i poc després de la Revolució Francesa, la part septentrional (Alta Cerdanya) passaria a formar part del bisbat d'Elna-Perpinyà (1802). L'any 1768, la diòcesi d'Elna comptava amb 164 parròquies. Vegeu Montsalvatge (1911), vol I, p. 69.

³⁵ Montsalvatge (1911), vol. I, p. 105-115.

de subcomarca", una mica menys rellevants que Puigcerdà però igualment destacades dins la jerarquia demogràfica del territori. El fogatge de 1553 ho posa de manifest en informar-nos que al Rosselló hi havia uns 1.961 focs respecte dels 822 del Conflent, els 576 del Vallespir, els 955 de la Baixa Cerdanya o els 335 de l'Alta Cerdanya. Així, quedava demostrada la jerarquia de Perpinyà com a centre i capital dels comtats, i la Cerdanya com a la segona comarca més destacada, sobretot degut a l'activitat social i econòmica de la vila de Puigcerdà³⁶.

Durant l'època moderna i fins a la seva annexió a la corona francesa, el bisbat d'Elna fou un territori de disputa entre els regnes el francès hispànic³⁷, convertint-se en escenari de diverses confrontacions i invasions, com la de 1463 per part de Lluís XI, o pels diversos enfrontaments que des de 1641 s'anirien succeint i que acabaria per consolidar el tractat de 1659, a partir del qual tota la diòcesi passaria sota el domini borbó³⁸. El Rosselló es convertí en escenari de lluites de poder entre les dues corones i del xoc ideològic provocat per les Guerres de Religió a França (1562-1598), i es convertí en el marc territorial per acollir una intensa onada migratòria. Tots aquests elements, més les afectacions de pestilència a pertot el territori, determinen la història i la demografia dels comtats septentrionals. Ja ho deia J. Peytaví: «Els segles XVI, XVII i XVIII de la història dels comtats septentrionals potser no són els més brillants, comparats amb els de l'edat mitjana, però són segurament els més rics en esdeveniments i canvis. Són les centúries de la transició, del pas d'un estat a l'altre, però també les de la continuïtat d'una civilització i una cultura que no deixen de ser catalanes»³⁹.

La geografia dels comtats del Rosselló i la Cerdanya els convertí en territori fronterer, empenyent el territori cap a una "perifèria", ja fos des de territori hispànic, com del francès.

³⁶ Peytaví (2010), p. 290, taula 52.

³⁷ Al nord, els comtats hi havia el regne de França, que al llarg de la segona meitat del segle XVI veié asseure's al tron fins a quatre monarques, tres de la dinastia dels Valois-Angulema (Francesc II, Carles IX i Enric II), i un de la dinastia borbó (Enric IV). Per la banda de migdia, comtats i Principat es trobaven sota domini de la monarquia hispànica, i el període cronològic quedà totalment emmarcat pel regnat de Felip II d'Habsburg (1559-1598).

³⁸ Aleshores, els termes de Vingrau i Talteüll passarien sota la protecció del bisbat de Narbona, encara que després de la Revolució Francesa retornaria al d'Elna-Perpinyà; Rebardy-Julia (2009). El bisbat restaria vacant entre el 1643 i 1668, un conflicte que s'hauria originat a partir de les temptatives de la monarquia francesa per l'annexió de Perpinyà al regne l'any 1642. Lugand (2014), p. 99.

³⁹ Peytaví (2010), p. 34-36.

Aquesta característica, però, no resulta un fet anormal dins la dinàmica social d'aquest espai geogràfic, i és que des de l'edat mitjana la fluctuació demogràfica i la immigració occitana als comtats era constant. «Els anomenats francesos van i són pertot arreu en aquest espai des de centúries: de manera latent, passen els Pirineus gairebé d'ençà que i cada vegada que en tenen la necessitat i la possibilitat», expressà J. Peytaví, pensant en què durant els segles XVI i XVII aquest moviment assoliria el seu punt àlgid⁴⁰. Les hostilitats i els enfrontaments ideològics entre les dues monarquies propiciaren que el Pirineu esdevingués escenari de l'arribada sistemàtica de francesos, o com se'ls anomena a la documentació, «naturals del regne de França»⁴¹. La immigració de l'època, estudiada per Jordi Nadal i Emili Giralt (1960), esdevingué un element decisiu per a l'estudi de la demografia catalana de l'època, experimentant un redreç de la població en el període de 1497 a 19626: beneficiaria la recuperació demogràfica i ajudaria a l'increment de mà d'obra tant en el món rural com el menestral⁴².

Els immigrants occitans que arribaven als comtats eren menestrals de tota mena i l'anhel de trobar un treball amb una bona remuneració, primava a l'adaptació a allò que calgués: hi havia sastres, teixidors, ferrers, basters, fusters, pintors o serrallers⁴³. Segons una llista de 1542, la majoria d'ells foren de parla occitana (dialecte gascó), subjectes al rei de França i provinents del sud-oest, de les regions dels bisbats de la Gascunha i Lengadòc⁴⁴. I, segons les dades, solien establir-se amb major percentatge a la zona del Rosselló⁴⁵. Durant el segle XVI el fenomen de la immigració francesa resultà molt més fort, quelcom que es fa palès en la documentació produïda durant aquest període, especialment entre 1590 i 1670⁴⁶.

La pesta i l'impacte que va tenir en la població de l'època també és un factor important a l'hora de caracteritzar un període com aquest, ja sigui per les seves conseqüències demogràfiques com també per les psicològiques. Aquestes epidèmies afectaven

⁴⁰ Íbidem, p. 62.

⁴¹ Íbidem, p. 66; el terme *francès* constava en nombrosos testimonis de l'època, com el del capità general Juan de Acuña en una carta enviada a Carles V l'any 1542.

⁴² Gifre (1999), p. 12-16.

⁴³ Peytaví (2010), p. 93-96.

⁴⁴ Íbidem, p. 280.

⁴⁵ Íbidem, p. 295.

⁴⁶ Especialment, entre 1590 i 1670, dades que sorgeixen del recompte de contractes matrimonials a la ciutat de Perpinyà. Tot plegat, com ha demostrat Joan Peytaví (2010) ha deixat en herència un llegat antroponímic extraordinari que prova la fluctuació de persones a través d'aquest territori fronterer i pirinenc.

pràcticament tota la població, si bé amb major incidència en espais urbans que en els rurals. Al llarg del segle XVI hi hagué molts episodis de pesta, però de generals i que afectessin a tot al Principat i comtats se'n produïren entre 1589 i 1592, culminant un període de diverses penúries sanitàries iniciades el 1580⁴⁷. És possible que fos aquesta causa que, pintors com Josep Brell o Antoni Peitaví, traspassessin aleshores. Situacions com aquesta comportà que el 1587 s'imprimís a Perpinyà *l'Útilíssim fàcil y promte remei e memorial per a preservar-se y curar de la peste*, d'Antoni Girauld⁴⁸. Veurem en la segona part de la tesi com el temor a la pesta i altres plagues estimularia la invocació de certs sants perquè actuessin i protegissin la comunitat, generant una iconografia constant allarg de gairebé tots els territoris catalans.

Abans comentàvem com una de les circumstàncies més destacades del període foren els conflictes religiosos a tot Europa, especialment a partir de la reforma luterana i altres ramificacions –com el calvinisme–, i de quina manera el fenomen de les Guerres de Religió a França (1562-1598), afectaren la monarquia Hispànica. A la diòcesi d'Elna aquest conflicte tingué una afectació considerable, ja fos a conseqüència de la immigració que arribava, com pel malestar que generava i la inestabilitat que provocava les invasions dels protestants –coneguts com a hugonots–, que se succeïren en diverses ocasions, principalment els anys 1570 i el 1592. En la primera de les incursions aquells arribaren fins a la població d'Estagell, i a la segona ocasió, fins a Vinça⁴⁹. No s'ha documentat el grau d'afectació d'aquestes invasions, però és probable que repercutís en els recursos econòmics del territori en la línia que comentàvem una mica més amunt. Aquest context d'inseguretat i conflicte no propicià, per tant, la demanda d'imatgeria religiosa, que sembla que no s'incrementaria fins a inicis del segle XVII. En els territoris com l'Arièja i l'Alta Garona, en canvi, els atacs hugonots tingueren una forta repercussió en la plàstica ja produïda durant el segle XVI; en aquests territoris els atacs foren més assidus, i això afectà en el patrimoni religiós de finals del segle XVI, moment en el qual es destruïren i saquejaren nombroses

⁴⁷ N'hi hagué d'altres de caràcter tan general: en primer lloc, entre el 1629 i el 1631, que coincidí també amb moltes altres regions europees. Més tard, la que durà des de 1651 a 1653, una de les més fatals a Catalunya; Peytaví (2010), p. 60-61.

⁴⁸ Vegeu-ne l'estudi introductorio del manual i d'Antoni Girauld a Cremades (2017), p. 9-28.

⁴⁹ Montsalvatge (1911), vol. I, p. 63; alguns testimonis de l'època són il·lustratius de la ferocitat amb la qual atacaren, i als quals no fa falta afegir res més: «per tot ali aunt pasaven tot o cremaven, especialment les esglésies, capellans tots quant ne trobaven tots los mataven... a un loc prop de Tyxá ne posaren un a l'at tot viu». Reproduïm el text per mediació de Montsalvatge (1911).

esglésies i capelles⁵⁰. Cal tenir en compte que per als protestants no existia cap intermediari entre l'home i Déu, s'oposaven a la idolatria, i aquesta premissa fou un element fonamental de la seva doctrina, amb les conseqüències evidents per a la imatge religiosa. El catolicisme d'Antoni Peitaví sembla que era evident i aquesta qüestió –a més de la inseguretats i la por a ser perseguit– degué ser definitiva perquè migrés cap al sud, constituint un altre exemple d'immigració occitana que fugí a causa d'aquell ambient⁵¹.

A Catalunya, el perill protestant no fou, com en altres llocs, una qüestió que fes trontollar els fonaments d'aquesta "vivència religiosa", i molt menys la vitalitat religiosa que caracteritzava la societat, per bé que la temença al contagi ideològic i les repercussions en la convivència sí que és un fet palès⁵². Les incursions hugonotes a Catalunya provocaven desestabilització social i política, i en més d'una ocasió, el virrei del Principat hagué de traslladar-se a Perpinyà per l'assetjament dels protestants francesos a la ciutat⁵³. En realitat, però, i malgrat els episodis de ràtzies i saqueigs per part dels hugonots –i també del bandolerisme– que patien les zones frontereres com al Rosselló, aquest enfrontament entre dues identitats confessionals propiciava l'enfortiment del catolicisme enfront del protestantisme⁵⁴.

⁵⁰ Aquesta informació quedà plasmada a les visites pastorals dels segles XVI i XVII al llarg de la Diòcesi de Tolosa, que s'implantaren a partir del concili provincial de Tolosa de 1590, moment en què la visita pastoral esdevingué una de les eines claus de l'esperit tridentí. Segons l'estudi un Bacrabère, del total d'esglésies documentades –un total de 337– foren cremades, saquejades o derruïdes un total de 138 esglésies i capelles. Vegeu Bacrabère (1956 i 1968). Vegeu també Martinazzo (2009), p. 129-142.

⁵¹ Altres pintors podrien vincular-se a aquesta dinàmica; per exemple el pintor Felip Brell, resident a Perpinyà i documentat en la llista d'immigrants *francesos* de 1542 i censat en el fogatge posterior de 1553: Peytaví (2010), p. 269.

⁵² No sembla que a la Catalunya de la primera meitat del segle XVI hi hagués cap focus protestant, per bé que hagin estat assenyalats elements puntuals que poguessin fer pensar en un nucli luterà: les figures de Pere Galès o professors de l'estudi General de Barcelona amb interès pel vessant filològic d'Erasme, o els 821 "luterans" que processà el tribunal del Sant Ofici de Barcelona, dels quals més de la meitat eren francesos i, per tant, identificats de per si com a heretges. En el món catòlic, i en aquest cas a Catalunya, la Reforma catòlica tingué una forta repercussió en la vida social i espiritual, especialment en la restricció de certes manifestacions populars, ja fossin celebracions o altres qüestions públiques, i en la iniciativa de fundacions de nous ordes contrareformistes. Vegeu sobre aquesta qüestió, Torres (2018), p. 10-11, i en general, 9-32. Vegeu també, per una visió més general, Reglà (1969), p. 63-89 i Sales (1989).

⁵³ Per exemple Hurtado de Mendoza, qui es dirigí a Perpinyà els anys 1564, 1567, 1569 i, especialment, el 1570: Reglà 1969, p. 78-81.

⁵⁴ «De totes maneres, a Catalunya, si no a Barcelona exactament, la creació d'una identitat confessionals d'aquesta mena (un "nosaltres", els catòlics, enfront dels "altres", els protestants) pot haver estat propiciada, a més per la rivalitat fronterera secular amb el regne de França [...], Torres (2018), p. 21.

S'ha associat la inestabilitat social i política de Perpinyà amb la gestió dels poquíssims encàrrecs religiosos oficials per part del Capítol d'Elna. Quelcom que contrastava, com ha remarcat J. Lugand (2014), amb el gust artístic i el caràcter "humanístic" dels bisbes en ambients més aviat íntims i personals, informació que se'n pot despendre dels inventaris *post-mortem*⁵⁵. En l'àmbit urbà de Perpinyà, però, s'hi ha pogut documentar demandes freqüents de retaules d'altar al llarg del segle, sorgides principalment d'esglésies parroquials i monestirs. Succeeix igualment en les contrades rurals. En els territoris allunyats dels grans nuclis urbans, l'encàrrec provenia sobretot de la mateixa parròquia o de la Universitat de la comunitat, a banda de les confraries, especialment la del Roser en àmbit rural. A Perpinyà i en altres nuclis urbans més grans, com Arles, s'hi troben confraries com la de Sant Pere, la de Nostra Senyora de Gràcia, la dels Desemparats, la confraria dels forners, la dels basters, etc.—.

El període cronològic al qual s'insereix el tema tractat es caracteritza, en bona part, per les repercussions dels decrets sorgits del Concili de Trento celebrat entre 1545 i 1563. La Reforma catòlica —o Contrareforma⁵⁶— en els territoris hispànics fou desplegada a través dels concilis provincials i dels sínodes diocesans convocats a la dècada de 1560, tot i que la seva aplicació no es concretà fins a les darreres dècades del segle XVI⁵⁷. Al Principat, les primeres recepcions explícites del Concili tridentí a través del Concili provincial convocat per l'arquebisbe Ferran de Lloaces s'esdevingueren l'any 1564⁵⁸, però no foren fins Guillem Cassador, bisbe de Barcelona (1561-1570), Joan Dimes Lloris, el seu successor

⁵⁵ La reduïda activitat en la gestió d'obres d'art per part del Capítol al llarg d'època moderna pot comprovar-se amb els exemples que d'aquests s'han documentat i que es redueixen a un total de tres: el primer, corresponent a les pintures de les portes de l'orgue de l'aleshores col·legiada de Sant Joan (1504); l'encàrrec del retaule major per part del Capítol l'any 1675, quan havia obtingut el títol de Catedral, i el retaule major d'Elna signat el 1722; vegeu per aquesta qüestió Lugand (2014), p. 101-103.

⁵⁶ Sobre la qüestió d'anomenar les conseqüències del Concili de Trento com a Reforma catòlica o Contrareforma se n'ha generat un extens debat des de principis del segle XIX, i que es reprengué després de la Segona Guerra Mundial. Es tractaria, doncs, d'una Reforma catòlica independent de la irrupció protestant a partir de Luter, encara que l'anomenada Contrareforma, és a dir, la rèplica per fer front al protestantisme, també caracteritzà l'esperit de l'Església romana. Per aquesta qüestió, vegeu Torres (2018), p. 23-26.

⁵⁷ Marías (1989), p. 558.

⁵⁸ Raventós (2000), p. 72-75 i Solà (2006), p. 79-87.

(1576-1598), Antoni Agustí (1576-1587) o el seu successor Joan Terés (1587-1603), que l'esperit contrareformista començaria a fer-se més notori⁵⁹.

Una de les conseqüències més significatives i alhora més fàcil d'observar foren els nous ordes religiosos i els vells ordes reformats, així com la fundació de nous edificis religiosos. A Barcelona, els Jesuïtes feren presència a la ciutat l'any 1540, i fundaren el Col·legi i després al Convent de Nostra Senyora de Betlem (1546 i 1553), i més tard fundaren, ja el 1590, la Congregació de la Nativitat de la Nostra Senyora; els Mínims fundaven, l'any 1573, el convent de Sant Francesc de Paula; el 1578 els Caputxins aixecaven el convent de Santa Eulàlia de Sarrià; els Carmelites Descalços fundaven ell Convent de Sant Josep l'any 1586, situat a la Rambla; i el 1587, els Agustins al Col·legi i convent de Sant Guillem⁶⁰.

A la diòcesi d'Elna i durant la segona meitat del segle també s'hi establiren els nous ordes reformats. L'any 1552 fou consagrada l'església del convent de Santa Clara de Perpinyà; el 1574 l'orde dels Mínims fundà el convent de Nostra Senyora de la Victòria, i un any després (1575), els Trinitaris s'establien al priorat de Santa Maria de Corbiac (Conflent). Els Caputxins fundaren diversos convents al llarg dels comtats: a Thuir (1580), Ceret (1581), Prades (1581), Vinçà (1589) i a Elna (1590). Els Carmelites Descalços de Perpinyà s'instal·laren el 1589, i els Jesuïtes a l'església i monestir de Nostra Senyora de la Real de la mateixa ciutat l'any 1600⁶¹.

Les conseqüències de la Reforma catòlica es feren notar especialment a les arts de l'època, sobretot a partir del decret elaborat en la sessió XXV del Concili (3 i 4 de desembre de 1563) que duia per títol *De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum et Sacris imaginibus*. Un dels principals postulats era el de procurar donar sentit pedagògic a les imatges religioses, que havien de convertir-se –i que de fet, ja ho eren– en una eina fonamental per a la "vivència religiosa", com expressà J. Bosch, totalment contrària als preceptes protestants. Que les imatges no fossin considerades un objecte com a quelcom diví i amb poders miraculosos sinó com a instruments educatius i d'alliçonament moral. Per l'art català, els postulats d'aquest decret no comportaren cap canvi substancial, i en general pretenien per a

⁵⁹ Vegeu Bada (1970), p. 157-180; Raventós (2000), p. 77-80; i Fernández (2005), p. 96-99.

⁶⁰ Torres (2018), p. 28.

⁶¹ Montsalvatge (1911, t. I), p. 63-64.

eliminar l'ús supersticiós de la imatge⁶². D'altra banda, perquè des de la baixa edat mitjana, les imatges sagrades es constituïren com a un sistema idoni per a l'adoctrinament dels fidels.

Una de les qüestions bàsiques que abordà l'Església catalana fou la del decòrum, la decència de la imatge sagrada i l'adequació dels elements litúrgics. Per regular-ho s'utilitzà la institució de la visita pastoral, mitjançant la que s'inspeccionaven els interiors dels temples i la idoneïtat de les imatges que s'hi exhibien. La figura del visitador –que solia ser el bisbe o algú proper a ell i de confiança– s'encarregava que la Reforma catòlica s'apliqués degudament, i en particular pel que fa a la decència dels llocs de culte⁶³. Tanmateix, aquestes valoracions se centraven en aspectes de conservació i d'estat material, més que en qüestions iconogràfiques o dogmàtiques.

Al Rosselló se'n conserven molt poques de visites pastorals, però reflecteixen clarament les aspiracions de la Contrareforma. La visita pastoral a l'església parroquial del Catllar realitzada per Jaume d'Agullana (ardiaca de la Catedral de Girona) l'any 1580 indicava –i exigia– al prevere que destruís un retaule de sant Roc donat que considerava que era indecent⁶⁴. El mateix any 1580, el retaule de Nostra Senyora de l'Esperança de l'església de Sant Jaume de Perpinyà, pintat el 1522 per Joan Vallespir⁶⁵, es veuria reemplaçat per un de nou que la confraria dels Desemparats encarregaria a Peitaví i Verdaguer⁶⁶. En ocasions més tardanes, com per exemple la visura del retaule de Nostra Senyora de la Catedral d'Elna, elaborat pel fuster Onofre Sala el 1628, s'indicava la poca adequació dins l'església de quatre figures que representaven a unes nimfes⁶⁷.

⁶² Bosch (2009a), p. 44. La repercussió de l'esperit contrareformista en les arts catalanes es constatà tan sols amb dues constitucions, una per l'arquebisbe de Tarragona Joan Terés, i l'altra per Hug de Montcada. Vegeu també Raventós (2000), p. 77-80.

⁶³ Per un estudi exhaustiu, Solà (2003), p. 21-68.

⁶⁴ Doppler 2018 p. 22; la informació l'aportà Camós (*Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, 1657, VIII).

⁶⁵ ADPO, 4E58; sembla que l'obra la seguiria Simeó Fàbregues a partir de 1523, data del litigi posterior a la mort de Vallespir. Els comissaris de l'obra, els administradors de la confraria dels teixidors, n'indicarien també la reparació d'algunes figures defectuoses: ADPO, 3E1/3256, f. 30v (Doppler, 2012, p. 22).

⁶⁶ En relació amb l'obra d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer, ADPO, 3E1/3995, Miquel Palau (pare), manual de 1580, f. 6 i ADPO, G546, fons parroquials de Perpinyà – Parròquia de Sant Jaume, lligall, s. f.

⁶⁷ Bosch (2009a), p. 46; la visura es localitza a la cota G110 dels ADPO.

La producció de retaules durant el segle XVI als comtats del Rosselló i Cerdanya no fou gaire més substancial. A diferència del període del barroc (s. XVII-XVIII), durant el període del segle XVI el nombre de retaules aixecats a les esglésies nord-catalanes és molt menor, i la majoria es tractaven d'altars majors en parròquies molt petites. Així ho constata J. B. Mathon: «Aux XVe et XVIe siècles, le nombre de retables dans les églises était beaucoup moins important que pour la période baroque; les plus souvent l'église était dotée d'un seul retable, installé au maître-autel, mais il en reste peu en place. Ils ont le plus souvent été démembrés, détruits lors de l'installation de retables baroques [...]»⁶⁸.

Malgrat que les parròquies sota domini de l'administració francesa situades al nord del Pirineu Oriental –espai geogràfic que comprèn la major part de les parròquies dels comtats– s'estalvià de les destruccions de 1936, la quantitat d'obra conservada és molt petita. Del total de 295 retaules censats al llarg del territori, només dotze daten del segle XVI. Això contrasta, per exemple, amb la quantitat de retaules documentats als arxius –en la present recerca s'hi poden comptar, almenys, una trentena–, així com els 44 taulons pintats o daurats que també s'han trobat i que és molt probable que la majoria d'aquests provinquin d'antics retaules d'altar⁶⁹.

La Guerra Civil a Catalunya reduí a cendres, en els primers mesos, una quantitat elevadíssima d'elements religiosos d'època moderna (segles XVI-XVIII), que aleshores era l'aixovar que decorava gairebé la totalitat de les esglésies del país. Arran de la rebel·lió feixista del 18 de juliol de 1936, milicians anarquistes i comunistes anticlericals, guiats per l'odi passional acumulat durant molts anys d'injustícia i marginació social arrasà amb tot allò que consideraven necessari d'eliminar per canviar la societat. I entre això, és clar, hi havia les tradicions religioses, que els rebels les consideraven retrògrades i pròpies de la burgesia. L'Església fou una de les víctimes principals d'aquella revolució llibertària dirigida per membres de la CNT-FAI, que a través del Comitè Central de Milícies Antifeixistes s'organitzaren els comitès que havien d'actuar arreu del territori. Una de les accions indispensables fou, precisament, la de destruir tot allò que representés l'Església, tot allò que fes «olor a sagristia»⁷⁰. La major part d'edificis religiosos foren saquejats i cremats, i

⁶⁸ Ídem.

⁶⁹ Mathon (2009), p. 45-58.

⁷⁰ Sobre l'organització i l'evolució de la revolució antifeixista durant els primers mesos de la Guerra Civil pot recuperar-se a través dels mateixos protagonistes, com el que evoca M. Mir (2006). Vegeu-ne també

amb això tot el material litúrgic que hi havia al seu interior: retaules, vitralls, pintures, escultures, orfebreria de tota mena, reliquiaris, llibres, indumentària, etc. Per observar algunes dades d'aquesta iconoclàstia, servirà d'exemple els 1.966 retaules que s'arribaren a destruir al bisbat de Girona, o els 464 retaules que van ser cremats o desapareguts només a la ciutat de Barcelona⁷¹.

Algunes de les obres conservades i que atribuïm a Antoni Peitavi podrien haver patit els fets de 1936. Per exemple el retaule de l'església de Sant Martí de Saneja, actualment conservat al MEV i del qual només se'n coneix una fotografia anterior a la Guerra. O l'altar major de l'església del monestir de sant Joan de les Abadesses, construït al segle XV i decorat al llarg dels segles XVI i XVII. D'aquest darrer només se n'haurien conservat sis taules, avui conservades al Museu que hi ha a l'interior de l'edifici.

Als territoris nord-catalans que el 1659 passaren sota domini de la corona francesa, els esdeveniments que afectaren el patrimoni religiós foren uns altres. El més destacat fou el del transferiment i dispersió d'objectes religiosos que es trobaven originalment en els monestirs i convents. Això s'esdevingué entre els anys 1789 i 1792, dins del període de la Revolució Francesa i a través dels decrets que promulgaven la secularització de les cases de religiosos i la venda dels béns monàstics⁷². Amb la reforma, iniciada cap al 1789, es preveia la nacionalització i secularització de tots els béns, així com la prohibició dels vots monàstics, que provocà la desaparició progressiva d'aquests estaments religiosos. Des de l'Assemblea Nacional es dictà que cada municipi realitzés inventari dels béns, a fi que després fossin deportats a altres llocs⁷³. La supressió dels convents regulars comportà redirigir tots els altars a capelles d'altres parròquies o cases de religiosos. A Perpinyà, molts

l'article de Francisco Gracia (2017), p. 48. L'autor remarcava així l'explicació a aquella febril destrucció: «El patrimoni no era una prioritat per a una gran part de l'esquerra i, encara pitjor, quedà al bell mig de les lluites socials en el moment en què esclatessin. Una revolta social necessita elements d'iconoclàstia per representar la ruptura que pretén assolir, i l'art i els edificis religiosos eren la millor exemple possible».

⁷¹ Les dades a la ciutat de Barcelona sorgeixen de la *Relación de los hechos ocurridos con motivo de la guerra determinada por el levantamiento cívico-militar del 18 de julio de 1936*, arran d'una enquesta a les parròquies de la ciutat; Martí i Bonet (2008), p.79-96. El recompte del patrimoni destruït al bisbat de Girona l'aportà Marquès i Planagumà (2000, p. 89). A banda dels retaules hi figuraven, també, 152 pintures, més de sis mil escultures de talla, i un elevat nombre d'argenteria. Per a la qüestió de destrucció i salvaguarda de patrimoni a Catalunya, vegeu l'estudi de Gracia-Munilla (2011), així com els de Nadal-Domènech (2015), Gracia (2017), p. 22-48 o Bosch (2017), p. 130-146.

⁷² Vegeu l'estudi d'Eugène Cortade (1980).

⁷³ Per una anàlisi més recent, vegeu l'estudi de M. Sangla (2002), p. 23-24.

d'aquests objectes foren dipositats en primeres instàncies a l'església de Sant Joan, d'on més tard serien disputades pels membres dels consells parroquials tant de Perpinyà com de les feligresies rurals⁷⁴.

El procediment del transferiment de mobiliari litúrgic durant la Revolució Francesa afectà majorment a l'art barroc dels segles XVII i XVIII, i en menor mesura, a l'art del segle XVI. Aquesta és una qüestió important a tenir en compte, ja que, en bona part, fou una de les causes per les quals molts dels retaules cincenistes documentats a les parròquies de la Catalunya del Nord no s'han conservat. El canvi de gust provocà en moltes ocasions la reconstrucció de molts altars per adaptar-los als nous corrents estilístics.

⁷⁴ Destaquen especialment les parròquies de Sant Joan, Sant Mateu, la Real i Sant Jaume de Perpinyà. La catedral de Sant Joan sol·licità, en unes demandes del mes de juny de 1791, diversos altars als convents de Sant Domènec, Sant Josep o als Framenors, i hi figuraven des de retaules fins a taules pintades o tombes esculpides en marbre. La parròquia de Sant Mateu, per la seva banda, s'interessà pel retaule de sant Francesc de Paula del convent dels Mínims (1791), i el *Directoire* del districte determinava l'acord pel retaule dels Agustins i un coronament d'una sepultura de la mateixa església (1791). Val a dir que les parròquies perpinyaneses foren les primeres a beneficiar-se d'aquests transferiments, i posteriorment les parròquies que es trobaven en l'entorn rural. Especialment, foren arreu de la plana del Rosselló. En canvi, al Vallespir o Fenolleda les demandes foren més rares. I en alguns indrets, com Prats de Molló o Oleta no se'n veieren beneficiats. Dels transferiments importants al Conflent destaquen el mobiliari que provenia del convent dels Caputxins de Prades i del monestir de Cuixà. Sangla (2002), p. 33-50.

PRIMERA PART.

**ANTONI PEITAVÍ: VIDA I TREBALL ALS
COMTATS DEL ROSSELLÓ I LA CERDANYA
(1560-1592 ca.).**

1.1. EL MÓN DEL PINTOR: OFICI I ANTECEDENTS

1.1.1. La reglementació de l'ofici de pintor a Perpinyà durant el segle XVI.

Els pintors de Perpinyà s'agrupaven dins la confraria de Sant Cristòfol dels mercers des de principis del segle XV, que aleshores es congregava a la capella dins l'església, avui destruïda, de Santa Maria del Pont, on l'any 1426 s'erigia un retaule dedicat al sant protector de la confraria⁷⁵. Aviat, la corporació es traslladà a l'antiga col·legiata de Sant Joan Baptista, a una capella de nova construcció que impulsà el prevere Maties Pincart, a l'actual catedral, i que es decoraria amb un nou altar que s'encarregà de pintar Andreu Fàbregues l'any 1480⁷⁶. Les reglamentacions de Sant Cristòfol daten dels anys 1482, 1484, 1500 i 1517, i en les ordenacions de 1482 hi figuraven, a banda de pintors i mercers, també botiguers de canemàs, boneters –barretaires–, brodadors, sellers, pentiners, corretgers, cinters, soguers [soquers] i naipers⁷⁷. Quelcom usual a l'època: a Tolosa, els estatuts dels pintors i vidriers de 1506 agrupaven a oficis com talladors d'escultures, tapissers, il·luminadors o, fins i tot, orfebres⁷⁸.

L'organització de grups d'individus d'un mateix ofici (o oficis) en una corporació religiosa fou pròpia de l'Antic Règim: les «confraries» eren agrupacions socioprofessionals amb drets exclusius per exercir la pràctica d'un ofici a l'aixopluc d'un sant protector a qui dedicaven un espai de culte. Així doncs, la finalitat no era únicament laboral, sinó que

⁷⁵ L'expansió demogràfica a Perpinyà durant el segle XIII obligà la ciutat a estendre's en barris situats a extramurs. Un d'ells fou el raval del *Tint* (al nord, prop de la porta del Vernet i el pont Tet), on residien paraires i tintorers, i on posteriorment s'establirien les blanqueries. L'església d'aquests menestrals fou, des de mitjans del segle XIII, Santa Maria del Pont. A partir de 1423 una capella d'aquesta església fou cedida a la corporació dels mercers –dins els quals s'inclourien els pintors durant el darrer quart del segle XV–, fins a principis del segle XVI; Ponsich (1993), p. 286.

⁷⁶ Doppler (2012), p. 21-22; la notícia del retaule fou indicada per Angenard (1998), p. 69.

⁷⁷ Els oficis de sellers i de pintor, així com la de brodador, es trobaren vinculats en èpoques anteriors, especialment durant els segles XIII i XIV, fet que explica que formessin de la mateixa corporació o confraria.

⁷⁸ Bayle (2005), p. 163.

també els unia un fi pietós o benèfic. Aquestes confraries, també anomenades «gremis» (especialment a partir del segle XVIII)⁷⁹, esdevingueren des dels seus inicis medievals incorporacions cada vegada més complexes, i sovint englobaven diversos oficis. És el cas dels pintors, els quals, en la majoria dels casos, compartien confraria amb altres artesans⁸⁰.

A la confraria de Sant Cristòfol de Perpinyà s'hi vinculava també la de Santa Caterina, que si bé no de forma oficial –i, per tant, no constava a les ordenacions del gremi de 1482, 1484 i 1500–, sí que disposava de comptabilitat pròpia almenys des de 1484⁸¹. El 1517 la confraria de Santa Caterina redactaria una reglamentació pel seu compte, que la identificava com la pròpia dels més joves dels oficis que aplegava la confraria, principalment mercers. De fet, a les ordenances no apareixen pintors, quelcom simptomàtic de l'època i força indicatiu de la situació de l'ofici en aquella època, i que de seguida veurem amb els estatuts anteriors i posteriors. Això no obstant, podem assegurar que la confraria agrupava també pintors llegint el contracte pel brodat d'una casulla que va encarregar la confraria a Joan Dentranya, de Perpinyà, gestió que va haver de rebre el consentiment del sobreposat de l'ofici dels mercers el pintor Joan Fàbregues. En qualsevol cas, el paper d'aquesta agrupació juvenil es desmarcava de qualsevol aspecte relacionat amb l'organització

⁷⁹ Per la qüestió terminològica del mot, vegeu Molas (1970), p. 50-55; Domènech (2001), p.13-14; o Torras (2000), p. 388-399.

⁸⁰ Perpinyà, juntament amb Barcelona o Vic, fou de les poques ciutats a Catalunya on hi ha documentades confraries d'ofici dins les quals aplegaven els pintors. A la ciutat comtal, l'ofici de pintor es trobava dins la confraria de Sant Esteve dels Freners des de 1519, encara que es té constància de la presència de pintors a les reunions registrades en el *Llibre de consells* dels Freners de l'any 1478 i 1488. Al llarg del segle XVI la confraria de Sant Esteve agrupà freners, sellers, guarnicioners, cotamallers, cuirassers, fivellers, pintors dauradors, batifillers, oripellers i guadamassilers. Però fou a partir de 1519 que començaren a créixer i a distingir-se especialitats dins aquests, com ara pintors de retaules o quadres, pintors de cortines i draps de pinzell, i dauradors. Per l'organització dels pintors a Barcelona, vegeu Ainaud (1947), p. 314, Duran i Sanpere (1973), p. 354-361, i Garriga (1986), p. 60-61. Se sap que en dues ocasions, el 1530 i el 1544, el pintor Pere Nunyes fou prohoms de la confraria; Madurell (1943, I-3), p. 48. A Vic, en canvi, la corporació de pintors començà a regir l'ofici a partir de 1589, any en què quedarien incorporats a la confraria de Sant Josep i sant Just, coneguda com la confraria dels fusters. Junt amb aquests, l'agrupació també agrupava a boters, araders, pentiners i torners, tots ells provinents de la confraria de Sant Eloi. D'altra banda, a Vic és gairebé l'única ciutat peninsular on s'hi ha conservat els llibres d'actes de Privilegis i Ordinacions de la confraria de Sant Josep, quelcom indispensable per entendre i analitzar el comportament social i professional de la corporació. Vegeu Abril (2020), p. 113-128.

⁸¹ Doppler (2012), p. 23. La comptabilitat data de 1484 fins a 1515. Veure la cota d'arxiu ADPO. 3E3/1020.

administrativa, jurídica o financera de la corporació⁸². No disposava d'una reglamentació pròpia i que fos aliena a qualsevol altra pràctica artesanal, de manera que en el transcurs de l'època moderna es veurien obligats a compartir la confraria amb altres oficis.

Les dades documentals permeten saber que el 1509 els pintors no apareixien als estatuts redactats per la confraria dels mercers, aleshores agrupats amb cinters, bossers i guanters⁸³. Quelcom que s'allargaria almenys fins a la dècada de 1530. Aleshores, l'ofici de pintor tampoc aconseguí tenir representació dins la confraria que compartia amb els mercers, fet que podria explicar-se per la manca de pintors a la ciutat. A partir d'aleshores, la confraria passà a ser únicament dels "mercers i cellers". Això pot voler dir que, o bé no hi havia pintors a la ciutat, o bé aquests no tenien prou força i poder de decisió per a tenir representació com a sobreposats de l'ofici.

Respecte al sant protector del dit ofici, sembla que tot i quedar a l'empara dels mercers, seguien sota la invocació de Sant Cristòfol i Santa Caterina, almenys fins al 1535: «ordinaciones facte per officia cofratrie sancti Christophori et beate Catharine virginis [...]»⁸⁴. D'aquestes ordinacions només n'ha arribat la menció en una acta notarial de Joan Port, sense desenvolupar-ne el contingut, però és significatiu el fet que aquest cop els dos sants figuressin com a protectors de la corporació. També resulta revelador que fos un pintor, Simeó Fàbregues, que com a regidor de la confraria i com a tresorer de la capella de sant Cristòfol, encarregués a un fuster que hi fes certs treballs l'any 1535, demostrant que l'ofici seguia sota la protecció de sant Cristòfol i santa Caterina⁸⁵.

⁸² Algunes dades permeten saber que la invocació a Santa Caterina estava vinculada a l'ofici de pintor des de molt abans, com ho demostra, per exemple, l'encàrrec d'un retaule per la confraria el 1444 dedicat a sant Cristòfor i a santa Caterina per ser emplaçat a la capella de la dita congregació. De fet, sembla a ser que la invocació a la santa seria present en la documentació relacionada amb l'ofici almenys des de 1399, com es dedueix de la presència d'una estàtua de Santa Caterina en un inventari del pintor Joan Baro (o Baró). La confraria de Santa Caterina, constituïda formalment el 1517, sorgia en un moment econòmicament delicat per la corporació. A tots els efectes, la confraria de Santa Caterina es trobava sota la tutela de la confraria de Sant Cristòfol, que n'establia les llibertats i les obligacions d'aquella; qualsevol despesa o qualsevol tema concernent als comptes havia de ser notificada als regidors de la confraria de sant Cristòfol. Vegeu Doppler (2012), p. 23-27. Els estatuts es constituïen el 17 de desembre de 1517, i actualment es troben a la cota d'arxiu ADPO. 112EDT24, f. 408-408v.

⁸³ Doppler (2012), p. 366-367.

⁸⁴ Transcripció realitzada per Stephanie Doppler a Doppler (2012), p. 34, cota d'arxiu ADPO. 3E2/777.

⁸⁵ La notícia d'aquest pagament l'aporta Doppler (2012), p. 24, nota 64, cota d'arxiu ADPO. 3E2/321, f. 67.

La situació durant les següents tres dècades tampoc fou encoratjadora, ja que comportà la reubicació dels pintors en una altra confraria, la dels argenters. No se sap si per decisió del col·legi d'aquests o per petició dels mateixos pintors (i brodadors), però la qüestió és que aquests oficis foren aplegats, a partir dels estatuts de 1560, a la confraria de Sant Eloi, assentada al convent de Sant Domènec de Perpinyà [fig. 1]⁸⁶. Conviurien durant gairebé setanta anys –renovarien els estatuts el 1583–, fins al 22 de novembre de 1630, quan cinc pintors de Perpinyà, reunits al convent dels predicadors, decidien separar-se dels argenters per formar el seu propi col·legi⁸⁷.

El 1535 els administradors de la confraria de Sant Cristòfol i de Santa Caterina expediren unes noves ordenances per tal de millorar la situació de manca de pintors malgrat que, entre el 1537 i 1544, no s'entregà cap llicència per obrir una botiga de pintor i només tres artesans de l'ofici varen superar l'examen⁸⁸. El document que s'ha conservat de les noves ordenances de la confraria no dona gaires informacions sobre la nova normativa, segons ha evidenciat Doppler, però no canviaria gaire respecte a les anteriors⁸⁹. Tampoc es té notícia dels estatuts que els pintors –presumiblement encara lligats a l'ofici dels mercers– van redactar l'any 1549. D'aquestes només en fa menció les ordenances de 1560. Segons aquestes últimes, es reafirmava de nou un capítol anterior amb el qual es decretava que els mercaders, marxants o paraires podien involucrar-se en els negocis d'argenters, pintors o brodadors «atessa la gran utilitat que de la dita ordinació resulta y resultar s'i comprèn totes las ditas personas»⁹⁰.

Efectivament, la presència de pintors a Perpinyà durant la dècada del 1530 era molt inferior a altres èpoques, i, així i tot, la majoria d'ells apareixen a la documentació de forma esporàdica. Dels pocs que hi varen residir de forma permanent i varen establir, sembla, un taller, foren els membres de la família Fàbregues, especialment els fills d'Andreu Fàbregues,

⁸⁶ ADPO. 112EDT125.

⁸⁷ Lugand (2006), p. 21.

⁸⁸ Doppler (2012), p. 34; la cota dins la qual es conserva el document relatiu als estatuts de la confraria prové del ADPO. 3E2/777, f^o131-v.

⁸⁹ Stephanie Doppler no especifica cap dels drets que s'establien als estatuts, malgrat afirmar que els pintors disposaven de més marge per exercir l'ofici. Indica, per contra, exemples d'artífexs vinguts de fora que s'instal·laren a Perpinyà –un mercer i un brogador–, que li serveix per constatar que molts dels que hi treballaven eren estrangers. El nombre de menestrals estrangers representava el 33% de la confraria. Vegeu Doppler (2012), p. 34.

⁹⁰ ADPO. 112EDT125, f. 133v-134-135r.

Miquel i Joan, documentats des de 1507 fins al 1550⁹¹. De Miquel Fàbregues se'n coneix el testament (1550) i l'inventari dels seus béns (1556), i a Joan Fàbregues se'l sap sobreposat de l'ofici de pintors de la confraria de Sant cristòfol el 1522⁹². Felip Brell era un dels altres pintors documentats a finals de la dècada dels anys trenta, concretament el 1539, quan s'examinava davant del pintor Antoni Farsat qui, el dia abans, havia rebut la seva llicència⁹³. Antoni Pasqual, pintor d'origen gironí, signà algun contracte al Rosselló, com el de la Roca de l'Albera els anys 1532 i 1535⁹⁴. De forma més ocasional es documenten els pintors Joan Castalla Arssago, Pelegrinus Campfranc i Joan Geli, un mestre vidrier de Narbona⁹⁵, de l'obra dels quals no se'n sap res.

L'èxode de menestrals era habitual i les circumstàncies del moment, amb l'agreujant de les epidèmies i els conflictes socials, impedia als artesans veure Perpinyà com un mercat sòlid i segur. Una de les eines per contrarestar la situació d'abandonament i la manca d'artesans foren precisament les franqueses d'imposicions. La Universitat perpinyanesa començà a expedir aquestes regulacions fiscals per afavorir artesans d'arreu per tal que residissin i treballessin a la ciutat amb l'objectiu de revitalitzar l'economia, i redreçar la situació crítica de l'ofici. Se'ls encoratjava a obrir botigues i a instal·lar-se a la ciutat, juntament amb la seva família tot eximint-los de pagar impostos durant un temps determinat, que solia ser de cinc o sis anys⁹⁶. Es tractava d'un recurs que, com indica una de les franqueses localitzada, s'atorgava a tota mena de menestrals. Aquest procés es pot observar en altres indrets del Principat, com a Castelló d'Empúries, on es concedien seixanta-sis franqueses d'imposicions a persones nouvingudes a la vila, dues terceres parts de les quals eren immigrants francesos⁹⁷.

Al Rosselló, i durant la primera meitat del segle XVI, només es coneix l'obtinguda per Joan Desia, un batifuller (batedor d'or) que s'havia instal·lat a Perpinyà pels volts de 1541: «los magnífichs Llaurens Tort, Francesch Xammar, Joan Terrena et Palladi Bilano, cònsols

⁹¹ Doppler (2012), p. 32-35 ADPO. 3E2/777, f°131-v; ADPO. 3E1/6063

⁹² Ibídem, p. 25. Document ADPO. 4E58.

⁹³ Ibídem, p. 45; l'examen d'ambdós pintors es localitza a la cota ADPO. 3E2/781. Antoni Farsat passava l'examen el 14 de febrer de 1539 («Anthonius Farsat fuit receptum idoneus in officio pictoris de retaula»), i Felip Brell el 15 de febrer d'aquell any.

⁹⁴ Doppler (2012), p. 33.

⁹⁵ Ibídem, p. 32.

⁹⁶ Doppler (2012), p. 33.

⁹⁷ Colls (2002), p. 203.

l'any present de la vila de Perpinyà, usant de la facultat a ells attribuyda y reservada ab los capítols dels arrendaments de les impositions, de donar la franquesa de dites impositions als artesans qui vindran habitar en la present vila. Attès que mestre Joan Desia, batifuller y oripeller, és vingut habitar en la present vila ab sa muller y infants, y vos fer habitació en aquella, han provehüt li sia donada franquesa de totes les impositions [...] y que primer, dit mestre Joan Desia se obligue, empo del notari devall scrit, que farà residència en la present per spay de deu anys»⁹⁸. La llicència, que tenia una durada de deu anys, establia doncs que Joan Desia gaudiria de certs privilegis que li permetrien de residir i treballar a la ciutat a canvi de certs estímuls econòmics. Amb aquest compromís la vila es procurava una producció artesanal poc o molt contínua, evitant així la fugida de menestrals a la recerca de mercats més atractius.

Pel que fa a franqueses d'imposicions concedides a pintors durant la segona meitat del segle, només es coneixen les que afectaren Antoni Peitaví, i que citarem més endavant. Aquestes regulacions fiscals i l'arribada de nous pintors als comtats indiquen un canvi de cicle per l'ofici de pintor que quedaria plasmat en les noves ordinacions de l'ofici, a partir de la dècada de 1560.

A partir de la segona meitat del segle XVI la producció pictòrica als comtats del Rosselló i la Cerdanya sospitem que experimentà un creixement. Foren diversos els factors que ho van propiciar, i es podrien resumir en aspectes concrets com la superació conjuntural de les crisis epidemiològiques –la pesta provocaria estralls al Principat durant bona de la segona meitat del segle XVI–, l'estabilització dels conflictes amb el regne de França –especialment després del setge de 1542– i el context de la Reforma catòlica del darrer terç del segle XVI, que afavorí els encàrrecs religiosos. A aquest escenari caldria sumar-hi l'arribada de pintors forans, una dinàmica que s'aprecia des de la dècada dels anys quaranta amb l'arribada d'artífexs com Joan Ronyó, de Santa Coloma de Farners però provinent de Vic, Maurici Barber, del regne de França, o Joan Perles, de Peralada.

⁹⁸ Per poder analitzar millor el document, s'ha consultat la cota d'arxiu que cita Stephanie Doppler: ADPO. 112EDT44, f.111. No existeix cap lligam documental que en corroborei el parentiu, però caldria tenir present l'existència d'un pintor de nom Joan Desi, de Tortosa, que realitzà unes taules d'un retaule de Sant Sebastià i un retaule per la capella del Sagrament de la seu de Tortosa el 1575, i un retaule de la casa del Consell de 1599 amb la Mare de Déu dels Procuradors, conservat entre la casa de la Ciutat i el Museu de Tortosa. Garriga (1986), p. 200.

La confluència de tots aquests factors va dur a la confraria de pintors a regular les seves ordenances el 18 de juliol de 1560, ara en companyia dels argenters⁹⁹. Se sap que prèviament hi hauria hagut uns estatuts datats de 1549 on apareixerien per primera vegada la congregació d'ambdós oficis. Aquesta suposició sorgeix d'un dels Ítems del document de 1560, en el qual es fa referència a «la ordinació feta en, e per la dita confraria, a quatre de desembre de mil cinch cens quoranta y nou», concretament al capítol sis, dins el qual es contemplava que qualsevol menestral dels oficis de mercaders, marxants o paraires quedaven inclosos dins la confraria en cas d'urgències o dificultats econòmiques¹⁰⁰.

L'agrupació dels pintors amb els argenters podria explicar-se pel moment de puixança que ambdós oficis podrien estar experimentant durant aquelles dates, i com a estratègia perquè cap dels dos s'empobris novament. Així s'intueix de la introducció de les ordenacions de 1560: «sia veritat que lo art de argenters, que antigament ha florit en la present vila de Perpinyà, y après ab la varietat del temps per las guerras y adversitats d'esta vila ha prèns molta disminució, va ara augmentant en dita vila, y per lo poch mirament que en lo examinar dels qui dita art volen exercir, se té de poria succehir que los inhàbils e inexperts danyassen als hàbils en lo dit art y exercici de argenters, en tal manera que dit offici vingués altre vegada en ruyna [...]»¹⁰¹. Sembla que durant el segon terç del segle XVI els pintors es trobarien en una situació similar a la que devien patir els estanyers a principis del segle XV, els quals s'agregaren amb els argenters donat que eren poc nombrosos¹⁰². La redacció de les noves ordenances no indicava l'advocació sota la qual s'englobaven esmentats oficis, però com ja s'ha pressuposat, devia tractar-se de la confraria de Sant Eloi, que probablement acollia els argenters de molt abans¹⁰³. Pel que fa a la presència de brodadors dins la confraria, així com a la ciutat, era força menor respecte els pintors i

⁹⁹ Ausseil (1994), p. 26-27.

¹⁰⁰ La mesura contemplava aquesta urgència i aquest suport cada dia, excepte els de mercat que tenia lloc al mercat de la Bòria.

¹⁰¹ ADPO. 112EDT125, f. 133v-134-135r.

¹⁰² Ausseil (1994), p. 26.

¹⁰³ Els argenters constituïen confraria almenys des de 1296, quan Jaume II, rei de Mallorca, en promulgà les ordenances. Antigament, de la mateixa manera que els pintors, els argenters es trobaven dins la corporació d'altres oficis, en aquest cas els *estanyers*, amb qui compartien corporació el 1426: «Les argenters, ainsi que tous les autres corps de métiers, étaient réunis dans un groupement appelé offici, appellation en usage du XIIIe au XVIIe siècle. D'après l'ordonnance du 5 février 1296 cet offici était accessible à ceux qui s'engageaient à exercer la profession en observant l'esprit et la lettre de ce texte», Ausseil (1994), p. 9.

argenters¹⁰⁴.

Un dels principals objectius de la reestructuració de la confraria d'argenters amb l'annexió de l'ofici dels pintors podria ser el d'enfrontar, precisament, la manca de diners de la confraria i, al mateix temps, la falta d'artífexs que es dediquessin a l'ofici de pintor. La falta de recursos i la pobresa general de la confraria es feia explícita en una de les clàusules del document, en què s'establia que quedaven admesos a la mateixa confraria mercaders, marxants i paratayres per ajudar amb l'aportació de sous, a excepció d'aquells guanys en dies de mercat; aquesta mesura també podria donar a entendre que es permetia a aquests oficis (mercaders, marxants i paraires), externs a la confraria, la possibilitat de contractar a pintors, argenters o brodadors. S'estipulava, per exemple, que aquestes persones se'ls donava la potestat d'intervenir en la mateixa confraria i d'actuar en les qüestions relatives a l'economia, sempre que no fos dia de mercat *de la Bòria*.

Algunes de les regulacions contemplava, per exemple, l'augment de certs pagaments, com el de l'accés a l'examen per obtenir la llicència de pintor, argenter, o brodador, que s'elevava a set lliures¹⁰⁵. Les ordenances preveïen combatre l'intrusisme en els oficis esmentats, i evitar «que los inhàbils e inexperts danyassen als hàbils en lo dit arte y exercici de argenters», i en garantien la de la formació: els pintors que a partir de 1560 volien exercir l'ofici o aconseguir llicència «en tenir botiga» havien de passar, com a mínim, dos anys de formació sota la tutela d'un mestre examinat en aquella vila. Pel que fa a l'examen, no era possible de realitzar-lo fins que no s'hagués complert el temps d'aprenentatge acordat i el mestre en quedés satisfet. La penalització per exercir sense complir amb aquestes normes era de 25 lliures, que s'efectuaria cada vegada que hom exercís l'ofici «en cases privades o llochs amagats» sense haver superat l'examen. D'aquests diners se'n beneficiava, en primer lloc, l'*official exercitant*, és a dir, l'administrador principal de la confraria, però també es destinaven (les dues tercers parts restants) a altres usos, com l'obra pública –la

¹⁰⁴ Són comptadíssims els brodadors documentats a Perpinyà al llarg de la segona meitat del segle XVI, i prova d'això es pot comprovar a partir del buidatge a l'arxiu del Departament dels Pirineus Orientals, que ha permès documentar els següents: Marc Maura (ca. 1580-1585), Francesc Ramis (1565), Joan Croses (1578), Narcís Ponte (ca. 1579-1581), Narcís Croses (1578 i 1579). ADPO.3E2/958, Francesc Riu, manual de 1580-1585, f. 323; ADPO. 3E2/739, Pere Fabra, manual de 1565, 8 de febrer; ADPO. 3E1/2993, Joan Pere Tallada, notal, 1578, f. 8v; ADPO. 3E2/998, Pere Just, manual de 1579-1581, f. 91; ADPO.3E2/820, Antoni Argelich, manual de 1578, f. 2; ADPO. 3E2/809, Joan Port, manual de 1579, f. 278v-279.

¹⁰⁵ ADPO. 112EDT125.

construcció de la muralla—, o la capella de la mateixa confraria¹⁰⁶.

Un altre ítem dels estatuts a remarcar és el que decretava que el mestre «de qualsevol de dits officis» examinat en una altra ciutat en tenia prou en pagar set lliures corresponents a l'examen per exercir el seu ofici a Perpinyà. Així, qualsevol artesà que hagués rebut l'aprenentatge «en altre ciutat» i hagués arribat a la capital rossellonesa per instal·lar-hi botiga o taller «ab sa muller y família» —com era el cas de Peitaví— s'estalviava d'examinar-se altra vegada. Sempre, és clar, amb el consentiment de la confraria¹⁰⁷. A falta de documentació, és raonable considerar que Antoni Peitaví hagués passat l'examen de pintor a Tolosa, i que en arribar a Perpinyà, es veiés obligat a satisfer les set lliures pertinents.

A diferència de les regulacions expedides pel col·legi de pintors de Tolosa l'any 1506, els estatuts perpinyanesos de Sant Eloi de 1560 no preveïen la possibilitat que un fill de pintor, de pare difunt o no, s'examinés sense pagar la taxa corresponent. Fins aquell moment es contemplava que els fills de mestres pintors quedessin exempts dels drets de passar un examen, quelcom que beneficiava a les famílies que gaudien del monopoli del mercat pictòric. Això, però, desafavoria als joves aprenents provinents de fora i que volien fer-s'hi un lloc, condicionant així l'esquema social de l'ofici, i impermeabilitzant-lo.

L'any 1583 es redactaren noves ordenances de la confraria de Sant Eloi. Aleshores, als argenters, pintors i brodadors s'hi afegiren els guadamassilers i batifillers¹⁰⁸. L'acte es feia a casa del pintor Josep Brell, el «sobreposat major de dit ofici de argenters y pintors» que, juntament amb Antoni Peitaví, eren els únics membres de l'ofici de pintor convocats aquell dia. Hi eren presents, però, els argenters Bertrand Padern, Antoni Jordà, Joan de Brey, Joan Ardent, Joan Pere Pujol, Josep Boquet, i Jaume Albert¹⁰⁹, així com el cònsol Jaume

¹⁰⁶ «[...] de les quals penas ne haura la terça part la obra dels murs de dita vila, laltre la capella de dita confraria, la restant tercera part al official exercitant»: ADPO. 112EDT125.

¹⁰⁷ ADPO. 112EDT125. Aquesta mesura diferia de la proposada als estatuts de 1482 segons els quals, «negun foraster ne de la vila ne dels dits officis no gos dege [...] parar obredor ne botigue sens que primer no sia examinat bé e degudament»: la transcripció és manlevada de Doppler (2012), p. 45.

¹⁰⁸ ADPO. 4E60. Sobre l'art del guadamassil, vegeu l'estudi de Madurell (1972). Entre el 1560 i el 1592 no hem documentat cap guadamassiler a la ciutat de Perpinyà.

¹⁰⁹ De Bertrand Padern no se'n sap res, encara que és possible que fos el Bertrand Padern que documentà Ausseil i que hauria mort abans de 1614. Tampoc es coneix la trajectòria d'Antoni Jordà, Joan de Brey, Joan Ardent o Jaume Albert. En canvi, sí que es coneix, vagament, la trajectòria de Joan Pere Pujol i Josep Boquet. El primer, documentat entre 1576 i 1638, fou un argenter de Perpinyà. Se li ha documentat obres el 1576 a Prades, el 1583 a la col·legiata de Sant Joan Baptista de Perpinyà, el 1586 a l'abadia de La Grasse (o Santa

Coronat, i el «cap de guayta» Jaume Cremat, és a dir un oficial armat que devia complir funcions "policials" i de seguretat dins la confraria¹¹⁰. «Primerament, havent vist la gran pobresa y cativor hi a vuy en nostra capella del gloriós sant Elloi [...]», el col·lectiu de pintors i argenters es posaven a reescriure les ordenances per tal d'emfatitzar la protecció del seu ofici, novament degut a la intrusió de persones alienes a l'ofici que «se haprofitasan de las cosas tovants en los dits arts», als quals se'ls penalitzava. I no solament això, sinó que es feia evident la mala pràctica d'algunes persones que practicaven aquests oficis. Es decretava una regulació que contemplava la pena de 25 lliures per tots aquells dels dits oficis que utilitzessin material fals –o de mala qualitat– en qualsevol de les seves feines i d'esquena al qui comissionava l'obra. La protecció de l'ofici de pintor passava igualment per regular la pintura de màscares –pràctica recurrent en aquest món–, de manera que es deixava clar que «ninguna persona, de qualsevol grau ho condesió» podia tenir-ne i vendre'n sota pena de 25 lliures, a menys que fos examinada i havien pagat l'examen per esdevenir mestres.

Mitjançant càstigs monetaris també s'asseguraven que els pintors aspirants a obtenir la llicència per exercir l'ofici complien el temps d'aprenentatge de dos anys, tal com ja contemplaven els estatuts previs, amb un mestre de la ciutat, del qual se n'havia d'obtenir el vistiplau: «lo dit son amo resta content y setisfet d'ell». Exercir l'ofici de pintor, argenter, brodador o guadamassiler comportava pagar una taxa anual corresponent a dotze reals l'any «compres lo que se solia pagar» –devia equivaldre a les set lliures contemplades als estatuts de 1560–, més cinc reals que pagaven d'entrada tots aquells que projectaven una estada a la ciutat superior a un mes. Les persones que havien d'exercir dits oficis, doncs, havien de ser mestres i haver aconseguit la llicència de treball. Alhora, havien de restar a disposició de la

Maria d'Orbieu, a Termenès) i el 1589 a l'església del Soler. Fou mestre de la moneda des de 1603, i tingué dos fills, Lluís i Pere Pujol. A Josep Boquet se'l documenta des de 1583 a 1599. També argenter de Perpinyà, se'l sap treballant a Canet el 1583, i fou mestre de la moneda de Perpinyà des de 1598. Morí al cap d'un any. Vegeu el recull d'informacions sobre els argenters d'Ausseil (1994), p. 70, 172 i 195-196.

¹¹⁰ El mestre de guaita era un càrrec que es creà al segle XIV amb l'objectiu, principalment, de posar multes als propietaris dels esclaus que no els fessin abans de la data assenyalada. Dins dels gremis, aquests s'encarregaven de la seguretat pública, tant dins de la corporació com en actes públics o en la celebració de festes. Per exemple a la Festa de l'Estendard, a Mallorca, on al llarg del segle XVI es convertirien en funcionaris essencials en la gestió de l'ordre i protecció de les autoritats. A partir de la nova administració sorgida del Decret de Nova Planta (1707-1716), aquest càrrec encara fou vigent mentre continuaren havent-hi esclaus fins a finals del segle XVIII. Quintana (1998), p.91-104 i 190-191.

confraria i complir amb tots els requisits que se'ls demanava, «per qualsevol cosa dels serveis de dita confraria ho sia per los hofisis». El grau de compromís vers la confraria devia ser elevat, ja que sembla que el sobreposat escollit no podia abandonar el càrrec a menys que es tractés d'una causa justa. I, en canvi, la confraria podia expulsar-lo del càrrec si no complia les normes i els deures envers aquella.

Els estatuts de 1583 també contemplaven una referència a les «ordinacions vellas» per insistir en algunes qüestions, com ara que l'argent que utilitzaven els orfebres fos de «marca de Perpinyà», o que «Sia posada en dita fena senial del loc ho villa ha ont sefara dita feina», o del contrari es faria pagar 25 lliures. També procurava ajudar aquells artesans dels oficis esmentats que estaven de passada per la vila, i es pretenia regular la figura del jove dins l'obra, que en cas que la remuneració sobrepassava el límit establert –més d'un terç del total dels guanys–hauria d'examinar-se com a mestre d'ofici. Aquestes regulacions no consten als estatuts de 1560, per la qual cosa hom suposa que devien aparèixer a la de 1549.

L'acord entre pintors i argenters prosseguí almenys fins al 1630. Aquell any, els pintors s'agruparen en la mateixa confraria que els escultors sota la protecció de Sant Lluç, els estatuts de la qual es redactaren davant el notari de Perpinyà Jeroni Dalmau el 9 de desembre¹¹¹. Per un document posterior, que data de l'11 de juny, i a propòsit de «fundar e instituir» la confraria a l'església de Sant Jaume de Perpinyà sota la invocació de Sant Lluç, sabem que argenters i pintors deixaren de congregar-se en la mateixa confraria el 7 de desembre de 1630, «de la qual consta en lo archiu y actes de la casa consular»¹¹².

1.1.2. Els antecedents: la producció pictòrica del segon terç del segle XVI.

El món de la producció pictòrica als antics comtats del Rosselló i la Cerdanya a principis del segle XVI fou ric i dinàmic. El protagonitzarien algunes personalitats

¹¹¹ ADPO, 4E58, lligall; vegeu Lugand (2006), p. 21-39. La informació sobre la unió entre els pintors i escultors se sap tant per l'acta de la fundació com per un litigi posterior, que protagonitzaren Jacint Rigau i Jaume Fuster. Vegeu també Doppler (2012), p. 121-122.

¹¹² Lugand (2006), p. 21-39.

artístiques de notable entitat, la majoria provinents de centre-europa, que suposarien un punt d'inflexió respecte de la tendència pictòrica que venia reproduint-se en aquell territori així com al sud dels Pirineus: l'ús de models provinents de l'art de Jan van Eyck¹¹³.

En els comtats del nord-est del territori català, aquesta tendència fou hegemònica des de la segona meitat del segle XV, fins que va irrompre en l'escena perpinyanesa la figura del Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà. Aquest artista, de personalitat anònima, treballaria a la ciutat de Perpinyà durant el darrer quart del quatre-cents i destacaria per l'assimilació de models flamencs i francesos més moderns i actualitzats, que trencarien amb la *impermeabilitat* de la cultura artística fins aleshores imperant, com era la dels models eyckians. El seu cas constituiria una via de penetració, per exemple, d'innovacions pictòriques, sobretot franceses i de l'entorn de Jean Fouquet¹¹⁴.

En aquest sentit, cal tenir present que l'ocupació francesa del Rosselló durant el darrer terç del segle XV propicià un escenari idoni pel desplaçament de pintors septentrionals cap a terres mediterrànies, sobretot del nord de França, els Països Baixos i Alemanya. Ara bé, malgrat que al sud dels Pirineus fou un fenomen que tingué una forta repercussió a les arts plàstiques catalanes de principis del segle XVI, i que s'estengué de forma prolongada, al Rosselló aquest fenomen fou més anecdòtic, com han demostrat els estudis de Doppler o Angenard. Tanmateix, s'ha de tenir en compte aquelles figures artístiques que varen irrompre de forma important més avall de les Alberes, com ara Pierre de Fontaines (doc. 1500-1518) –provinent de l'Artois–, Aine Bru (doc. 1500-1507), o Joan de Borgonya (†1523), els quals pogueren influir notablement als pintors actius al Rosselló.

¹¹³ Cornudella (2008), p. 83-111 i (2020), p. 159. L'autor remarca alguns dels personatges més destacats del corrent pictòric a mitjans del segle XV, com Lluís Dalmau, el Mestre de Bonastre –ara identificat amb Jacomart–, Joan Reixac, el Mestre de la Porciúncula o Jaume Huguet. Tots ells deutors de la cultura eyckiana. Les obres d'aquests mestres foren decisives per a les arts plàstiques a Catalunya, i la cultura de les seves obres marcaren la tendència artística a tot el país.

¹¹⁴ La personalitat del Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà –també conegut com a *Mestre de Canapost* o *Mestre de la Seu d'Urgell*– fou construïda per Rafael Cornudella (2002, p. 137-169). L'autor partia del retaule de Canapost (Retaule de la Verge), localitat del Baix Empordà (ara al Museu d'Art de Girona) per iniciar una evolució estilística que definís la seva personalitat. A partir d'aquí, se li podia atribuir un Calvari provinent de l'església de Palau del Vidre, i el retaule de la Trinitat de l'antiga capella de la Llotja de Mar de Perpinyà (c. 1489). A aquests tres conjunts caldria afegir-hi una *Anunciació* i un *Sant Jeroni penitent*, ambdues provinents de Puigcerdà, i les teles de l'orgue de la Catedral de la Seu d'Urgell; totes elles a hores d'ara custodiades al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Un recent estudi ha permès atribuir-li una nova taula –un Crist de Pietat– que avui es troba al Museo Nacional de San Carlos de Ciudad de México; Cornudella (2020), p. 159-173. Vegeu també Durlat (1954), p. 125-133.

En tot cas, i a un ritme més lent, en el panorama rossellonès començaren a aparèixer altres figures provinents de l'estranger però de vinguts de la península. Un exemple seria la presència del valencià Joan Vallespir (doc. 1500-1523) a la ciutat de Perpinyà, que, juntament amb les famílies de pintors locals com els Fàbregues, monopolitzarien el mercat pictòric del Rosselló durant els primers decennis del cinc-cents¹¹⁵. Una tendència que també s'observa a ciutats com Girona o Barcelona, ja que alguns dels protagonistes més destacats foren aquells que vingueren d'altres punts de la corona espanyola, en aquest cas de formació italiana. Remarquem, per exemple, el pintor de Múrcia Pedro Fernández (doc. 1519-1520) o l'escultor burgalès Bartolomeo Ordoñez (c. 1515)¹¹⁶.

Com s'ha dit, en el context de la producció plàstica als comtats del Rosselló i la Cerdanya de principis del segle XVI (c. 1500-1525) sobresortiren personalitats artístiques anònimes molt rellevants. Així, Perpinyà fou testimoni d'un primer episodi d'hibridació entre elements renovadors de tradició italiana amb elements tradicionals del món septentrional –models francesos, flamencs o alemanys–, protagonitzat per l'encontre de pintors vinguts de fora.

Es tracta d'un grup reduït personalitats artístiques, probablement vingudes de centre-Europa, de les quals no se les ha pogut relacionar cap document notarial que permeti posar noms i cognoms a les obres conservades al territori. Per exemple, l'autor de les grans pintures de les sarges o teles de l'orgue de la catedral de Perpinyà, datades del 1504 –conegut com a «Maître des volets du buffet d'orgue de Saint Jean»–. Però també ho són el Mestre del retaule de la Mare de Déu de la Magrana, el Mestre d'Argelers o el Mestre de Llupià. El primer fou l'autor del retaule de principis de segle que es conserva a la catedral de Perpinyà, on almenys hi haurien intervingut dos artífexs [fig. 2]. El segon fou l'artífex que pintà la predel·la d'un retaule de l'església de Santa Maria del Prat d'Argelers. I el darrer, el pintor que realitzà les taules de la vida de Sant Pere de l'església de Paçà (*La vocació de sant Pere* i *L'entrega de les claus a sant Pere*) o de les taules conservades a l'església de Sant Tomàs de Llupià –i que li dona nom– sobre la vida del sant (*La incredulitat de sant Tomàs*, *Sant Tomàs visita el rei Gondofares de l'Índia*, *Sant Tomàs a la presó*, *El martiri de sant Tomàs*, i una taula de

¹¹⁵ Doppler (2012), p. 32-35.

¹¹⁶ Garriga (1986), p. 35-42 i 71-74.

Sant Pau), o les taules que se li han atribuït de la “predel·la B” d’Argelers¹¹⁷. El resultat d’aquells treballs constitueix un bon exemple de la progressiva introducció d’elements i models pictòrics procedents del Renaixement italià, encara que filtrats a través d’una visió septentrional obtinguda de l’estampa alemanya, una de les eines principals per a la “creació” de les històries pintades. En aquest sentit, i en relació, per exemple, al Mestre de Llupià, foren imprescindibles les invencions d’Albrecht Dürer o Martin Schongauer¹¹⁸. Finalment, caldria fer un breu esment a un darrer anònim, recentment denominat “deixeble del Mestre de Llupià”, autor d’unes taules sobre la vida de la Verge i la Infància de Jesús que es posaren a la venda a la casa de subhastes Sophie Humbaut (Aix-en-Provence) el 2016¹¹⁹. En el seu cas, però, fou un pintor que s’hauria de situar més aviat en el segon quart del segle, i el seu art depengué no solament del model durerià, sinó que s’hi ha detectat l’introduir models figuratius provinents de l’Alt Renaixement italià, especialment a través de Marcantonio Raimondi¹²⁰.

Contràriament a aquesta situació de començaments de segle, i com insinua la complicada situació de l’ofici de pintor als antics comtats del nord-est del territori català entre els anys 1530-1550, vist en l’epígraf anterior, el context que vingué a continuació no fou propici per exercir la seva activitat, sobretot en termes d’estabilitat mercantil i projecció territorial, que contrastava amb la situació dels primers decennis de la centúria, tant per l’abundància de pintors com per la quantitat d’obra contractada arreu del territori¹²¹.

Tanmateix, a partir del segon quart del segle XVI un nombre reduït de pintors començaven a destacar dins el panorama dels comtats del Rosselló i la Cerdanya, les característiques dels quals intuïa la connexió amb el context més general de renovació pictòrica cap a escenaris més moderns i italianitzats. El més sorprenent, potser, és que dels que més se’n coneix l’activitat són pintors locals, com és el cas del pintor Jaume Forner. Aquest fou un artífex que entorn de la dècada dels anys trenta entraria en contacte amb els cercles més destacats de la pintura del segon quart del segle XVI a Catalunya, com el de

¹¹⁷ Durliat (1954), p. 136-159, Garriga (1986), p. 61-62 i 148-149, Bosch (2012), p. 34-42 i Cornudella (2020), p. 165-171.

¹¹⁸ Sobre aquesta qüestió són reveladors els estudis de Joan Bosch (2009, p. 171-173, i 2012, p. 37-42).

¹¹⁹ Cornudella (2020), p. 168-171.

¹²⁰ Ídem.

¹²¹ Per un context de la producció pictòrica a la primera meitat del segle XVI, vegeu Durliat (1954), p. 136-159, Doppler (2012), p. 558-559; Cornudella (2020), p. 159-171.

Pere Nunyes, Henrique Fernandes, Pere Serafí, Martí Díez de Liatzasolo o Pietro Paolo da Montalbergo¹²². L'etapa barcelonina li devia suposar un estímul pictòric molt interessant pel que fa a la renovació dels codis de la representació i al coneixement de nous models gràfics, que, a Perpinyà, li devien ser més desconegudes. Però no per això la seva etapa inicial nord-catalana fou menys rica, especialment per la presència d'alguns pintors que hi deixaren obres d'una qualitat molt destacada.

A Jaume Forner se'l documenta a Perpinyà entre el 1509 i 1512, i fins al 1527¹²³. La seva pintura, potser menys fina i menys luxosa que les obres anteriorment comentades – com el retaule de la Mare de Déu de la Magrana o les pintures atribuïbles al Mestre de Llupià–, era propera a la manera de fer de Pere Mates, i es caracteritzava tant per l'ús de les fórmules tradicionals com per la introducció de «renaixentismes de creixent penetració»¹²⁴.

La primera notícia coneguda de Jaume Forner indica que es trobava a Perpinyà entorn el 1509-1512, i aleshores ja era considerat "habitant" de la ciutat, fet que condueix a Doppler a considerar la possibilitat que el pintor fos originari d'una altra vila¹²⁵. Els seus treballs el vinculen amb l'embelliment dels retaules de Sant Andreu de Bigaranes (Rosselló), contractat el 1516 i actualment destruït o desaparegut, i del retaule de Nostra Senyora de les Grades, a Marcèvol (Conflent) de 1527, i del qual se'n conserven les taules pintades¹²⁶. L'estil d'aquestes, amb clars signes de modernització i elements italianitzats, portà a

¹²² Sobre les contribucions prèvies a la biografia de Jaume Forner, vegeu Madurell (1944c, II-3), p. 21-32, Durliat (1954), p. 146-159, Garriga (1986), p. 148-149, Angenard (1998), o, més recentment, Doppler (2012).

¹²³ Gudiol (1919), juliol, p. 2; Durliat (1954), p. 146-159; i Garriga (1986), p. 78 i 148-149; optem per acceptar la hipòtesi plantejada per R. Cornudella (2003, p. 182, nota 150) en constatar que el Forner documentat a Perpinyà és el mateix que el documentat a Barcelona. Segons l'autor, la personalitat de Jaume Forner II s'hauria construït a partir del supòsit de Josep Maria Madurell (1944c, II-3, p. 21-32) del fet que un dels testaments que figuren dins el lligall del notari Antoni Mur –gener de 1555– era del pintor, quan en realitat, tots els que hi figuraven –un total de tres– corresponien a la seva muller, Caterina. D'altra banda, una altra qüestió que reforça dita explicació recau en la dels fills del pintor i la seva dona, anomenats Bartomeu i Magdalena i en el fet que no hi hagué cap fill anomenat Jaume Forner. La dificultat d'aïllar la participació d'un hipotètic fill (Jaume Forner II) en els treballs a Lloret o Sant Vicenç de Malla, posteriors a la data de 1555, fa que sigui complicat aclarir la qüestió de les dues figures homònimes. Aquesta qüestió també fou explicada per Mirambell (2011), p. 358-359.

¹²⁴ Garriga (1986), p. 74-78.

¹²⁵ En el document del 1512 Jaume Forner a Perpinyà és considerat "habitant" de la ciutat i, per tant, segons Doppler, seria originari d'una altra vila. Doppler (2012), p. 75.

¹²⁶ Durliat (1954), p. 146-159; ALART XXV p.81-82. Les taules tant de la predel·la com del cos central s'han conservat. Tanmateix, fou modificat al llarg del segle XVII: l'estructura del retaule i els elements decoratius escultòrics, d'una banda, i tres panells pintats de l'altra; la *Crucifixió* de l'àtic, i Sant Francesc de Paula i Sant Galdric als laterals del primer registre.

Marcel Durliat a emparentar-lo amb el llenguatge de Pere Mates, especialment a partir de les pintures de la predel·la amb els retaules gironins de Mates, concretament amb el sant Pere del retaule de Montagut¹²⁷. En el seu període al Rosselló també contractà el treball de policromia d'una estàtua de Santa Peronella (o Peronel·la) per l'església de Sant Joan, la qual no s'ha conservat¹²⁸. Allà, Forner hi pogué contemplar el retaule de la Mare de Déu de la Magrana, una de les obres més destacades dels primers anys del segle XVI.

Jaume Forner es traslladà al bisbat barceloní a principis del segon terç del segle XVI. D'entrada, el 1531 signava un conveni juntament amb Nicolau de Credença i Antoni Ropit per la pintura del retaule major d'Argentona per un preu total de 700 lliures. L'estructura de fusta era de talla gòtica, i s'havia encarregat uns anys abans (1524) a l'escultor i fuster i mestre de fer retaules Joan Romeu¹²⁹. La pintura que acollia, en canvi, mostrava el nou llenguatge "romanitzat" del segon terç del segle XVI. El contracte, a més, demanava de seguir el model del retaule de l'església de Sant Genís de Vilassar, obra de Pere Torrent (1520) i Pere Nunyes (1527)¹³⁰. Del mateix Joan Romeu fou la construcció del retaule de Santa Agnès de Malanyanes, contractat el 1527. Un cas similar fou el retaule d'Argentona, un retaule d'estructura gòtica que aplegaria les pintures que Jaume Forner contractà l'any 1536: «[...] et Iacobum Forners pictorem ex parte altera super pictura facienda in retabulo ecclesie parrochialis dicti Sancte Agnetis»¹³¹. Per la seva tasca Jaume Forner cobraria un total de 200 lliures barceloneses, i la documentació s'esmerçava en descriure algunes condicions importants de l'empresa, tals com el color que havia d'emprar, o els elements que havia de daurar i policromar. Pel que fa a la iconografia, s'hi detallen les escenes que havien de presidir la predel·la, i que a la resta del conjunt Forner n'hi pintaria la vida de la santa titular. Poc després de pactar el retaule d'Argentona el pintor devia contractar el retaule de la Mare de Déu del Vinyet (Garraf)¹³². El vincle el proven dos pagaments signats

¹²⁷ Ídem.

¹²⁸ La notícia fou recollida a ALART XXV, p. 299-301.

¹²⁹ Madurell (1970), p. 42-43.

¹³⁰ Madurell (1944a, II-1), p. 24-32.

¹³¹ Madurell (1944c, II-3), p. 22, nota 25, p. 27-29, nota 28; el contracte de l'obra de fusta fou publicada per Josep Puiggarí i Llobet («Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento». *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 3, 1880, p. 26).

¹³² Actualment, el retaule es conserva a l'Hospital de Sant Joan de Sitges. El trasllat del retaule a la capella de l'hospital proposat per l'arquitecte Josep Font i Gumà (1859-1922), que el 1915 sol·licitava a la Junta de

el 1544 a través dels quals es donaven diners a un personatge de nom Francesc Batlle perquè viatgés a Barcelona per entregar a l'autor de les pintures del retaule de la «Verge Maria de Vinyet» la suma de sis lliures, quatre sous i sis diners –primer pagament–, i de vuit lliures i setze sous –segon pagament–¹³³. Malgrat la manca de documentació que certifiqui l'autoria del retaule, l'anàlisi estilístic de les pintures han permès assignar-les gairebé amb total seguretat a Jaume Forner¹³⁴.

Entre els anys 1552 i el 1557 el documentem també al bisbat de Vic, on s'encarregà de l'empresa de cinc conjunts: el retaule de la Concepció per la capella dels Claustres Nous de la Catedral de Vic (1552), l'aparellament i dauradura del retaule major de l'església parroquial de Sant Vicenç de Malla (1554-1555), els carrers laterals i les polseres del retaule de Sant Joan del monestir de la Mare de Déu del Carme de Vic, el qual també hi hagué d'aplicar un revestiment de daurat (1554), el retaule major de l'església parroquial de Sant Esteve de Vilacetrú (1554-1555), i el retaule major de l'església parroquial de Santa Maria de Tagamanent (1557)¹³⁵. Tant a Malla com a Santa Maria de Tagamanent Jaume Forner entraria en contacte amb l'obra de Pietro Paolo da Montalbergo, un dels pintors més moderns que aleshores treballà al Principat.

Gairebé en paral·lel als treballs vigatans, Forner va ser cridat per col·laborar en el retaule de Sant Romà de Lloret l'any 1557, juntament amb Jaume Fontanet i Pere Serafí, com se sap per una acta notarial de 1556¹³⁶. I el 1559, contractava el seu darrer retaule, aleshores per l'altar major de Sant Pere d'Octavià a Sant Cugat del Vallès, que signà

l'hospital perquè portessin l'altar al nou espai de culte. El desplaçament s'efectuà aquell mateix any. Coll (1990), p. 36.

¹³³ Isabel Coll referia aquesta informació a partir de l'aportació documental de Carolina Benaprès (1927, p. 78-80), qui obtenia les dades de les llibretes dels clavis Joan Llopis i Antoni Vidal, procedents de l'arxiu parroquial de Sitges.

¹³⁴ Amb relació a l'obra artística de Jaume Forner vegeu Post (1958), p. 208-230 i Durliat (1954), p. 146-159. Post destacava certes analogies entre el retaule d'Argentona, que elaboraren A. Ropit, N. de Celedosa i J. Forner, amb el retaule conservat a l'Hospital de Sant Joan de Sitges. Per un estudi més exhaustiu del retaule de la Mare de Déu de Vinyet, vegeu Coll (1990), p. 39-61.

¹³⁵ La documentació d'aquestes obres les publicà Miquel Mirambell (2002), p. 89-93. Vegeu també Mirambell (2011), p. 358-359 i Abril (2017), p. 87-90, 91-93.

¹³⁶ Pel retaule de Lloret, vegeu els estudis de Madurell (1944c, II-3), p. 13-17; Romeu (1991), p. 141, nota 14; Domènech i Moner (1992), p. 26-29 –fa esment del contracte, però no n'indica la font–; i darrerament Bosch (1998b), p. 111-116.

juntament amb Joan Eriçó (o Arissò) i que havia de prendre com a model la pintura d'Arenys de Munt, del mateix Serafi¹³⁷.

De tot plegat en conservem les taules del retaule de Marcèvol, el de Santa Agnès de Malanyanes, ara al Museu Diocesà de Barcelona, una taula de sant Llop que se li atribueix provinent de la parròquia de Figueró, al Vallès Oriental, i també conservada al Museu Diocesà de Barcelona des de 1916¹³⁸, el retaule de la Mare de Déu de Vinyet, actualment dipositat a la capella de l'Hospital de Sant Joan de Sitges (1544), i, finalment, ara també podem afegir-hi el retaule de santa Úrsula (1530-1550) provinent de la capella de la granja cistercena de la Tallada, a la Secuita (Tarragona)¹³⁹.

D'aquest període incert del segon quart del segle XVI encara queden algunes personalitats artístiques poc conegudes i anònimes que insinuen que l'activitat pictòrica als comtats del nord-est de Catalunya no minvà. Per exemple, queda pendent un estudi aprofundit de la documentació per tal de descobrir qui fou l'autor de les taules del retaule de sant Jaume el Major de Nauja (Alta Cerdanya). En aquest cas Ch. Post el situava en l'òrbita dels deixebles de l'antic Mestre de Canillo, especialment amb el "Mestre de Saneja", i així també ho remarcava M. Durliat que les considerava molt pròximes a l'art de Peitavi. Ulteriors recerques les han relacionat amb l'òrbita de l'autor del retaule de Sant Romà de les Bons (Encamp), probablement datables en una cronologia anterior al pintor llenguadocià¹⁴⁰.

Entretant, i a través de la documentació, se sap que a finals dels anys trenta i al llarg de la dècada dels anys quaranta començaren a sobresortir en el mercat artístic de Perpinyà un seguit de pintors que més endavant formarien part de l'entorn professional que acolliria Antoni Peitavi. Dels més "veterans" ja ens hi hem referit, com és el cas de Felip Brell o Miquel Fàbregues, i potser també caldria afegir altres artífexs menys coneguts –i menys documentats– com fou el pintor Joan Ferrer, que devia morir a Perpinyà a principis de la

¹³⁷ Madurell (1943, I-3), p. 56-57, nota 88. Vegeu també Miquel i Serra (1998), p. 69-77.

¹³⁸ En relació amb la taula de sant Llop, vegeu Figuerola-Montobbio (1991), p. 53, núm. 17.

¹³⁹ Aquesta obra ha estat recentment adquirida pel Departament de Cultura de la Generalitat (2022) provinent de l'antiquari Claver-Morgades (Barcelona), a través de la gestió del Dr. Albert Velasco, qui la identificà l'octubre de 2021 i en realitzà l'informe d'estudi.

¹⁴⁰ Durliat (1954), p. 64-68 i Post (1958), p. 421-432. Més tard, J. Bosch i F. Miralpeix en feren algunes aportacions més precises sobre la contextualització del seu estil (2017, p. 104).

dècada de 1560¹⁴¹. A ells s'hi afegiren generacions de pintors més joves. Un d'ells, i potser dels més interessants, fou Joan Ronyó, procedent de Santa Coloma de Farners i actiu a Vic durant els anys 1535 i 1540 en l'òrbita de Pere Gascó. S'havia instal·lat a la capital osonenca durant la dècada de 1530, juntament amb la seva família, i seguí una trajectòria inversa respecte a Jaume Forner; és a dir, la d'un pintor format a l'àrea de Vic i al voltant d'un dels tallers més actius de Catalunya durant el breu període del segon quart del segle: el taller dels Gascó¹⁴². No es conserva cap obra seva documentada, fet que impossibilita qualsevol anàlisi de tipus estilístic.

Només se'n sap que, el 27 de febrer de 1535, considerat pintor habitant a Vic, apareixia com a testimoni d'un document en què Pere Gascó declarava haver rebut uns diners d'un deute pendent. Del 23 de febrer de 1536 consta un altre document amb el qual el pintor nomenava procurador un argenter de Girona de nom Giralt Vilar, aleshores instal·lat a Barcelona, perquè cobrés 20 lliures del retaule major que estava pintant a l'església parroquial de Sabadell¹⁴³. També realitzà la pintura de dos carrers laterals i dues polseres per al retaule de la Capella de Santa Anna de Mont-ral de la parròquia de Sant Andreu de Gurb, un treball que signà el 10 de novembre de 1536 amb el rector de la capella, Joan Soler¹⁴⁴. En aquest període podria haver conegut o treballat amb Pere Serafí, ja que una notícia de l'any 1554 explica que Serafí li atorgà certs poders per intervenir en nom seu en un procés a Perpinyà¹⁴⁵. No s'ha pogut documentar quina mena de relació tenien ambdós pintors, ni quin procés involucrava Serafí, però sí que almenys devia ser de confiança. Aquesta dada convé remarcar-la per la possibilitat que Ronyó s'hagués

¹⁴¹ Signava testament el 1560 davant el notari Antoni Argelich primer, i Joan Arles, prevere de Sant Joan de Perpinyà, després. ADPO. 4E58, lligall, s. f.

¹⁴² Per a un recull de notícies relatives a Ronyó vegeu els estudis de Vidal (1897), p. 472, Montsalvatge (1913, vol. 3), p. 42-43 i 318, Ràfols (1953), p. 1079-1080, Mirambell (2002), p. 66-67, Doppler (2012), p. 34, 47, 62-64, 68, 114, 119, Cornudella (2002-2003), p. 166, 182-183.

¹⁴³ Mirambell (2011), p. 361.

¹⁴⁴ Mirambell (2002), p. 66-67 i 347-349. Joan Ronyó apareix a la documentació un any abans, el 1535, com a testimoni de Pere Gascó quan aquest declarà haver cobrat pels treballs en el retaule de Sant Cebrià de la Mora: Mirambell 2011: 359. La dada permet a Miquel Mirambell relacionar-lo, malgrat que no hi hagi documentació que ho avaluï, amb les pintures del retaule de la capella del Sant Crist de la parroquial de Santa Coloma de Centelles, localització on Pere Gascó havia firmat l'anterior contracte l'any 1533. D'aquest retaule se'n conserva una taula amb la representació de la Mare de Déu i una altra amb la de sant Joan, ambdues custodiades al Museu Episcopal de Vic.

¹⁴⁵ Madurell (1943, I-3), p. 27; Bosch (1998k), p. 227-228 i Mirambell (2002), p. 66.

familiaritzat amb la seva obra, per bé que de moment no es pugui determinar cap altra conclusió¹⁴⁶.

La primera dada que tenim de Joan Ronyó al Rosselló correspon a una visura de Francesc Gascó i Miquel Fàbregues realitzada l'any 1542, del retaule major que havia pintat per l'església parroquial de Sant Cebrià (Rosselló)¹⁴⁷. La notícia confirma la bona relació que devien tenir Joan Ronyó i la família Gascó, ja que és possible que arran del vincle entre Ronyó i Perot Gascó –traspassat el 1546–, el seu germà Francesc decidís treballar també a Perpinyà, on se'l documenta l'1 de maig d'aquell mateix any duent a terme l'examen de mestratge pel col·legi de pintors de Perpinyà¹⁴⁸, quelcom remarcable tenint en compte la formació de Francesc Gascó, i indicatiu de la influència mútua entre els dos.

Uns anys més tard, el 1550, Joan Ronyó contractava la pintura del retaule de Sant Lluç per la confraria dels forners de l'església de Sant Jaume de Perpinyà. La talla del retaule que acolliria les pintures era "a la flamenca" i l'havia portada a cap Joan Robau entorn el 1543-1544¹⁴⁹. Joan Ronyó havia de culminar l'empresa amb les històries de pinzell; un total de sis escenes amb la història de sant Lluç elaborades amb «plata», «or fi», i «de bonas colors»¹⁵⁰.

En aquella etapa alguns pintors de menys renom també es traslladarien, en un moment o altre, a Perpinyà. És el cas de Pere Burgès, que complí funcions de jutge juntament amb Joan Moles i Joan Ronyó en la valoració sobre els treballs de Joan Perles a Pezillà que tingué lloc el 1558¹⁵¹. Tots tres haurien de ser pintors ben qualificats i amb una digna reputació. Especialment, Pere Burgès, i més tenint en compte que uns anys abans, el 1549,

¹⁴⁶ L'any que Pere Serafí fou reclamat a la Catedral de Vic per realitzar les portes de l'orgue (Mirambell, 2002), Joan Ronyó ja feia temps que s'havia traslladat a Cornellà de Bercol, concretament l'any 1540 per atendre a les demandes dels rectors de la parròquia de Santa Maria del Boló (Montsalvatge, 1915, p. 259). No obstant això, es podria suposar un contacte previ a la seva estada a Vic els anys 1534-1535 a Barcelona, posterior a aquesta i de camí al Rosselló, o bé en alguna anada i vinguda entre el Rosselló i les terres gironines.

¹⁴⁷ Montsalvatge (1913, vol. 3), p. 42-43; vegeu també Doppler (2011-2012); un dels experts del procés el devien escollir els comitents, un altre el mateix pintor, i un tercer hi devia figurar com a pèrit neutral. Joan Ronyó hauria escollit a Francesc Gascó, que coneixia des del seu pas per Vic el 1535-1536. Miquel Fàbregues, conegut pintor de la ciutat, hauria estat el mestre escollit pels comitents, i Nicolau de Veneró hi hauria figurat com a tercer visurador.

¹⁴⁸ Doppler (2011-2012), p. 79-95; a l'acta hi figuraven Felip Brell i Miquel Fàbregues.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 114; el document es troba a la cota d'arxiu ADPO. 3E2/786.

¹⁵⁰ Una part de la transcripció del contracte el va publicar Vidal (1910), p. 359-360. L'hem consultat a ADPO. 3E1/5180, Joan Carles, notal, f. 27.

¹⁵¹ Montsalvatge (1913, vol. 3), p. 318.

contractava juntament amb l'italià Pietro Paolo da Montalbergo, un dels pintors més moderns del territori, quatre taules que mancaven en el retaule de Sant Feliu de Sabadell¹⁵².

Un any abans d'aquest judici, Joan Ronyó contractava matrimoni amb Joana Despuig, viuda de Sampsó Despuig. Quelcom que n'indica l'assentament de forma més o menys permanent a la capital del Rosselló¹⁵³. Després d'aquestes dues darreres notícies només en sabem que era a la ciutat l'any 1560, juntament amb el cirurgià Joan Sanyes per la gestió del llegat dels fills d'un mercader anomenat Joan Pere Pijoan¹⁵⁴; i que el 1565 actuava com a pèrit en el litigi de 1565 que involucrava els pintors Joan Perles, Josep Brell i Antoni Peitavi¹⁵⁵. Devia morir cap al 1570, ja que el 27 de febrer feia redactar testament¹⁵⁶. Finalment, de la seva activitat a Perpinyà cal assenyalar que incloïa treballs per comandes privades, com s'evidencia de la menció d'un oratori pintat per Joan Ronyó en l'inventari de béns de Joan Soler, redactat el 28 de juny de 1565¹⁵⁷.

L'activitat de Joan Ronyó s'ha de contextualitzar amb un seguit de pintors que, juntament amb el de Santa Coloma de Farners, foren els qui varen encapçalar els encàrrecs als antics comtats. Aquests foren Maurici Barber, nascut al comtat de Borgonya¹⁵⁸; Nicolau Machon, d'origen francès, Joan Moles, de Banyoles¹⁵⁹ i Joan Perles. Tots ells van constituir el context en el qual arribaria Antoni Peitavi a finals de la dècada de 1550.

Com veiem, no era rar que alguns d'ells formessin equips pictòrics. El treball mitjançant el sistema associatiu al Rosselló es constata, d'entrada, en la capitulació que signaren el 1549 Nicolau Machon i Joan Moles per fundar durant quatre anys una nova companyia, a través de la qual s'estipulava la participació de tots els guanys resultants del negoci de la *bodega* a parts iguals, encara que algú dels integrants dins la societat hi participés en

¹⁵² ADPO G837; Garriga (1998f), p. 210.

¹⁵³ ADPO. 4E58: «Capítols fets, tractats y concordats per y entre mossèn Joan Ronyó, pintor en lo lloch de Cornellà del Bercol populat de una part, e la dona na Joana, relict de Sampsó Despuig, quòndam, habitant en lo lloch de Montegot, del present bisbat d'Elna present»; el 28 d'agost de 1570 apareix esmentat Joan Ronyó en un document de Jeroni Ronyó, el seu fill.

¹⁵⁴ ADPO. 3E2/931, Joan Esteve Salvat, manual de 1560, f. 265v.

¹⁵⁵ ADPO. 4E58.

¹⁵⁶ Doppler (2012), p. 81

¹⁵⁷ ADPO 3E1/2600, Joan Port, minuta, 1565-1566, s. f.

¹⁵⁸ ADPO. 3E1/2925, Joan Port, notal, 1555, f. 245.

¹⁵⁹ En la signatura dels capítols matrimonials de 1580 apareix com a «mestra Joan Moles, pintor de la vila de Banyoles»: AHBC, n° reg. 11987 (Antic Top: 9-VII-1), Amerius Ramis, contracte matrimonial de 1580.

menor mesura, així com la divisió dels beneficis de totes les vendes i de les obres que havien de realitzar, encara que, a vegades, fossin executades de forma individual¹⁶⁰. Evidentment, també es dividien a parts iguals les despeses del lloguer on residien els dos pintors durant el temps de la companyia esmentada, que devia trobar-se en el mateix emplaçament que l'obrador, o proper a aquell¹⁶¹.

D'aquesta etapa –de 1549 a 1553– només se'n coneix el contracte que es formalitzà el 28 de desembre de 1550, en el qual Joan Moles es comprometia a pintar la predel·la del retaule dedicat a Sant Lluç, que havia de guarnir la capella de la corporació que aplegava els forners (i "renders"?) de l'església de Sant Jaume. De la resta del retaule, que fou contractat per la confraria dels forners, se n'havia d'encarregar el pintor Joan Ronyó¹⁶².

Que Joan Moles i Nicolau Machon no apareguin a la documentació no vol dir que no s'ocupessin de pintar retaules i altres obres. Se sap per un reconeixement de deute de Nicolau Machon a Llorenç de Cardona, botiguer de teles de Perpinyà, que el taller encara era actiu, ja que s'hi indica el deute d'onze lliures i quatre sous per «unam sortem de ymages de pinsell»¹⁶³.

Que algun problema devia succeir dins la companyia ho revela un procés arbitral entre els dos pintors en data d'11 de setembre de 1559, celebrat a la cort de la Capitania General de Perpinyà i que s'havia iniciat el 21 de juliol de l'any¹⁶⁴. La sentència declarava que malgrat l'exigència de Nicolau Machon de la quantitat de 64 lliures al seu antic company, per «resta de una companyia de coses de pintura entre ells tinguda en dies passats» aquella quantitat quedava rebaixada a vint lliures¹⁶⁵. De les vint lliures que Joan Moles havia de pagar, deu es donarien per la festa de Tots Sants i les restants deu lliures, per la festa de

¹⁶⁰ Durlat (1954), p. 63 i Doppler (2012), p. 53 i 82, ADPO. 4E58, *Nicholau Machon et associés (1549-1559)*.

¹⁶¹ Fou testimoni de l'acta un fuster de nom Joan Peitaví.

¹⁶² ADPO. 3E1/5180, Joan Carles, notal, f. 27; Vidal (1910), p. 359-360; se'n féu ressò Doppler (2012), p. 114, nota 596.

¹⁶³ ADPO. 3E2/793, Joan Port, manual de 1555, f. 418.

¹⁶⁴ ADPO. 4E58, *Nicholau Machon et associés (1549-1559)* i ADPO. 3E2/736, Pere Fabra, manual de 1558-1559.

¹⁶⁵ Gràcies a una de les fórmules finals del document notarial de l'11 de setembre (ADPO. 4E58), sabem que el taller l'haurien degut tenir instal·lat al carrer de *la Bruneteria*: «Die XII septembris anno predicto instante Nicholao Machon pictore ville Perpiniani predicta arbitralis sententia fuit pactatam lecta et intimada dicto Joanni Molas pictori personali reperto in eus habitationis domo quam foner in vico vulgo dicto la Bruneteria sitis prope monasterium Beate Marie <del en la> per Joannem Vila scriptorem Perpiniani [-] qui quidem Joannes Molas respondendo dixit ue demana còpia de la sentència y que no se la te per intimada fins avant la baia aguda, de quibus, etc.».

Nadal¹⁶⁶. Així mateix, ambdós mestres es veien obligats a pagar, en concepte del salari d'aquella sentència, dos parells de perdus respectivament als dos notaris públics de Perpinyà que havien fet d'arbitradors: Rafael Pellisser i Joan Esteve Salvat.

No s'ha localitzat cap informació que pugui explicar la trajectòria professional de Nicolau Machon prèvia a la formalització de la companyia el 1549, i la posterior, a partir de 1560, la veurem connectada a Antoni Peitavi i el seu entorn. En canvi, de Joan Moles, la historiografia n'ha aplegat un bon feix de dades, que permeten traçar mínimament la seva trajectòria. Un primer bloc de notícies el situen al Rosselló entre 1549 i 1567, precisament en el marc de la companyia amb el pintor francès Machon, i en l'entorn dels pintors Joan Ronyó, Maurici Barber, i Joan Perles, qui en aquells anys també s'ocupaven de pintar retaules a les comarques septentrionals catalanes. Una visura elaborada precisament per Joan Moles, Pere Burgès i Joan Ronyó el 3 de març de 1557 informa dels treballs de policromia de Joan Perles, pintor de Peralada, en un retaule per a l'altar de Sant Serní o Sadurní de l'església de Pesillà¹⁶⁷. Els resultats de policromia no van ser els esperats i se li demanava refer certes parts: d'entrada la «copada del bancal» que havia pintat de color vermell, i que l'havia de refer de color blau i "floragada" d'or; substituir «l'argent colrat» dels pilars que flanquejaven les portes de la sagristia per làmines d'or fi; pintar de color blau el camper que decorava la pastera que acollia la figura de Sant Sadurní, al centre del retaule; daurar «de or bronit» el rivet del bastó que aguantava el sant; i repintar de color carmesí «de sanct de dragó» els campers que embellien les polseres del retaule. Joan Moles i Joan Ronyó rebrien per aquest dictamen un ducat cadascú.

Maurici Barber i Nicolau Machon devien treballar en el marc d'una breu col·laboració, perquè el 20 de juliol de 1557 lliuraven una traça per a un retaule a Domènec Cavaller, habitant de Perpinyà¹⁶⁸, a la vegada que transmetien l'encàrrec al fuster Maurici Deras,

¹⁶⁶ Dins el mateix manuscrit hi consten al marge els pagaments efectuats el 7 de novembre de 1559 del 8 de gener de 1560; ambdues de deu lliures, corresponents a les vint que Joan Perles havia de pagar al seu company. ADPO. 4E58, *Nicholau Machon et associés (1549-1559)*.

¹⁶⁷ ADPO G837 (*Église Saint Pierre et Saint Félix de Pèzilla de-la-Rivière*).

¹⁶⁸ ADPO. 4E58, *Nicholau Machon et associés (1549-1559)* (ALART ALART XXVII, 89-90). La notícia ja fou rastrejada per Durliat 1954: 163. A falta d'indicacions en propi el document s'entén que, o bé es tractava d'un encàrrec privat, o bé Domènec Cavaller era obrer d'alguna confraria i que la comissió d'un retaule per a la capella de la seva corporació anava a càrrec seu.

habitant de la mateixa ciutat¹⁶⁹. La capitulació de 1557 és prou explícita: es tractava d'un retaule de factura clàssica, *al romano*, i s'hi detallaven algunes de les parts essencials que havia de conformar l'estructura¹⁷⁰. És probable que les pintures que acolliria el retaule haguessin estat encarregades als mateixos pintors, encara que no s'indiqui en el contracte, que havien deliberat la traça de l'arquitectura.

Barber i Machon encara compartien obrador el febrer de 1560, aleshores per pintar i daurar una figura de Sant Jaume situada a la capella dedicada al mateix sant, de l'església del convent de Sant Francesc de Perpinyà¹⁷¹. Els mestres pactaren les clàusules que determinarien com havien de procedir en el treball decoratiu d'aquella obra amb els administradors de la confraria de Sant Jaume el Major¹⁷². Aquella feina l'havien d'acabar per Setmana Santa del mateix any, i rebrien per la tasca un total de quinze lliures de la moneda de Perpinyà; cobrant una primera paga de set lliures en el moment de signar l'acte, i les restants vuit lliures en finalitzar l'obra.

El mes de març de 1549, poc abans que Joan Moles i Nicolau Machon signessin una associació, Maurici Barber es comprometia a pintar i decorar el retaule de sant Fiacre de l'església del convent carmelità de Perpinyà¹⁷³. El 24 d'abril de 1555, uns anys després d'haver-se instal·lat a la capital del Rosselló, Barber es casava amb Margarida de Baros, de

¹⁶⁹ 4E58, *Nicholan Machon et associés (1549-1559)*.

¹⁷⁰ El retaule, de fusta de tell o d'arbre blanc, es constituïa amb cos central dividit en tres carrers i compost de cinc compartiments, dos a cada costat d'un espai central on aniria col·locada la pastera. Els carrers es dividien verticalment mitjançant columnes corínties amb pilastres al seu darrere. A més, l'estructura havia de tenir un bancal també dividit en cinc espais, i una darrera *cambrà* situada a la part de dalt de tot, tractant-se de la cimera. Dita *cambrà* la flanquejaven dues columnes i dues pilastres situades a la part posterior, a més d'un arquiteu, fris, cornisa, i timpà que remataria la part superior.

¹⁷¹ ADPO. 3E2/931, Joan Esteve Salvat, manual de 1560, f. 122.

¹⁷² El document referia a les següents indicacions: el sant havia de dur un barret de color negre, al qual afegirien bordons d'or i argent; el recobria un mantell que havia de ser daurat, i duia una faixa a la qual s'hi havia d'aplicar el color carmesí per la part exterior, i *d'obra* per la part interior, probablement referint-se a una policromia més elaborada, similar a la «robeta» que també havien de pintar de color blau «enrichidaaixi mateix de una obra de dessus». Les cobertes del llibre d'hores que duia a les mans havien de pintar-se de verd – segurament imitant una textura de vellut–, aplicant-hi làmines d'or a l'interior del volum. «Lo peu ab los leons», que devia referir-se al pedestal sobre el qual s'aixecava l'escultura de sant Jaume, havia d'anar cobert de làmines d'or.

¹⁷³ Vidal (1897), p. 357-358; Durliat (1954), p. 163.

Prada (Conflent), davant d'uns testimonis ben interessants: Joan Moles, Joan Perles i Nicolau Machon¹⁷⁴.

La documentació permet saber que els pintors Maurici Barber, Nicolau Machon, Joan Perles i Joan Ronyó continuarien treballant i residint al Rosselló, almenys per un període de temps breu¹⁷⁵. Joan Moles, en canvi, tot i el retorn puntual a Perpinyà uns anys després, escolliria un camí professional que el duria cap al sud. Es desplaçaria, a partir de 1566, primer al Maresme, després a la Garrotxa i finalment a Barcelona. Durant un breu parèntesi, però, l'any 1567 retornava a Perpinyà per signar amb els canonges de la Seu d'Elna els capítols per a la reparació dels vitralls de la catedral, tractant-se probablement de l'arranjament dels treballs que Jeroni Ladan, pintor d'Arras (Comtat d'Artois), havia realitzat el 1565¹⁷⁶.

Dos anys més tard, el 23 de gener de 1567, el Capítol d'Elna cridava el pintor Joan Moles perquè reparés tots els vitralls de la Seu, tant els del presbiteri com els restants de la catedral. Per la tasca rebria una compensació econòmica de tres reals i mig (tres sous i quatre diners per real) per pam (de Barcelona), quedant la despesa del plom a càrrec del pintor. Les informacions detallen també que se li encarregaven nous vitralls destinats a decorar tant la Seu com les dependències del capítol, amb «vidres nous, blancs, bons y emplombats», i per tot plegat se li fixava com a termini la festa de la Pentecosta d'aquell any. Com a avalador hi figurava el pintor Joan Ronyó, que aleshores es trobava

¹⁷⁴ ADPO. 3E1/2925, Joan Port, notal, fol. 245.

¹⁷⁵ El juliol de 1562, per exemple, Maurici Barber es comprometia amb els sobreposats de la confraria dels teixidors de Perpinyà la fàbrica d'un retaule per l'església de Santa Maria d'Agulló, al priorat dels frares Agustins situat a extramurs de Perpinyà. ADPO. H29.

¹⁷⁶ Gudiol (1919, juliol), p. 2. La notícia es localitza a ADPO. G110, fons del Capítol d'Elna, lligall, s. f.; Jeroni Ladan signà un acord amb el mateix Capítol de canonges per la reparació i creació de nou dels vitralls de la catedral d'Elna. En primer lloc, aquells que es trobaven «detràs lo altar maior», al presbiteri, i després «los restants vidrials de dita Seu y del Capítol», que en aquest cas havia de decorar amb «personatges, senyals y armes». Les demandes del Capítol eren força clares: incidien en el fet d'assegurar i relligar dits vitralls, als quals el pintor hi afegiria la quantitat de plom que fos necessària; remarcaven la riquesa del color que s'hi havia d'aplicar; i determinaven que per aquella tasca, Jeroni Ladan havia de seguir el model dels vitralls més antics, és a dir, havia de confeccionar-los a partir d'una sola peça. El pintor francès cobraria per la dita fàbrica un total de 60 escuts d'or, dels quals en rebria 20 en el mateix moment d'iniciar la feina, 20 escuts més a mitja tasca i els restants quan l'obra fos acabada i visurada per persones «expertes en dita art». El pintor posava per ferma un mercader de Perpinyà anomenat Miquel Domènec, que es comprometia a avalar-lo en els costos del material de l'obra.

instal·lat a Cornellà del Bèrcol a escassos quatre quilòmetres d'Elna. El mateix dia, Joan Moles signava una època pel preu de 26 lliures com a primer incentiu per la feina acordada, tot i que el preu d'aquella fàbrica era molt més elevat. El 22 d'octubre rebia del capítol 463 lliures i 18 sous de la moneda del Rosselló, que vindrien a compte d'una suma total que s'elevava a 663 lliures i 18 sous¹⁷⁷.

És molt probable que, com advertí mossèn Gudiol (1919), els canonges d'Elna demanessin a Joan Moles que reparés la feina que havia iniciat Jeroni Ladan dos anys abans, suposant que el capítol no quedés satisfet amb les tasques del pintor-vidrier francès. No s'ha de descartar, però, la possible mort de l'artífex abans de finalitzar els treballs, i que fos Joan Moles qui hagués de reprendre l'obra.

Poc abans d'encarregar-se dels vitralls de la Seu d'Elna, el pintor banyolí s'havia traslladat a Calella (Maresme) per signar el compromís de la manufactura i la pintura del retaule major de l'església parroquial de Santa Maria i Sant Nicolau¹⁷⁸, la construcció de la qual s'inicià el 1539 i que en les dates en què arribava Joan Moles (1566) estaven acabant els mestres de cases Joan Soler i Perris Rohat¹⁷⁹. Considerat «architectorem i pictorem», fou l'encarregat d'aixecar l'estructura del retaule partint d'un dibuix que ell mateix havia fet, on havia d'utilitzar tant la pedra com la fusta, i que havia d'emplaçar damunt d'un basament

¹⁷⁷ Ídem; «*Dicta die dictus magister Joannes Moles Gratis firmarunt apocham dicto reverendo Capitulo de viginti sex libras monete currentis insolitum porrata precii dicte reparationis et operationis dicti vidrials de quibus etc. renunciarunt.*» (23 de gener); «*Die XII mensis octobris anno a Nativitate Domini MDLXVII jurus dominus [-] dictus Joannes Moles pictor Gratis et ex certa sciencia confessus fuit et in veritate recognovit reverendos dictos canonicis et Capitulo ecclesiam Elnam [...] in posse meo Joannes Bolet notario pres et infras etc. et dicti reverendo Capitulo secretarii per dictus et aliis [...] recepit [...] quadraginta sepaginta tres libras et decem octo solidus monete currentis in Rossillione in solutum porrata illarus sex centas septaginta tertium et dexam octo solifus in quibus etc.*» (22 d'octubre).

¹⁷⁸ La documentació sobre aquest episodi la publicà Fidel Córdoba (1963, doc XXIII XXIV), i posteriorment també J. M. Madurell en la seva obra *Art Antic al Maresme*. La reconstrucció de la complexa història del retaule de Calella la brinda una sentència arbitral a la Reial Audiència feta el 1580 entre el pintor Pere Mates i els obrers de la vila de Calella, per raó d'aquella obra. Madurell transcrivía aquell plet en l'obra de 1970, permetent-lo explicar l'evolució de la dita obra; Madurell (1970), p. 51. Vegeu també Bosch (1998h), p. 202, qui aportà en el catàleg *De Flandes a Itàlia* documentació inèdita localitzada a l'arxiu Històric de Girona.

¹⁷⁹ El 1539 el barceloní Pere Suárez esdevenia mestre d'obres de l'església parroquial de Santa Maria i Sant Nicolau de Calella, la qual havia de construir-se a mirall de la parroquial d'Argentona (Barcelona). L'acabament del temple, però, primer la dugué a terme Antoni Mateu, mestre d'obres que havia construït l'església de Sant Martí d'Arenys, i després Jean de Tours, escultor francès. En morir aquest l'any 1563, els últims treballs passaren als mestres Joan Soler de Calella, i a Perris Rohat de Mataró; Madurell (1970), p. 49-51.

que havia executat Jean de Tours entre 1553 i 1554 per demanda de la Junta d'Obra de l'església¹⁸⁰. El valor total d'aquell era de 1.800 lliures¹⁸¹.

Les dimensions d'aquella empresa podrien haver sobrepassat la capacitat de Joan Moles, que per falta de seguretat econòmica no va poder garantir la seva construcció. Els obrers de Calella, tanmateix, ho tornaren a intentar novament en un acord amb el banyolí el 1572, però aquest cop en companyia del pintor gironí Joan Mates¹⁸². El preu era el mateix que s'havia determinat en l'anterior contracte, és a dir, 1800 lliures, de les quals els obrers n'anticiparien 200 un cop fos col·locat el pedestal del retaule¹⁸³. Un nou acord, basat en les capitulacions de 1566, estipulava petites modificacions, entre altres, el canvi d'ús de pedra de Beuda, per pedra de Girona. A sou dels pintors es contractarien el picapedrer Miquel Enric i l'escultor Joan Ballester perquè es fessin càrrec dels treballs del pedestal, els elements de l'estructura de fusta, i l'escultura, tot plegat per un preu de 560 lliures¹⁸⁴. A mesura que avançaven els mesos, es va posar de manifest que Joan Moles no es trobava en condicions de complir les obligacions assumides a les capitulacions, i s'allunyava cada cop més de la titularitat d'aquell encàrrec. La seva devia ser definitiva, i la situació pels volts de 1576 generà un plet en què tant el pintor com la mateixa vila de Calella interposava a Joan Mates amb la finalitat que el gironí readmetés en les tasques principals el pintor banyolí. Finalment, però, un jutge del vescomtat de Cabrera donà la raó al pintor de Girona, establint finalment que fossin Joan Mates i Miquel Enric els responsables d'executar la pintura i la imatgeria del retaule. Sigui com sigui, els treballs pictòrics iniciaren pròpiament l'any 1580, un cop l'estructura obrada per l'escultor fou enllestida¹⁸⁵.

Els incidents en el retaule de Calella no sembla que afectessin la relació professional dels dos pintors, ja que entremig de l'accidentada gestió i avenç dels treballs del retaule major de la parròquia de Santa Maria i Sant Nicolau, el 8 de juny de 1572, Joan Moles i Joan Mates es comprometien a pintar el retaule major del Santuari dels Arcs de Santa Pau (Garrotxa) construït poc abans, el 1568, pels fusters de Banyoles Vicenç Vilar i Joan Vilar

¹⁸⁰ L'escultor fou un dels artífexs que també participà fins al 1563 –any de la seva mort– en la construcció del temple. Madurell (1970), p. 49-54 i Bosch (1998h), p. 202.

¹⁸¹ Madurell (1970), p. 50.

¹⁸² Vegeu la recopilació biogràfica del pintor guixolenc a Joan Bosch (1998h), p. 202-203.

¹⁸³ Madurell (1970), p. 52.

¹⁸⁴ Bosch (1998h), p. 202.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

(pare i fill), pel preu de 115 lliures. Gràcies al contracte transcrit per Carme Sala (1987) se sap que els pintors havien de representar «los quinse misteris» de la Mare de Déu propis del cicle rosarià¹⁸⁶. Ara, l'empresa encomanada als pintors pujava a un total de 250 lliures, força menor a la del gran retaule de Calella. Malauradament, l'obra de Santa Pau no s'ha conservat, destruïda durant el juliol de 1936, però se'n coneix una vella fotografia en la qual s'observa l'estructura del moble i la distribució de les pintures¹⁸⁷.

Joan Moles encara faria una darrera obra en terres garrotxines, concretament al municipi de Maià de Montcal¹⁸⁸. L'1 de novembre de 1574, l'artífex signava una concòrdia amb els parroquians de la vila per l'escultura i la pintura del retaule de la capella de Sant Prim i Sant Felicià, sufragània de la parroquial de Maià; un conjunt de petites dimensions, ja que per la feina es pactaven un total de 35 lliures de la moneda de Barcelona.

La darrera dada documental que es coneix de Joan Moles el situen a la ciutat de Barcelona, aquest cop com a pintor-vidrier. Poc abans de traslladar-se a la ciutat comtal amb la seva dona, Caterina, filla d'un teixidor de lli de Banyoles, signava juntament amb ella i en data de 20 d'octubre de 1580 els capítols matrimonials i les cartes de núpcies corresponents, si bé segons el document havien contret el matrimoni molts anys abans¹⁸⁹. El 20 de març de 1582, el senyor Francesc d'Agullana i Calders i el pintor «y mestre de fer vidrieres» de Banyoles fermaven els capítols per reparar les vidrieres del cimbori de la capella «o slgésia, dita del Palau del comendador major, ara de la il·lustríssima senyora marquesa de los Vélez», a Barcelona, per un preu de 93 lliures, 40 de les quals les rebia el 17 de juliol d'aquell any¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Sala (1987), p. 41, 65, 68, 108-109 i Bosch (1998h), p. 202. El retaule fou contractat només per Joan Moles, però una àpoca del 26 de gener de 1573 permet saber de la participació en els treballs de pintura de Joan Mates.

¹⁸⁷ Fotografia a Sala (1987), p. 41.

¹⁸⁸ El contracte fou transcrit per Sala (1987), p. 69, 111 i 112.

¹⁸⁹ AHBC, n° reg. 11987 (Antic Top: 9-VII-1), Amerius Ramis, *contracte matrimonial* de 1580.

¹⁹⁰ Madurell (1944c, II-3) p. 20. La documentació ha estat transcrita per Sílvia Cañellas (2014, p. 343-344).

1.2. DE TOLOSA A PERPINYÀ.

1.2.1. Orígens occitans i context historicoartístic.

Antoni Peitaví fou un pintor que visqué als antics comtats del Rosselló i la Cerdanya almenys durant trenta anys, de 1560 a 1592. El seu origen, però, era occità, i segons la documentació venia de Tolosa de Llenguadoc: «[...] ab los mateixos pintors qui havien pintat lo retaule de la comunitat, que's diuhen mestre Antoni Peitaví, de Tolosa, y mestre Miquel, de la ciutat de Leyda»¹⁹¹. De fet, el vincle amb Occitània es trobava en l'entorn més proper del pintor, des de la seva dona, Rafaela, el pare de la qual, Antoni Gallines, provenia de «Vilacorba, terra de Fança», al primer marit d'aquesta, un tireter habitant de Puigcerdà, que havia nascut a Vilafranca de Roergue (actual departament d'Avairon)¹⁹².

Tolosa de Llenguadoc, devastada durant la guerra dels Cent Anys (1337-1453), conegué a finals del quatre-cents i durant la primera meitat del cinc-cents una època d'esplendor que propicià alguns episodis brillants de caràcter humanístic¹⁹³. Són diversos els factors que van propiciar l'auge benestant de la ciutat i del seu territori, dels quals en foren determinants el comerç de productes tèxtils i el conreu de la planta del pastell, a partir de la qual s'obtenia el conegut color blau *pastel*. El comerç del pastell amb ciutats angleses, flamenques o hispàniques esdevingué especialment favorable per a l'economia de Tolosa, i afavorí l'agricultura del vast territori del Llenguadoc, en especial la comarca (*parçan* o *païses*) de Lauraguès, i impulsà la vitalitat econòmica de la regió¹⁹⁴.

¹⁹¹ La publicació d'aquesta notícia la feu mossèn Pere Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 346; de la notícia sobre la decisió d'encarregar als pintors Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer el monument de Dijous Sant: ACU. Actes Capitulars. 1570-1607 (UI-678).

¹⁹² Vegeu doc. 7 de l'annex documental; ACCE. 1621, Guillem Bruguera, notal de 1558.

¹⁹³ Brunet (2018), p. 82-87.

¹⁹⁴ Le Roy Ladurie (1967), p. 278.

Entre els cronistes cinccentistes hi figurava Nicolas Bertrand, autor de l'obra *De Tholosanorum Gestis* (1517) o Antoine Noguier, i la seva *Histoire tolosaine* (1556), a través de les quals transmetien una convicció que no només afectava les obres dels savis de l'època sinó també als mateixos artistes clients o fins i tot la mateixa municipalitat¹⁹⁵. Això impulsà a batejar la ciutat a la manera que ho feu el poeta llatí Marc Valeri Marcial (s. I dC) en els seus Epigrames (94 dC): la *Palladia Tolosa*. Una idea lligada a la gloriosa antiguitat de la ciutat i vinculada a la deessa de la ciència i de les lletres Pal·las Atena¹⁹⁶. D'aquesta reivindicació en feren gala els erudits del segle XVI amb discursos que ho magnificaven.

En correspondència amb el puixant clima econòmic i de bonança, les arts plàstiques produïdes a la ciutat de Tolosa, així com l'arquitectura tant en àmbit religiós com civil, varen experimentar canvis importants, en gran part determinats per les influències de l'art italià que convisqueren amb tendències provinents del nord d'Europa¹⁹⁷. Aquesta influència es degué reflectir en menor mesura a l'art produït en el context rural i provincià, encara que la poca obra conservada en les zones més pròximes al Pirineu, com l'Arieja, no permet d'aprofundir-ne l'estudi, i la major part de la que s'ha conservat data del segle XVII.

¹⁹⁵ Munoz (2018a), p. 25-31; l'afany per cercar un passat gloriós quedà plasmat en la teoria renaixentista i l'esperit humanista del segle XV, que tenia per objectiu la recuperació de l'antiguitat a partir del redescobriments de l'arquitectura clàssica i els codis vitruvians (Chueca, 1974, p.109 i 112-113; Quesada, 1992, p. 23-29 i 143-145). Això comportà la teorització de la ciutat ideal, de la qual destacaren els tractats de Francesco di Giorgio Martini o a Antonio di Pietro Averlino (el Filarete) a mitjan segle XV. En relació amb la ciutat de *Sforzina* (Filarete), vegeu també i Garriga (1983, p. 68-75). La recuperació d'un passat gloriós comportava la utilització de mites i símbols que vincuessin la ciutat al seu origen i, per tant, a uns valors. I a la Península Ibèrica, en terres hispàniques, el discurs històric també es veié influït per aquests elements, que atribuïen a la ciutat un origen il·lustre, amb certs valors ètics i morals (per exemple amb la figura d'Hèrcules, qui fundà diverses ciutats a Espanya). Així ho explicava Santiago Quesada: «las leyendas, al tratar del origen de los pueblos de España y de la fundación e historia de la ciudad, presentan una serie de valores simbólicos que en realidad era lo que interesaba transmitir. A su vez, la narración histórica, sea mitológica o no, pretendía la conformación de una tradición plena de valores éticos y morales. En este sentido y en conjunto, los autores del género pueden inscribirse dentro de una tradición secularizadora de los dioses paganos y de acontecimientos mágico-divinos» (1992, p. 60-61). El simbolisme que sorgia acabaria configurant el discurs de les “ciutats ideals”, en bona part lligat a valors cristians i a aspectes com la fertilitat i la riquesa de la ciutat i el seu entorn (1992, p. 141-164).

¹⁹⁶ Munoz (2018a), p. 25.

¹⁹⁷ La preferència encara aleshores per la pintura d'origen nòrdic es fa evident, per exemple, amb pintures com el *Descendiment de la Creu*, realitzada vers el 1510 per un artista holandès, que s'encarregà per la capella de la *Grande Chambre* del parlament de Tolosa. Actualment, es conserva al museu dels Agustins; Cohendy (2018a), p. 40.

Malgrat l'escassetat dels vestigis que han arribat als nostres dies, l'activitat pictòrica a la ciutat de Tolosa entre mitjan segle XV i principis del XVI era d'allò més pròspera¹⁹⁸. Fou molt important, per exemple, la influència d'Antoine de Lonhy, especialment per la rica cultura septentrional i que desembocà a la ciutat llenguadociana entre 1454 i 1560, aproximadament, com a pintor, vitraller, i il·luminador. La seva trajectòria el dugué a Barcelona cap al 1460, on és documentat treballant a Santa Maria del Mar, i es traslladaria, més tard, a la regió del Piemont, a la diòcesi de Turí¹⁹⁹.

Guillaume Papillon fou un altre pintor i vidrier documentat a Tolosa en aquelles dates, però qui hi va romandre força més temps, acaparant la major part dels encàrrecs de la regió, atenent comandes no solament procedents d'estaments religiosos, sinó també municipals i de l'elit noble. La seva activitat anà des de treballs de policromia, pintures murals, pintures decoratives o banderes, fins a decoracions gràfiques de documents judicials²⁰⁰. La seva obra és desconeguda, però l'anàlisi de pintors coetanis en el tombant de segle, especialment d'il·luminadors, permet comprendre la direcció en la qual es desenvolupava la pintura llenguadociana²⁰¹. Els llibres il·luminats foren una de les expressions més destacades de les arts plàstiques de la Tolosa del segle XV i principis del XVI, i un dels elements més interessants per a l'anàlisi de l'evolució estilística dels pintors de l'època. Així, per exemple, alguns llibres o missals permeten descobrir la introducció en el panorama artístic de Tolosa del gust pels elements provinents del món clàssic. El *Livre des Histoires* de Tolosa, que relatava els principals esdeveniments de la ciutat i que s'ornava cada any en ocasió de l'elecció del consell municipal, format pels membres de cadascun dels sis barris anomenats *Capitouls*, esdevé un dels testimonis més valuosos d'aquest moment²⁰².

Als centres urbans més potents, com la ciutat de Tolosa, s'edificaren i es renovaren edificis públics per tota la ciutat, i moltes esglésies s'adequaren a les noves fórmules seguint

¹⁹⁸ Cohendy (2018a), p. 34.

¹⁹⁹ Elsig (2018), p.29-87; vegeu també, per exemple, l'estudi de François Avril (1989), p. 24-34, qui relacionà el Mestre de la Trinitat de Turin amb el Mestre de les Heures de Saluces, i, és clar, amb la personalitat d'Antoine de Lonhy, concluint així les intuïcions iniciades uns anys abans per Charles Sterling.

²⁰⁰ Cohendy posa com a exemple la il·lustració de Papillon d'un litigi l'any 1466: Cohendy (2018a), p. 34, nota 18.

²⁰¹ Ídem.

²⁰² Ídem.

l'estil "a l'antiga", que caracteritzava l'esperit del moment²⁰³. A la catedral d'Aush aquesta tendència es veuria materialitzada a través dels vitralls que decorarien el cor de la nau, comissionats pel cardenal François-Guillaume de Clermont-Lodève (1480-1540) i executats pel mestre pintor i vidrier Arnaut de Moles l'any 1513 [fig. 3]²⁰⁴. També seguien aquest estil "a l'antiga" els frescos de Santa Cecília d'Albi, experiència que ràpidament seria emulada a altres indrets, com en el cicle pictòric reproduït al cor de la Basílica de Sant Serni de Tolosa [figs. 4 i 5], de la mà dels pintors Bernard Nalot i Antoni Olivier (1536-1542)²⁰⁵. Per la present recerca és interessant remarcar la importància de la figura del pintor-vidrier i del pintor il·luminador, sobretot en relació amb els possibles lligams que l'artífex Antoni Peitavi podria haver tingut amb la ciutat de la Garona.

Cap a mitjan segle XVI, el fervor cultural i intel·lectual aniria, a poc a poc, trobant-se amb una realitat adversa i desfavorable. L'època denominada de *l'or bleu* coincidia amb els primers enfrontaments entre catòlics i hugonots, cap a finals dels anys cinquanta, que desembocaria en ofensives protestants de gran transcendència com l'intent de sostroure Francesc II de la influència catòlica dels ducs de Guisa a partir de la conspiració d'Amboise el març de 1560. A partir d'aleshores el conflicte religiós s'estendria per tot el regne de França durant més de trenta anys (1562-1598)²⁰⁶. Al sud, a Occitània, l'enfrontament entre catòlics i protestants fou especialment violent; a Tolosa, les torbacions de 1562 provocaren l'expulsió dels hugonots. Amb la victòria catòlica, malgrat la devastació de molts edificis, la ciutat aconseguí que moltes esglésies quedessin dempeus, a diferència d'altres ciutats com Montpeller, per exemple. La consolidació del catolicisme a Tolosa va convertir la ciutat en un refugi per al clergat llenguadocià i, malgrat quedar envoltada completament per diversos

²⁰³ Del nou estil arquitectònic i de les noves tendències constructives en són il·lustratius l'Hôtel de Bruxelles (1544), o Hôtel de Bernuy (1530-1536), ambdós a Toulouse : Munoz (2018b), p. 208 i Debuiche (2018), p. 171-175.

²⁰⁴ Són d'especial interès en aquesta qüestió les obres del pintor-vidrier Arnaut de Moles que executà cap el 1509; Cohendy (2018c), p. 100-105.

²⁰⁵ Cohendy (2018b), p. 95-99 i Julien (2018), p. 146.

²⁰⁶ Paral·lelament als primers anys de la Guerra Civil a França, Europa visqué durant aquella dècada diverses revoltes. La majoria promogudes per l'enfrontament religiós entre catòlics i protestants, com a Escòcia –a la qual s'afegia la disputa entre les dues reines del moment, Isabel i Maria– i Espanya amb els moriscos, però també per conflictes de classes socials, com als Països Baixos: Vegeu Elliot (2002), p. 109-117 o Cameron (2006), p. 166-196.

reductes protestants de l'Arieja com Foix, Montalban o Isla de Baish, la població va continuar mantenint lligams amb els territoris catòlics hispànics de Felip II²⁰⁷.

Com hem vist, el context de les Guerres Civils a França va provocar un moviment migratori molt intens de catòlics i protestants que buscaven nous indrets on refugiar-se, que en el marc geogràfic que ens ocupa es trobaven a l'altra banda del Pirineu: com ja s'ha referit, per al territori català la immigració occitana i francesa suposà una de les causes de la recuperació demogràfica del territori, que experimentà un creixement considerable fins al segon quart del segle XVII. En esclatar les Guerres de Religió el moviment migratori s'anà accentuant, i la vinguda de forasters a Catalunya —especialment del Llenguadoc i Aquitània— significà un augment important de la mà d'obra. Menestrals de tota mena i, per tant, també pintors, s'instal·laren en terres catalanes al llarg de tot aquest període²⁰⁸.

Antoni Peitaví constitueix un exemple més de l'arribada d'occitans a Catalunya durant el segle XVI, afegint-se a una llista en què s'hi trobaria, abans, Felip Brell, Maurici Barber, Nicolau Machon o Jeroni Ladan. Felip Brell, per exemple, constava en una llista d'immigrants de 1542 coneguda a partir d'un cens en el fogatge de 1553. En aquell moment els immigrants occitans i francesos constituïen el 10-12% de la població, que, segons Peytaví (2010), era una xifra força considerable tenint en compte l'escassetat del nombre d'habitants²⁰⁹. En el cas d'Antoni Peitaví, hom podria considerar que l'artesà hauria viscut del declivi cultural, social i econòmic de la ciutat de Tolosa en primera persona, així com els primers anys del conflicte religiós.

1.2.2. Referències documentals de mestres vidriers a Tolosa.

Malauradament, no s'ha localitzat cap document que permeti conèixer els seus inicis professionals o l'entorn en què hauria desenvolupat la formació com a pintor, i se'l sap per

²⁰⁷ Brunet (2018), p. 85.

²⁰⁸ Albareda-Gifre(1999), p. 14, Peytavi (2010), p. 62-72 i 93-96 i Amengual i Pujades (2016), p. 35-61.

²⁰⁹ Peytaví (2010), p. 268-269.

primer cop al comtat de Cerdanya l'any 1560, essent aleshores «habitant de Puigcerdà»²¹⁰. Són exigües les notícies que acrediten un lligam entre el pintor Antoni Peitaví i algun membre de la família que visqués a Tolosa de Llenguadoc durant el segon quart del cincents, participés o no del mateix ofici. De fet, el cognom *Peytavi* no era pas rar en aquell context. Els estudis de Robert Mesuret (1956) vandonar a conèixer alguns mestres anomenats “Peitaví” –pintors-vidriers principalment–, el cognom dels quals apareix a la documentació a través de múltiples variacions: *Peytavi*, *Peytabin*, *Peytabig*, etc²¹¹.

El 1384 un pintor de nom Joan I^{er}*Peytavi*²¹², habitant de Tolosa, es comprometia a pintar, per al pelleter Blasi Gasbert, la *Història de la Passió* en un retaule de poc més de dos metres d'alçada. Mesuret el considerava un avantpassat amb un altre resident a la mateixa ciutat l'any 1506, de nom Joan II *Peytavi* i que figurava en els «Estatuts dels pintors-vidriers de Tolosa al segle XVI», dins un text presentat al capítol de la ciutat el 25 de febrer de 1506 regulador de les ordenances i estatuts de la confraria de Sant Lluç dels pintors, vidriers i escultors d'imatges (*tailleurs d'images*)²¹³. A l'article XXIX de la reglamentació hi figuraven alguns mestres de la confraria que havien participat en la redacció de dites regulacions en honor al «glorieux Monseigneur Sainct-Luc et pour garder et entretenir bonne amour fraternité paix et concorde»²¹⁴. Potser per un error de lectura, Mesuret hi llegí “Joan II”, però en realitat, hi figura *James Peytavig*. Probablement es tracti del mateix «JacmesPeytabin [sic]» que entorn el 1514-1515 col·laborava amb Mathieu Cochin en la decoració de l'església metropolitana –la catedral de Sant Esteve– amb motiu del funeral de Lluís XII²¹⁵, i que esdevingué un altre dels signants dels Estatuts, juntament amb Arnaut Ayguiyera, tots ells «pintres de Tholozé»²¹⁶.

²¹⁰ ACCE. 1485, Bernat Forner, manual de 1560, s. f.

²¹¹ Mesuret (1956), p. 40.

²¹² Transcrivim els noms en cursiva i de la mateixa manera que figura a la bibliografia consultada. En conseqüència, el nombre ordinal prové del text de l'autor.

²¹³ A la confraria s'hi unien també els *estucadors*, com es llegeix en l'article XXIX dels estatuts transcrit per Belhomme (1841-1847), p. 168.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 179-180.

²¹⁵ La dada prové d'una referència documental relacionada amb un pagament per les decoracions de 8 lliures i 10 sous; Mesuret (1955), p. 106.

²¹⁶ Segons la publicació de 1956 la col·laboració entre Jaume Peytabin i Mathieu Cochin fou a l'any 1515, però en la font anterior a la qual fa referència el mateix autor, sembla que seria l'any 1514 que operarien juntament amb un tercer artífex en la decoració de l'església per acollir el funeral del rei. Les transcripcions del text són de Mesuret (1955, p. 106). A Mathieu Cochin se'l documenta a Tolosa ja des de 1484, primer a la

Pel que fa a Jaume *Peytabin*, sols disposem d'algunes indicacions transmeses per part de la Dra. Aurelia Cohendy que asseguruen la seva activitat a Tolosa com a pintor-vidrier fins a l'any 1533²¹⁷. De segur que Jaume *Peytabin* podria ser familiar d'Antoni Peitaví, o bé l'oncle, o bé el seu pare. Segons l'article XXII dels Estatuts dels pintors i vidriers de 1506, tot fill de pintor difunt, sempre i quan fos de sexe masculí, podia passar la *mâîtrise* exempt de qualsevol pagament, però no de l'examen. Tan sols se li demanava de pagar la cera per il·luminar la capella, i el dinar dels capellans²¹⁸. Suposant un possible parentiu entre el pintor-vidrier i el nostre artífex, és plausible considerar que Antoni Peitaví hagués rebut el "mestratge" sense haver pagat les taxes de l'examen i que, per això, no constés als arxius. Aquest fet explicaria la seva absència en la documentació que recollia les *réceptions de maîtrises* de l'Arxiu Municipal de Tolosa dels anys 1525-1544, 1545-1560, 1560-1578²¹⁹.

En qualsevol cas, les hipòtesis que vinculen Antoni Peitaví amb alguns d'aquests personatges són, ara per ara, poc fermes, tot i que esdevenen força plausibles si es considera la lògica gremial que governava aquests oficis.

parròquia de Sant Pere, i més tard (1489) a la de Sant Esteve. Allà s'instal·là a casa de Joanneta (o Jeannette), filla del pintor Simon de Rocapoure. El 1549 Cochin esdevenia propietari d'aquella casa. D'entre moltes tasques que devia realitzar a la seu de l'arquebisbat com a il·luminador del Capítol, formà joves pintors, i constituí un dels molts magistrats que determinava quines tasques havien de realitzar aquells aspirants a mestres de l'ofici de pintor. Tingué un fill, Guillem Cochin, que rebria el "mestratge" l'any 1527. Mathieu Cochin fou un pintor força actiu a la ciutat, on treballà almenys entre el 1506 i el 1518, com a pintor, però també com il·luminador; *Ibidem*, p. 106-107.

²¹⁷ Es tracta de documentació inèdita provinent de la tesi «Peintres et décors de la Renaissance en Midi-toulousain (1490-1550)», defensada per la Dra. Aurélie Cohendy l'any 2019 a la Universitat de Toulouse Jean-Jaurés. Malauradament, encara no l'hem pogut consultar.

²¹⁸ «XXII. Item estatuerent et ordonnerent les dicts Capitouls que si est cas que ung maistre décédé aye aucuns enfans masles a lui survivant, pourront passer maistre et lever leurs boutiques sans payer aucuns droicts ne charges si non tant seulement la cire de la chapelle, et le disner aux bayles [pastor] et a ceulx que bon lui samblera». Belhomme (1841-1847), p. 177.

²¹⁹ AM, HH78.

1.3. PRIMERES REFERÈNCIES DOCUMENTALS.

1.3.1. El retaule d'Er (1560).

L'arribada d'Antoni Peitavi als comtats del Rosselló i la Cerdanya coincidí amb un moment en què només s'hi documentaven, principalment instal·lats a Perpinyà, els següents pintors: Maurici Barber, Nicolau Machon, Joan Moles, Joan Ronyó i Joan Perles. A poc a poc, però, gràcies a la facilitat en la gestió dels encàrrecs i l'efectivitat del seu taller, Peitavi es convertiria en el pintor més sol·licitat de tot el territori, situant-se al capdavant de la seva generació. El tolosà assoliria allò que Ainaud de Lasarte anomenà la «primacia de la contractació»²²⁰, i personalitzaria una forma de treball molt diligent i força acurat tenint en compte els estàndards estètics de l'època i l'exigència artística dels comitents.

Les primeres dades documentals situen el nostre pintor a la Cerdanya. A finals del 1560, Nicolau Machon i Maurici Barber deixaven Perpinyà per a reunir-se amb Antoni Peitavi i Joan Perles a la ciutat de Puigcerdà, on hi devien haver arribat uns mesos abans²²¹. El 7 de novembre, tots ells excepte Maurici Barber es trobaven davant del notari Bernat Forner per aixecar acta d'un reconeixement de deute dels tres artífexs a aquell per valor de 52 lliures, imputables a les obres que el pintor borgonyó havia fet al servei de la companyia que integraven tots ells: «preceptu societatis nostre de qualsevol hobres de nostre officii per nosaltres, y vos ab nosaltres, que fes a fer tant en la vila de Perpinyà com assí en Puigcerdà, com en altres parts»²²². El deute acumulat fa pensar que aquella societat pictòrica ja

²²⁰ L'expressió serví a l'historiador (Ainaud, 1963, p. 53-54) en un discurs celebrat el 3 de novembre de 1953, amb el títol *La Pintura Catalana al segle XVI*, per explicar la recurrent demanda d'obra a un autor o un mateix taller: vegeu també Ainaud (1958), p. 73 i s.

²²¹ Joan Perles apareix com a testimoni en un acte a 13 d'agost de 1560. ACCE. 1624, Guillem Bruguera, notal de 1560-1561, s. f.

²²² Aleshores, tots quatre són considerats habitants de Puigcerdà. L'acte començava així: «Nos Johanes Perles Nicholaus Machon et Anthonius Peytavi pictores ville Podiiceritani de presenti habitatores Gratis etc. nos debere vobis magistro Maurici Barber eciam pictore dicte ville habitator presenti etc. quinquas duas libras monete Ceritane racione advenerunt inter nos

comptava amb alguns mesos de vida, i això situaria l'arribada d'Antoni Peitavi als comtats entorn de l'any anterior, el 1559. Maurici Barber no cobraria aquells diners fins al cap de dos anys, concretament un 23 de gener, davant el notari perpinyanès Joan Port. Data en què hom pot assegurar que els tres artífexs havien tornat a Perpinyà²²³. En el document es feia referència a l'acte de Puigcerdà així com del notari d'aquell lloc, que anomenaven «Petrum» Forner en comptes de Bernat Forner. En el breu període de 1560 a 1562, Antoni Peitavi, Nicolau Machon i Joan Perles es farien càrrec de diverses empreses formant part d'una nova companyia, mentre que Maurici Barber devia retornar a Perpinyà per treballar pel seu compte.

El primer dels encàrrecs documentats d'aquesta col·laboració resulta ser, ara per ara, la notícia més antiga que es coneix de l'obra del pintor occità. Es tracta de l'època signada amb la universitat d'Er per cobrar una part dels treballs del retaule major de la parròquia de Sant Genís, motiu pel qual exigiria el trasllat dels pintors a Puigcerdà. El document notarial data del 24 de desembre de 1560, i aleshores rebien de Pere Vilar, síndic de la universitat d'Er, 70 ducats, que equivaldrien a unes 84 lliures²²⁴. Era el mateix síndic que havia pactat amb el fuster de Camprodon Bernat Hom l'obra del retaule major de Sant Genís elaborat seguint un dibuix que el mateix fuster havia entregat a Pere Vilar, qui el valorà satisfactòriament: «E primerament, és tractat y concordat entre dites parts, que dit mestre Bernat Hom se obliga en fer un retaule per la sglésia parrochial de dit loch de Err, per de así a Pascua primer vinent, conforme al present debox qu'és mostrat al present»²²⁵.

L'advocació del retaule es dedueix del mateix text notarial, que segons descriu, el presidiria un «sant Genís de bulto al mig». L'obra es duria a terme a Puigcerdà, on Bernat Hom devia instal·lar un petit taller itinerant, encara que les despeses del trasllat de l'obrador a l'església anirien a càrrec de Pere Vilar o de la mateixa Universitat d'Er. L'estructura de fusta havia de tenir una alçada d'uns 3 metres i 30 centímetres (17 pams) i uns 2 metres i mig d'amplada (12 pams). L'havia de cloure, a més, un guardapols a banda i banda. El

et vos facte usque in hodiernam diem preceptu societatis». ACCE. 1485, Bernat Forner, manual de 1560 (7 de novembre de 1560).

²²³ ADPO. 3E2/799, Joan Port, manual de 1562, f. 34v.

²²⁴ ACCE. 1565, Joan Onofre d'Ortodó, manual de 1559-1560; per l'equivalència prenem les dades aportades per Sala (1987), p. 59.

²²⁵ ACCE. 1535, Bartomeu Ferrer, manual de 1555.

fuster rebria per les obres la suma de 50 ducats d'or –equivalents a unes 60 lliures²²⁶–, repartides de la següent manera: 12 lliures (10 ducats) a finals del mes de juny, 18 lliures (15 ducats) per la festa de Sant Miquel i 30 lliures (25 ducats) un cop complimentada la feina. El prior del monestir dels Predicadors de Puigcerdà, Rafael Vidal, i un mestre fuster local anomenat Gabriel, serien els encarregats de visurar l'obra i, en cas que la visura fos negativa, els arranjaments que s'hi haguessin d'efectuar quedarien a despeses del mateix fuster. Tot i treballar a Puigcerdà, Bernat Hom devia tenir la residència fixa al Ripollès, entre Ribes de Freser i Camprodon, ja que els diners de les feines s'entregarien en una d'aquelles dues localitats.

A l'època signada el 1560 amb Perles, Machon i Peitavi no s'especificava quina era l'advocació del retaule al qual es referien, i el mateix succeïa en una altra època localitzada de 1563, que novament els retribuïa una suma de diners per les tasques dutes a terme a Er. Aquesta, signada el novembre de 1563, podria tractar-se del darrer pagament:

«Joan Perles Nicholaus Machon et Antonius Paytevi pictores habitatores
Podii Ceritani apocam Petro Vilar sindaco Universitatis de Err presenti de
septaginta ducatis auri de auro iudici [...] retabuli de Err habuise inter mersas
solutiones ad eorum vobis Vilar, etc»²²⁷.

La notícia prové d'una Rúbrica del notari Guillem Bruguera, indicant un manual que malauradament no s'ha conservat. De l'obra se'n pot saber ben poca cosa. Els documents no permeten conèixer la iconografia que els pintors havien de reproduir-hi, i tampoc quins colors usar –no devien faltar l'or i l'atzur–, ni tampoc els terminis de què disposaven per entregar l'obra o la suma econòmica que rebrien per aquella tasca.

Se sap que l'interior del santuari de la Mare de Déu d'Er, situat al costat de l'església de Sant Genís, fou víctima de la destrucció durant els episodis de la Revolució Francesa. Això va comportar que s'aixequessin amb posterioritat nous altars d'acord amb els nous corrents estètics, i que es reestructurés l'interior del temple [fig. 6]. Quelcom similar podria haver passat a Sant Genís, dins el qual s'hi conserven actualment altars de fesomia més tardana.

²²⁶ L'equivalència, novament, sorgeix de les dades aportades per Sala (1987), p. 59.

²²⁷ ACCE. 1650, Guillem Bruguera, rúbrica de 1563-1575.

1.3.2. Dos retaules a Sant Joan de les Abadesses (1561).

1.3.2.1. *El retaule major de Sant Joan i Sant Pau.*

El resultat de les feines realitzades a la petita església d'Er havia de ser força bo, i el reconeixement obtingut per part dels pintors, molt positiu. Això explicaria que al cap de nou mesos de cobrar la primera època de 70 ducats, els pintors es desplaressin més enllà de la vall del riu Rigat per atendre les demandes dels obrers de la parròquia de Sant Joan de les Abadesses.

El 10 d'agost de 1561, Joan Perles, Nicolau Machon i Antoni Peitaví concordaven amb els prohoms de la vila Pere Ripoll, Pere Vilalta i Gabriel Malonda, tots tres obrers de l'església parroquial de Sant Joan i Sant Pau –coneguda com a església de Sant Pol²²⁸–, el notari Joan Isalguer, i el pagès Pere Privat, la realització de la pintura del retaule major²²⁹. Sembla que la nova estructura havia de substituir l'anterior altar major, el retaule de pedra obrat per Bernat Saulet l'any 1341²³⁰. La feina consistia, en primer lloc, en alguns treballs de policromia: la pastera amb la imatge de la Verge Maria i els pilars i «arxets de or fi ab unes ramatges o steles de or» que decoraven dita pastera. Flanquejant la pastera hi havia dos panys dins els quals s'havien de representar les figures de sant Joan i sant Pau d'unes mides «tant grans com el pany», els quals decorarien amb una diadema –nimbe– tota d'or. Pel que

²²⁸ La condició parroquial de l'església perdurà fins al Concordat de 1851, moment en el qual passà a l'església del Monestir. L'església parroquial de Sant Joan i Sant Pau, coneguda com a església de Sant Pol o Sant Joanipol, era dedicada als sants màrtirs romans Joan i Pau, i fou constituïa el centre a partir del qual radicava l'activitat parroquial de Sant Joan de les Abadesses, i entorn de la que s'havia assentat la vila. La primera menció de l'església data del segle XII, en un moment en què l'orde dels agustins hi tenia una forta presència. Fou aleshores que es construí de nou l'església; Junyent (1976), p. 134-138. La manca de documentació en relació amb l'església podria ser conseqüència del "pelegrinatge" dels arxius parroquials de la mateixa, que des de l'ocupació francesa de la vila el 1484 foren traslladats a Perpinyà, i d'allà a l'abadia de Sant Denis (París), on es cremaren en el decurs de la Revolució Francesa; Oliva (1964), p. 25.

²²⁹ AMSJA. Sig. Top. G54, Joan Isalguer, manual, s. f.; el document fou publicat per Masdeu (1917b), p. 4-6.

²³⁰ L'any 1308, Mestre Joan, pintor de la vila de Perpinyà, contractava per un període de trenta dies el manteniment dels cimboris de cada altar de l'església. Pocs anys després, es contractava l'escultor Bernat Saulet la construcció del retaule major per un preu de 1000 sous. El conjunt havia de contenir històries de la Passió de Crist, tres tabernacles «amb sengles àngels» i dues imatges corresponents a Sant Joan i Sant Pau (Junyent, 1976, p. 134). Actualment, aquesta obra es conserva al Museu Episcopal de Vic (MEV 576).

fa a la resta dels panys o taulons situats entorn de les imatges que flanquejaven la pastera – dos a cada costat –, havien de representar les històries i martiris dels dos sants, totes elles extretes «de la lur legende e festivitat», probablement al·ludint les històries de la llegenda àuria de Jaume de la Voràgine. En el plafó que es trobava damunt la imatge de la Mare de Déu –sobre la pastera– s’hi havia de pintar una Coronació de la Mare de Déu, i a la part baixa del retaule, al bancal, una Crucifixió.

Les feines no s’acabaven aquí. Els pintors acordaven encarregar-se de la pintura de les dues portes que obrien i tancaven les *edtorpes* (entorpes)²³¹, amb les respectives imatges de sant Pere i sant Pau apòstols, així com el sagrari, tant de «dins y de fora», i el pilar de la creu juntament amb el crucifix que subjectava que es trobava al mig de l’església. La suma que rebrien per totes aquestes tasques pujava a 35 ducats (42 lliures), una quantitat força modesta si es té en compte que es tractava d’un retaule major. Les primeres 10 lliures s’entregarien entre la firma del contracte, és a dir, el 10 d’agost, i la festa de Sant Joan Baptista, el 29 d’agost. Un cop acabada l’obra, rebrien la suma de 20 lliures, i la resta, per la festa de Pasqua de l’any següent, la qual se subvencionaria mitjançant almoines i béns de l’obra de l’església.

El temple de Sant Joan i Sant Pau, consagrat el 1150 i refet el 1428 després que un terratrèmol devastés el campanar i part de la volta, patí diverses remodelacions al llarg del segle XVI, encara que les més importants se succeïren durant el set-cents, després de patir greus desperfectes durant les ocupacions franceses de finals del segle XVII [fig. 7]. Durant el segle XVIII s’aprofità per aixecar naus laterals, així com altars barrocs a cadascuna de les capelles, i revestir de guix de tot l’interior del temple²³². Els retaules antics foren substituïts per noves estructures, tot afegint-hi noves advocacions com la de Sant Antoni i Sant Isidre²³³. Com tantes altres esglésies del moment sucumbí a la fúria anticlerical i quedà en ruïnes²³⁴. Del mobiliari antic, per tant, no ens n’ha arribat res. Se sap per unes visites

²³¹ Masdeu ho definia com a pintura que es troba molt a prop del terra, o «La part baixa del altar». Segons el diccionari de l’Institut d’Estudis Catalans, un entorpeu és una 1) «Post, faixa de fusta, etc., que cobreix o forma la part inferior de la barana d’un balcó, d’una escala», o bé, 2) «En una paret, faixa estreta, prop de terra, de color diferent que la resta de la paret».

²³² Junyent (1976), p. 134

²³³ Ídem

²³⁴ Actualment, i a causa de restauracions empreses durant la dècada dels seixanta i setanta del segle passat, només es conserven els murs de l’entrada, i la capçalera.

pastorals que durant el segle XVI s'aixecaren altres retaules, com el que faria construir la confraria de Sant Eloi poc abans de 1567, el que feu aixecar la confraria de Sant Bernardí amb anterioritat a la data de 1593, i un darrer consagrat a Sant Ramon²³⁵. Per una fotografia provinent del fons Salvany de la Biblioteca de Catalunya es pot constatar que el retaule major pintat per Antoni Peitaví, Joan Perles i Nicolau Machon fou substituït durant el segle XVII. A la fotografia, anterior al 1936, s'observa un retaule on predomina l'escultura i el relleu, constituït d'un bancal –amb bustos de sants en cadascun dels compartiments–, un cos central amb tres carrers –la pastera i dos relleus que la flanquegen amb la representació d'un sant a cada banda (sant Joan i sant Pau?)– i un àtic amb la imatge del crucifix al centre, i dos taulons als laterals amb la representació d'un sant a cadascun d'ells.

1.3.2.2. *El retaule major del Monestir de Sant Joan.*

La parròquia de Sant Pol no fou l'única d'aprofitar l'estada dels pintors a la vila, que entretant degueren complir amb un encàrrec que se'ls feu al monestir de Sant Joan. La feina consistia en la policromia i dauradura de la imatge de Sant Joan Baptista i la pastera que l'acollia, així com els elements de tota l'estructura arquitectònica del retaule. La capitulació la signaren amb els venerables Pere Màrtir Anglada, canonge i almoïner del monestir, Joan Covilar i Pere Màrtir Gironella, ambdós preveres, el batlle de la vila Joan Cruells i el notari Joan Isalguer²³⁶. El contracte no s'ha conservat, però dels treballs en dona fe una “memòria” o “dietari” sobre les intervencions en el retaule major de l'església del monestir, que va transcriure Josep Masdeu l'any 1916 dins el butlletí parroquial d'*El Santíssim Misteri* [fig. 8]²³⁷.

Els treballs d'Antoni Peitaví i els seus dos socis eren una etapa intermèdia en l'obra del retaule, iniciada molts anys abans i acabada a finals del segle XVI. La necessitat de

²³⁵ Junyent (1976), p. 137; les visites pastorals provenen de l'Arxiu Mensa Episcopal de Vic.

²³⁶ Masdeu (1916a), p. 4-5.

²³⁷ El document s'ha consultat a la cota AMSJA. Sig. top. C29. Llibre de les Coses Notables. Agraïm també a Joan Ferrer per haver-nos-el facilitat.

reconstruir el retaule major es donà el 1428, arran de les destruccions que patí el temple durant el terratrèmol que sacsejà el territori aquell any²³⁸.

L'escultura de Sant Joan Baptista i la pastera que l'acollia foren obres d'un escultor anomenat Alonso Rams, d'origen portuguès, i foren finalitzades el desembre de 1497 quan, durant la nit de Nadal d'aquell any, les dugué a l'interior del temple [fig. 9]²³⁹. El 22 de febrer de l'any següent, coincidint amb la setmana de Carnestoltes, es col·locà el bancal, seguit de la imatge del Sant Joan dins la pastera corresponent. L'obra era de fusta de noguer, tallada i recollida als boscos de la Rodonella, i Alonso Rams va cobrar 12 ducats per la feina²⁴⁰. El mateix any també hi col·locaren les figures d'un crucifix i d'un Sant Joan Evangelista, obrades per l'escultor Pere Torrent d'Illa, de Vimbodí (Conca de Barberà)²⁴¹. En el taller hi treballaven també l'aprenent de Pere Torrent, Jaume Saranyana, i dos sards: Mateu Cases, de Sàsser, i Pere Magnies, de Càller. Les figures foren traslladades a l'interior de l'església el 14 d'abril de 1498, i foren instal·lades «ab molt gran alegria» dins la seva pastera el 24 de juny, durant la nit de Sant Joan. L'obra del retaule sembla que trigà un total de tretze mesos i quinze dies, i va costar 288 lliures i 17 sous i mig, una quantitat que sumava totes i cadascuna de les despeses tant de les «mans dels mestres» com pel temps invertit²⁴². El sagrari, «hont està lo Corpus Domini e hont són las tres ymages de pintura»,

²³⁸ Junyent (1976), p. 99.

²³⁹ La imatge devia tenir unes mides i un pes considerables, ja que calgueren forces mans per transportar-la: «[...] aportaren dita image ms. Joan Molas camarer, ms. Miquel Pujol paborde major, ms. Joan Gironella prior de Lluçà | e | beneficiat de St. Jaume, ms. Joan Fuster beneficiat de St. Agustí, ms. Joan Pujol sive tibursi beneficiat de las Albas e, Denvllavina, e, Jo Joan Isalguer, beneficiat d'en Serdà tots sols protaren dita image a la Abadía a la Iglésia, aunque encara que sía buydada per detrás hagié bon càrreg [...]». La transcripció original es troba a Josep Masdeu (1916a, p. 4). Vegeu també Graupera (2012), p. 296-297.

²⁴⁰ Podria referir-se als boscos del mateix terme de Sant Joan de les Abadesses, on apareixen diverses referències a la Rodonella, des de l'Obaga de la Rodonella, fins al Rec de la Rodonella que en fila cap a les Obagues de les Carboneres.

²⁴¹ Pere Torrent va néixer a Vimbodí cap al 1467 i morí a la mateixa vila el 1525. Se'l sap autor, entre altres, del retaule de Sant Joan de les Abadesses, juntament amb Alonso Rams, del cadiram de l'església de la Mercè de Palma de Mallorca (1497), de la cadira episcopal de la seu barcelonina (1500), del cadirat del cor de l'església de la Mercè de Barcelona (1501), d'un retaule a la parròquia de Sant Feliu d'Allella, al Maresme (ca. 1512), i del retaule de sant Genís de Vilassar (1520). La trajectòria de Pere Torrent es deu en gran part a la documentació exhumada per Josep Maria Madurell. Citem, a més, els estudis de Jardí (2007-2008), p. 79-99 i Graupera (2012), p.296-299.

²⁴² Masdeu (1916a), p. 4-6; Masdeu (1916b), p. 121; Jardí (2007-2008), p. 88; Miralpeix-Avellí (2012), p. 146.

el policromà Joan Gascó el 1503²⁴³, al qual dedicà 3 mesos per un preu de 36 lliures [fig. 10]²⁴⁴.

El mateix any s'iniciava la construcció del cor, que impulsà l'abat Joan de Peralta, enllestint-se en temps de l'arxipreste Joan Colí (1603-1619)²⁴⁵. El cadirat se situava als peus de la nau central, i consistia en un treball en fusta de roure, que «presentava decoracions variades als braços de les cadires, retrats de figures amb filacteris amb versicles del Nou Testament gravats amb lletra gòtica als respatlles del cadirat alt i, als dossers d'aquests, relleus amb escenes del Nou Testament»²⁴⁶. Joan Colí fou també l'impulsor de les obres del nou orgue situat damunt del cor²⁴⁷, i del mateix moment caldria datar les pintures de les portes de l'orgue fins al 1936, amb les representacions de l'*Adoració dels Reis* i l'*Epifania*²⁴⁸.

No obstant la dauradura i policromia del retaule major, no s'inicià fins a la segona meitat del segle XVI. Durant l'any 1561 Antoni Peitaví, Joan Perles i Nicolau Machon emprengueren les tasques que havien de donar llum i color a aquella estructura magníficent, un treball que costà al monestir 62 ducats: 20 ducats corresponents a la policromia i dauradura de la imatge, la pastera i els pilars, i 42 ducats més que sorgien de la policromia de la resta de l'arquitectura de retaule²⁴⁹.

Sembla, però, que van quedar pendents les feines de pintar els plafons, de les quals se n'encarregà el pintor olotí Jaume Vilanova l'any 1602²⁵⁰. El contracte estipulava que el pintor rebria 360 lliures moneda de Barcelona per la dauradura dels “accessoris” del retaule, especialment de la part superior de l'estructura: motlures, pilars, pinacles, així com les

²⁴³ Mirambell (2002), p. 39-46.

²⁴⁴ Masdeu (1916a), p. 5 i Junyent (1976), p. 99.

²⁴⁵ Junyent (1976), p.141.

²⁴⁶ Miralpeix-Avellí (2012), p. 148.

²⁴⁷ Ídem. L'orgue que va arribar al 1936 no era el que impulsà Joan Colí, sinó un de més tardà que construí Joan Font el 1818. Anterior a aquest, s'hi van succeir la construcció de tres orgues: El de l'orguener Antoni Bordons i un frare franciscà, el de Fra Bartomeu Triay, que fou destruït el durant les ocupacions franceses de finals del segle XVII, i el de Lluís Xaurer el 1767; Miralpeix-Avellí (2012), p. 148.

²⁴⁸ Les pintures devien ser promogudes pel mateix Joan Colí, qui feu aixecar també el retaule de Sant Sebastià que actualment es conserva al Museu del Monestir. Un bon exemple, remarca Miralpeix-Avellí, de la penetració del llenguatge *a la romana*.

²⁴⁹ En primer lloc, Joaquim Garriga (1986, p. 149) identificava els pintors amb Joan Perles i els seus fills Nicolau i Antoni, i posteriorment Miralpeix-Avellí (2012, p. 147) associaven els fills amb Nicolau Maruenda i Antoni Peitaví. Finalment, la documentació ha permès arribar a la conclusió que es tractaven dels pintors Joan Perles, Nicolau Machon, i l'occità Antoni Peitaví.

²⁵⁰ Masdeu (1917a), p. 3-4.

columnetes que separaven els diversos carrers amb les seves respectives imatges, i la dauradura de l'escultura de sant Joan Evangelista i la Crucifixió, que es trobava damunt a la cimera del retaule. Jaume Vilanova rebria dita retribució repartida en dues parts: la primera, consistint en 36 lliures, just en començar l'obra; i la darrera, corresponents a les 324 lliures que quedaven pendents, just en acabar «tot lo dit retaule, com de bon mestre y bon art requer»²⁵¹. Tot plegat, però, sense comptar-hi les despeses de l'or. Finalment, l'obra passaria a judici de dues persones expertes per visurar el retaule i comprovar que era «ben acabat conforme se pertany de bon mestre y bon art y no ser daurat de or fi»²⁵². Com a fermança Jaume Vilanova deixava tots els seus béns, llegant dita potestat al notari Joan Pau Isalguer perquè en complís la clàusula²⁵³.

Montserrat Jardí, en el seu estudi sobre la producció escultòrica d'autors alemanys a finals del segle XV, conclouïa que «el retaule de Sant Joan de les Abadesses era de dimensions espectaculars. Tenia vint-i-dues taules pintades per Joan Gascó (1503) i Jaume Vilanova (1602) amb dotze escenes de la vida dels sants titulars i sis més amb els doctors de l'església al cos central [...]»²⁵⁴. És a dir, que les taules que havia iniciat Joan Gascó el 1503

²⁵¹ Hem tornat a consultar el document de l'Arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses. L'accés a ell ha estat possible gràcies a Joan Ferrer: AMSJA. Sig. top. H27, manual tercer de Joan Pau Isalguer, f. 46v-47.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Sobre Jaume Vilanova és imprescindible l'estudi de Carme Sala i Giralt (Sala 1987) sobre l'art religiós a la comarca de la Garrotxa. Jaume Vilanova fou un pintor olotí, la trajectòria del qual es documenta únicament a la mateixa comarca durant quaranta anys. És autor, juntament amb Gabriel Rovira, del retaule de l'església de Sant Cristòfol de les Fonts (1592); el retaule de la Verge del Roser d'Argelaguer (1596); del retaule de Sant Marc de Crespià (1597); de la policromia del retaule i escultura de la Verge de la Consolació del monestir del Carme d'Olot (1599); de la pintura del retaule de Sant Aniol de l'església de Sant Aniol d'Aguja (1599); de la pintura del retaule de Santa Llúcia del monestir del Carme d'Olot (1601); de la dauradura del retaule del monestir de Sant Joan de les Abadesses (1602); del retaule de la Verge del Roser de l'església de Santa Maria de la Pinya (1602); de la policromia del retaule de Sant Joan Baptista de l'església parroquial de Sant Miquel de Sacot de Santa Pau (1606); de la pintura del retaule del Roser de l'església de Sant Cristòfol de Beget (1610), de l'adobament del retaule de Santa Magdalena de Sant Cristòfol de Cogolls a la Vall d'Hostoles (1611); de diversos treballs de pintura i dauradura al monestir del Carme d'Olot (1621); de la pintura i dauradura –amb el seu fill Pere Vilanova– del retaule del Roser de Sant Aciscle i Santa Victòria de Colltort, a Sant Feliu de Pallerols (1621); de la pintura –amb el seu fill– del retaule major del monestir del Carme d'Olot (1621); del retaule major i el retaule del Roser –amb el seu fill– per l'església de Santa Eulàlia de Begudà (1630); de la pintura i la dauradura –amb Ramon Planella– del retaule de Sant Joan Baptista, Sant Isidre i Sant Roc de l'església de Batet (1632); de la pintura i dauradura –amb Gerònim Barilles– de la figura de Sant Esteve d'Olot i altres parts del retaule de l'església de Sant Esteve d'Olot (1632); i de la dauradura i pintura del retaule de Sant Joan de l'església parroquial de Sant Joan les Fonts (1632-1636).

²⁵⁴ Jardí (2007-2008), p. 88.

les acabaria Jaume Vilanova el 1602 quan se'l contractava per la dauradura del retaule²⁵⁵. Això no obstant, les observacions de F. Miralpeix i T. Avellí apuntaven encertadament que «la participació de Gascó no degué passar de la pintura del Sagrari», i que en tot cas s'hauria de tenir en compte la presència del taller d'Antoni Peitaví, present a Sant Joan de les Abadesses a inicis de la dècada dels seixanta. Aquesta afirmació la mantenien tot seguint estrictament el document que transcrivia Masdeu i analitzant atentament les pintures del retaule, tant les conservades al museu del monestir com les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic. Ara bé, les pintures dels plafons no poden ser atribuïbles a Peitaví i els seus col·laboradors, ja que l'estil de les taules no concorda amb la personalitat d'aquests pintors i, com ha evidenciat el professor J. Bosch, la cultura del gravat que s'amaga rere les pintures les situaria a principis del segle XVII, i en tot cas caldria considerar la figura de Jaume Vilanova com a possible autor de les escenes²⁵⁶. Les imatges dels evangelistes que figuraven en el bancal foren atribuïdes a Hilari Carús, encara que els darrers estudis no considerin la relació del tot afortunada²⁵⁷. En canvi, Carús podria haver pintat un sant Mateu i un Àngel sobre tela, actualment aollits a l'interior del monestir²⁵⁸.

²⁵⁵ Masdeu (1917a), p. 3-5.

²⁵⁶ Aquestes qüestions les veurem, de forma més extensa i mitjançant una anàlisi més afinada, en el cos central de la present recerca.

²⁵⁷ Miralpeix-Avellí 2012, p. 147-148; la relació de la pintura dels Evangelistes del bancal amb una autoria siscentista fou assenyalada per Masdeu (1926, p. 81).

²⁵⁸ Miralpeix-Avellí 2012, p. 147-148; Hilari Carús fou un pintor d'origen florentí que visqué a Sant Joan de les Abadesses cap a mitjan segle XVII. El vincle del pintor amb el retaule major podria ser encertat donat que Hilari Carús fou contractat el 1665, per la confraria del Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses. Les tasques consistien a «daurar y estofar de colors finas part del retaula de dita Confraria del Sant Misteri», que el contracte mirava de detallar. Havia de decorar el sagrari, les figures esculpides, balustrades i cúpules, un sant Joan (o una creu, en cas que el sant no hi fos), les grades del retaule, i la pastera de «Nostra Senyora». Per les obres el pintor rebria una paga total de 200 lliures de la moneda de Barcelona; Madurell (1971), p. 330-331.

1.4. ANTONI PEITAVÍ, MESTRE PINTOR.

1.4.1. Entre Puigcerdà i Perpinyà: l'aprenentatge de Josep Brell i les *pretensions* de 1565.

Antoni Peitaví no trigaria a esdevenir un pintor de referència a Perpinyà, on el 1562 signava un contracte en el qual es comprometia fer-se càrrec de la formació de Josep Brell, fill del difunt pintor Felip Brell²⁵⁹. El contracte se signava el 10 d'abril i, tal com preveien les reglamentacions de la confraria d'argenters, pintors i brodadors, s'acordava que Josep Brell restaria sota la tutela d'Antoni Peitaví per aprendre l'ofici de pintor per un temps de dos anys, «a die presenti in antea computadorum». Durant aquest temps, Peitaví es comprometia a tenir cura del seu aprenent, quelcom que implicava, entre altres coses, haver-lo de proveir de tot allò que fos necessari «de calses i sebates».

De l'activitat pictòrica durant els anys d'aprenentatge del Josep Brell n'ha quedat com a testimoni el document d'un litigi de 1565 motivat per la disconformitat del jove pintor sobre el tracte que havia rebut dins aquesta “companyia”²⁶⁰. Les *Pretensions* de Josep Brell,

²⁵⁹ ADPO. 3E2/799, manual de Joan Port, f. 113v i 114; agraeixo la localització d'aquesta font a Denis Fontaine, de l'arxiu de Perpinyà. Uns dies abans –el 7 d'abril– de firmar el contracte per tutelar al jove Brell, Peitaví havia constatat com a testimoni de l'acta d'un inventari dels béns del seu pare. Havent consultat l'inventari (4E58, dins la carpeta *Joan Farrer, Antoni Seguí, i Joseph Breny 1560-1564*), ens aventurarem a concloure que es tractaria de l'inventari de Felip Brell i no de Felip “Breny”, encara que així figura al document. En aquest es fa referència a la muller del pintor difunt, Antonia, i al seu fill, Josep, els mateixos noms que la família Brell. La coincidència és prou explícita per a suposar que el cognom que apareix al document fou fruit d'un error del redactat (per falta de coneixement o per haver entès malament el cognom) del notari. Un altre element a partir del qual instar en el fet que es tractaven de les mateixes persones és en els objectes que apareixen en l'inventari, com les màscares, diversos utensilis de l'ofici de pintor o alguns dels pigments que el pare llegà al fill. Aquests mateixos pigments, com «un sachet blau ple de flor de tina», o el «poch de or piment», consten en unes reclamacions que el jove Josep Brell faria redactar anys més tard en el context d'un malentès dins la companyia formada amb Antoni Peitaví i Joan Perles.

²⁶⁰ El litigi de 1565 es conserva dins la cota d'arxiu ADPO. 4E58: *Anthoni Peytavi et associés: Josep Brell, Joan Perles (1565-1589)*.

tal com se les anomena al text notarial, són bàsicament una sèrie de reclamacions econòmiques sobre la remuneració de la seva participació en les obres realitzades durant els anys de treball conjunt en el si de la “companyia” formada per Antoni Peitaví, Joan Perles, i el mateix Brell com a aprenent. El document només presenta una petita data escrita al marge superior de la primera pàgina, raó per la qual no es pot precisar una cronologia exacta. Tampoc és possible saber si es tracta d'un esborrany, i, per tant, d'un document previ que desemboqués en un litigi o plet amb l'objectiu de fer efectives les dites reclamacions. Com a testimonis i pèrits de la taxació de dites reclamacions, Josep Brell cridaria a dos pintors de Perpinyà, Joan Ronyó i Antoni Seguí. Les informacions que conté l'acta notarial permet conèixer la varietat de treballs que es dugueren terme en l'obrador del seu mestre. Les *Pretensions* es donaren a conèixer per primer cop el 1897, i constitueix un document excepcional de gran valor informatiu que permet conèixer la varietat de treballs que es dugueren a terme en l'obrador de Peitaví, i que rarament hom sol trobar en la documentació notarial d'aquesta època [fig. 11]²⁶¹.

Durant el temps que Josep Brell restà sota la tutela del mestre occità i, per tant, dins el mateix taller que Joan Perles (c. 1562-1564), es duqué a terme una producció molt abundant de retaules i obres d'altra naturalesa, que responia a encàrrecs dispersos arreu del nord-est de Catalunya. Anotem “companyia” entre cometes per la manera que ho expressa el mateix Brell al principi del text notarial: «Las pretensions que jo Josep Brell, pintor, tinc de la companyia [sic] teniam feta ab mestre Joan Perles y mestre Antoni Peytaví, pintós abitans en aquesta vila de Perpinyà». Una afirmació, tanmateix, que genera forces interrogants donada la condició d'aprenent de Josep Brell, i que mirarem d'explicar en aquest capítol. La totalitat d'informació que proporciona el document s'ha utilitzat poc en els estudis previs a aquesta tesi, i mai del tot aprofitat per abordar la realitat social i cultural dels pintors en aquell moment.

²⁶¹ La notícia d'aquest document la publicà per primer cop per l'historiador Pierre Vilar (Vidal 1897, p. 474). Posteriorment, de les informacions d'aquest litigi se'n feren ressò, entre altres estudis, Marcel Durliat (1954, p. 164), Joaquim Garriga (1986, p. 149), Stephanie Doppler (2012, p. 98) i, darrerament, Bosch (2016, p. 88). Així i tot, aquest és el primer cop que se'n presenta una lectura més àmplia de les informacions que s'hi manifesten, i que es contextualitza d'una forma més precisa en la trajectòria professional d'Antoni Peitaví.

El testimoni es divideix dues parts. La primera, de lectura més àgil i de la que se'n pot extreure major i més detallada informació, proporciona un llistat d'obres que hauria executat la "companyia" durant aproximadament tres anys, així com les exigències econòmiques que li pertocaven de cada obra. La segona part, més sinòptica, anota de manera esquemàtica les mateixes sumes econòmiques relatives a les obres especificades en el primer llistat²⁶².



Figura I. Retaule de sant Hilari de l'església de Vallcebollera, obra d'Antoni Peitaví, Joan Perles i Josep Brell (1562-1565 ca.). Fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

²⁶² Les informacions relatives a la segona part del document de 1565 són exactament les mateixes que les de la primera part, i no suposen cap canvi substancial en l'explicació del document.

En referència al llistat indicat de la primera part del document hi destaquen vuit retaules: un dedicat de la Mare de Déu del Roser per un convent de Predicadors²⁶³, quatre retaules per a les esglésies de Cabestany (Rosselló), «Toroliu»²⁶⁴, Vilella (Conflent)²⁶⁵, i Nyer (Conflent), i tres per a la comunitat d'Oceja. De tot aquest recull, però, només n'han pervingut dos: el de Sant Hilari del Puig de Vallcebollera (Oceja) [figura I], i una taula fragmentada amb la representació de Sant Antoni Abat, Sant Sebastià i, probablement, Sant Feliu, que provindria de l'església de Sant Pere d'Oceja [figura II]; segurament dos dels tres conjunts que havien de pintar per la «comunitat d'Osseja».

A més, s'hi esmenten alguns encàrrecs de policromia, que es podrien vincular a conjunts més modestos i de consum domèstic o particular. Hi consten la pintura d'una marededéu pel Mas de la Garriga que va encarregar «mossèn Eres»²⁶⁶, capellà de l'església de Sant Jaume de Perpinyà; la policromia d'un Sant Antoni de plata per la vila de Puigcerdà;

²⁶³ No s'especifica si es tractava del convent dels Dominics de Puigcerdà o de Perpinyà, malgrat que pel vincle del pintor a Perpinyà, és probable que el retaule fos pel monestir d'aquella ciutat. Si és així, el retaule del Roser pintat per Peitavi i els seus col·legues hauria estat substituït a mitjan segle XVII pel qual contractà el vilafranquí Llätzer Tramulles l'any 1643; el daurat vingué de la mà del pintor Pere Guanyador el 1657. Del retaule cincentista no n'ha quedat ni una estella, mentre que el retaule barroc fou transferit l'església de Sant Jaume de Perpinyà el 1791. Masnou (1910), p. 403-407 ; Cortade (1973), p. 95-98, Lugand (2006), p. 209 i Solère-Sangla (2002), p. 42-43.

²⁶⁴ Podria referir-se a Toloriú, antiga població pertanyent al municipi del Pont de Bar, a la comarca de l'Alt Urgell. Tanmateix, la historiografia ha relacionat la localitat de "toroliu" amb la de Torrelles, al Rosselló. Tenint en compte que treballaren assiduament al Rosselló (Vilella, Mas de la Garriga, Perpinyà, etc), es tractaria la localitat de Torrelles. *Enciclopèdia Catalana* [consulta en línia].

²⁶⁵ Hom creu que el text notarial ha de referir-se a Vilella del terme de Rigardà, de la comarca del Conflent, i no al caseriu de Vilella, que forma part de Bellver de Cerdanya (a la Baixa Cerdanya). Vilella (Conflent) és un poble despoblat que pertanyia al terme comunal de Rigardà, el qual conserva l'església de Santa Eulàlia de Vilella, únic vestigi que resta del poble, que havia estat la primitiva església parroquial de tot el terme de Rigardà. *Enciclopèdia Catalana* [consulta en línia] i *Catalunya Romànica* [consulta en línia]. A Vilella s'hi trobava una de les obres més importants elaborades al llarg dels Pirineus Orientals per l'escultor denominat "mestre d'Olot", que ja documentava Marcel Durliat l'any 1954 i que Sala l'integra en la seva recerca en els arxius garrotxins. Es tracta del gran retaule de Rigardà (Conflent), que provindria de l'església parroquial de Vilella, dedicat a Santa Eulàlia de Barcelona, la seva patrona. Sala (1987), p. 30 i Montsalvatge (1911), vol. 1, pàg. 177 i (1915), vol. 4, p. 84-85.

²⁶⁶ Es tracta de l'antiga església de Santa Maria de la Garriga, situada a l'antic priorat benedictí de Santa Maria del Mas de la Garriga, en el terme municipal de Ribesaltes. Fundada el 1164 per una donació d'Ermengol II de Vernet i Guillem de Pià, depengué del monestir de Vilallonga (Carcassona) a partir del 1211. El configuraven una "granja", anomenada mas de la Garriga o mas Vell, i d'un priorat. A finals del segle XVI passà a dependre del monestir de Sant Martí del Canigó, fins a la seva secularització el 1783, i a partir d'aleshores, tant l'església com el mas i el territori foren apropiats al municipi de Ribesaltes; Ponsich (1993), p. 328.

la pintura d'un Sant Serni²⁶⁷; una creu daurada per Das o Lles (Cerdanya) –la cal·ligrafia del document no permet aclarir-ho–; una creu pel municipi d'Isòvol (Baixa Cerdanya); i una “guarnició” per un retaule, probablement relacionat amb algun dels conjunts esmentats anteriorment.



Figura II. Fragment de predel·la d'un retaule de l'església d'Oceja, obra d'Antoni Peitaví, Joan Perles i Josep Brell (1562-1565 ca.). Fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

El document també inclou referències a altres treballs de pintura, potser quadres individuals, que en aquest cas, provindrien d'encàrrecs privats. Es tracta d'un tipus d'informació infreqüent en la documentació d'aquesta època, confirmada per contractes d'obres majoritàriament comissionades per corporacions religioses. Josep Brell reclamava a Peitaví i Perles una suma de diners per una pintura d'una «Salutació Angelical» de quatre «palms en quadro de paper», és a dir, d'una visitació de l'Arcàngel Sant Gabriel, que anava

²⁶⁷ Es refereix, probablement, a una escultura, més que no pas una pintura sobre taula.

destinada a «l'ofisial» de Bagà (Berguedà)²⁶⁸; un full de paper en el qual s'hi representava un anyell pasqual amb un «festó» –fistó– al seu voltant; i finalment, «dos ymàgens del sepulcre de Pessillà», al Rosselló. La manca de precisió d'especificitat del document no permet explicar si es tractava de dos imatges destinades a decorar un sepulcre de l'església de Sant Sadurní, o bé de l'església parroquial de Sant Feliu.

També hi consten elements que es podrien vincular a encàrrecs de caràcter civil i de naturalesa decorativa. Hi consten dos vestits de tela que es pintaren en «forma de dimonis», una bandera per la torre de l'església de Santa Maria de Puigcerdà; unes «armes» que es pintaren en un drap mortuori per un mossèn de nom Rosset; un senyal –o cartell– per un hostel de la vila d'Illa (Conflent); i per últim, un «penó» –o estendard– per la població d'Isòvol. En aquest conjunt caldria afegir-hi la reclamació de màscares, un total de 50 que Brell va rebre de Joan Perles perquè, segons diu, el seu mestre li ensenyés la tècnica de la pintura a l'oli. Així mateix, li reclamà a Joan Perles una altra màscara, així com la que havia llogat a un frare del convent dels Predicadors, de la qual no se'n va saber res més.

Finalment, a la primera part de les exigències econòmiques Josep Brell reivindicava materials relacionats amb l'ofici de pintor que devien pertànyer-li per herència familiar: la retribució de pinzells, «escudelles», brotxes, aglutinants com el «bolo d'armini»²⁶⁹, i diversos pigments, com una lliura de vermelló, una lliura d'orpiment, i una lliura de «flor de tina»²⁷⁰.

En la formació de joves pintors, l'ús de màscares per practicar les tècniques pictòriques era freqüent, constituïa un dels elements que se solien utilitzar per examinar als aspirants a mestre pintor, juntament amb banderes, estendards o retaules i serveix per conèixer, a més, la quotidianitat de l'ofici, ja que pintar-les constituïa un exercici molt

²⁶⁸ El terme fa referència a l'oficialitat de Berga i Bagà, que aleshores pertanyia al Bisbat d'Urgell. L'*oficialat* consistia en una demarcació eclesiàstica a partir de la que es dividia la diòcesi, i que posteriorment rebrien el nom de deganats, o arxiprestats (segle XIX). En les visites pastorals de 1575 i 1576 als *oficialats* de Berga i Bagà hi constaven un total de 36 esglésies; Moliné (1979), p. 231-233. La pintura en qüestió devia tractar-se d'un encàrrec privat del sobreposat –de l'*ofisial*– de Bagà.

²⁶⁹ Servia com a base preparatòria per la dauradura.

²⁷⁰ Ja s'ha remarcat de la particularitat de la presència d'aquest pigment. Un altre exemple és el que es troba en un inventari del pintor Prudencio de la Puente, de Tarazona. Redactat el 1553, hi figurava, a banda de «piedras de bruyir», «libras de azul», «dos libras de amarillo en un talego de cuero» i «dos onças de ocre» –entre altres pigments–, «una libra de flor de tina»: Morte (1983), p. 301-302. Agraïxo la indicació d'aquesta informació a Jesús Criado Mainar.

usual²⁷¹. El 1583 la confraria de Sant Eloi dels orfebres, pintors i brodadors de Perpinyà regulava el treball de les màscares per evitar que «si no era persona atseminada», és a dir, examinada, no pogués pintar-ne o vendre'n²⁷², quelcom que reblaven els estatuts de la confraria de Sant Lluç de 1630²⁷³. Tot i que a Perpinyà la regulació del comerç d'aquelles quedava registrada per primer cop a les ordenances de 1583, els inventaris *post mortem* perpinyanesos revelen que la seva circulació era ben present des de començaments del cinc-cents. Per exemple les que consten en l'inventari de l'escultor Joan Canfforo (1472), d'entre les quals figura una d'un botxí, i una d'un diable; al del pintor Joan Vallespir (1522) on es documenten una vintena de màscares; o a l'inventari de Felip Brell (1562), en el que s'hi arriben a fer menció d'un total de 296 màscares²⁷⁴.

A Barcelona, per exemple, ja es feia al·lusió a aquesta pràctica des dels estatuts del col·legi de pintors de 1519²⁷⁵. A Mallorca, en canvi, Llompart (1980) documenta la pintura de màscares des de principis del segle XV i, al mateix temps, durant bona part de la primera

²⁷¹ La pintura d'objectes més enllà dels retaules era quelcom que formava part del dia a dia dels pintors que treballaven a Catalunya, tant pels més hàbils com pels menys dotats en el dit ofici. Per exemple, se sap de la realització de banderes, draps o bordons per Joan Gascó a l'àrea de Vic: Mirambell (2002), p. 39-46, Abril (2017), p. 91; la bandera de Santa Eulàlia que pintà Benet Sanxes Galindo per la Casa de la Ciutat de Barcelona, (Garriga, 2001, p. 91-92; vegeu també Duran i Sanpere (1973), p. 560-561) i, del mateix, una bandera pel Capítol de la catedral de Vic el 1562: Ràfols (1954), p. 26, Abril (2017), p. 92, Mirambell (2002), p. 103-104, Bosch (1998j), p. 225, Garriga (2001a), p. 72; i la pintura d'una altra per la seu de Vic realitzada per Joan de Borgonya II: Garriga (1998d), p. 176, Garriga (2001), 72; i Mirambell (2002), p. 88; el pintor Pere Alegret signava comptes amb la paeria de Cervera, alguns dels quals consistien en deutes de la vila per la pintura d'unes «banderes de les trompetes dels vergués y per una barra pintà per al palí, y per lexar lo drach lo dia del Corpus per a la professó lo corrent any 1538». El 1546 signava un reconeixement de deute en el qual constava que se li devien 22 sous per pintar «dos cervos daurats de or fi per a la bandera lo dia de Corpus, y per lo adjutori de adobar lo drach anà lo dia del Corpus, y per adobar tres cavalls cotonésbalaren lo dia del Corpus [...]». El procés, força similar, es repetia els anys 1548, 1553, 155 i 1559. Aquest darrer any reconeixia se li devien diners per ornamentar unes figures de sant Bartomeu i sant Benet, la bandera d'una trompeta, i dels «diables y diablesa als fadrins per la processió del dia del Corpus»; vegeu Miró i Baldrich (1998), p. 182-187.

²⁷² «Y més que no y haga ninguna persona de qualsevol grau ho condesió [...] tenir mascras ha loger ni per venra [...] ny gosha dobar dellas ny pintar dellas sos pena de vint y sinc liuras, si no era persona atseminada ho haga pagat dit examen [...]». ADPO. 4E60.

²⁷³ «[...] qualsevol botigués, marxands y mercers, com altres que usaran de tenir mascres, o, carettes per vendre, o allogues dins la preent vila per ésser com és cosa tocant al art de pintor, o, sculptor, hagen y degan pagar ha la dita confraria en quiscun any per lo sustento de aquella sis reals, o, mes, o, meins podran concordar y constentar ab los prohoms o sobreposats de dita confraria, o, altre dells deixant, o, a llur árbitre [...]». ADPO. 4E58.

²⁷⁴ Doppler (2012), p. 97.

²⁷⁵ Gudiol (1908), art. 4.

meitat del segle XVI. Com en el cas de la companyia d'Antoni Peitaví, els pintors illencs tenien entre les tasques de l'ofici la responsabilitat de pintar i fabricar màscares i embellir vestits o disfresses, sovint, per un ús teatral. L'historiador Pere Santandreu remarca l'ús de màscares en la representació de la «Consueta de la representació de la tantació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist»²⁷⁶, una obra teatral que fou escrita –no se sap si de bell nou o readaptada– per un frare anomenat Cardil. L'obra representava el Baptisme de Jesús i les Temptacions al Desert, i consta que per a la figuració dels diables s'empraven màscares i vestits decorats per pintors, un recurs molt habitual en el teatre antic i que ha estat àmpliament documentat²⁷⁷. Santandreu cita alguns exemples d'aquests pintors que dedicaven part de la seva feina a la policromia de màscares i vestits, com el de Joan Vallets el 1419, Daniel Janer entre 1440 i 1446, i Gonsalbo de Montealegre i Blaix Xaveri el 1512²⁷⁸. Amb tot, el gust per les màscares i les escenificacions era comú a l'època. Antonio Lalaing (c. 1480-1540) registrà episodis de festes i representacions teatrals en el seu pas per Perpinyà durant la primera meitat del segle XVI. Dites representacions podien ser tant religioses com profanes, i s'hi solien utilitzar màscares i vestits de tota mena. Certes festivitats a l'any, com Setmana Santa o el Carnaval, donaven pas a la teatralitat d'històries i altres espectacles, i, per tant, l'ús d'aquelles indumentàries²⁷⁹. Cal insistir que el treball de

²⁷⁶ Santandreu (2003), p. 41.

²⁷⁷ Vegeu Massip (2001), 197-216; al Rosselló la importància de la representació teatral també era una manifestació clara de la cultura popular de la ciutat en època moderna. Se sap, a finals del segle XVI, la creació de la Casa de Comèdies a l'hospital de Sant Joan de Perpinyà, l'any 1587, i durant el segle XVII les festes al carrer esdevingueren recurrents, ja fossin de temàtica profana com religiosa. Aquestes representacions adquirien encara l'aspecte de la teatralitat d'època medieval, com ara les desfilades amb personatges diversos i motius al·legòrics; entre aquests hi figuraven dimonis: Vila (1989), p. 19.

²⁷⁸ Santandreu (2003), p. 65-66; L'autor cita a Francesc Massip (1997, p. 21) per explicar la tècnica i com havia de configurar-se la màscara: «Les màscares dels diables han de tenir alguna cosa a la boca per a què surti el foc per la boca, orelles, i nas... cal que les carettes tinguin, entre la boca i el rostre dels que les porten, un espai separat que toli el foc, on puguen cabre dos o tres carbons, i l'interior d'aquest espai cal cobrir-lo de fang per a què el foc no cremi la màscara. I cal preparar 30 càlems d'oca plens de sobre mòlt i mesclar amb aiguardent, i quan vulgues fer sortir foc, només cal que prengues un càlem a la boca i que bufes per tal que el sofre arribi al foc, i sortirà una flama blava dels llavis de la careta del diable».

²⁷⁹ García Mercadal (1999), p. 475, citat per Doppler (2012), p. 97; «El domingo, 19 de febrero, don Sancho de Castilla hizo hacer los monstruos delante de monseñor, con cien hobres de armas de su compañía, armados, engalanados y empenachados, y tan bien montados por sus cuerpos que es imposible ver a cien hombres de armas de ordenanza mejor presentados. Vino después don Pedro de Castilla con doscientos jinetes muy bien montados y armados con celadas y banderas, petos y cotas, manteletes [en note il ajoute] Llegaban desde la cintura hasta las rodillas, y servíanse de ellos para garantizar las calzas y rechazar la lluvia cuando iban a caballo] y flancquars [en note : pieza de armadura que cubría los jares de un caballo], quijotes, espadas, jabalinas y puñales. Después sus monstruos salieron al campo, allí donde el archiduque se

pintors o escultors en obres de caràcter civil i per a usos populars era quelcom recurrent. L'Escultor Esteve Bosch, qui es casaria amb una de les filles d'Antoni Peitaví el 1590, cobrava el 1593 un total de 7 lliures «á bon compte del preu de la gegantesa li han donada á fer» per la ciutat de Girona²⁸⁰.

Al final de les reclamacions, Josep Brell expressava la seva disconformitat amb el tracte rebut. Subratllava el fet que se li havia fet perdre el temps, entre altres coses perquè no se li havia ensenyat la tècnica de la pintura a l'oli, lamentava que els seus companys s'havien aprofitat d'ell constantment, delegant-li tasques secundàries i de poca transcendència com ara «molre colors» o «fer obres groseres». La resolució d'aquell conflicte és una incògnita. Ara bé, es podria considerar que la balança tendí a favor del mestre tolosà tenint en compte les relacions personals amb els pèrits de l'acta, especialment el del pintor Antoni Seguí, qui dos anys més tard esdevindria el padrí d'una filla del pintor occità, Anna Antònia Peitaví, qui fou batejada el 3 de febrer de 1567²⁸¹.

1.4.2. Els retaules per la «comunitat d'Oceja».

Com s'ha dit, de tot el llistat presentat pel pintor Josep Brell només n'han arribat dues obres, una de les quals, a més, és una taula fragmentada. No hi ha documentació específica que confirmi l'autoria d'aquestes pintures sobreviscudes, però una àpoca firmada el 27 de novembre de 1563 davant del notari de Puigcerdà Bartomeu Ferrer condueix a acceptar la hipòtesi que relaciona les dues obres amb l'estil pictòric dels pintors. Segons el document, Antoni Peitaví i Joan Perles rebien un total de 200 lliures com a concepte del salari per un nombre indeterminat de retaules per la comunitat d'Osseja, i que ara relacionem amb els tres retaules provinents d'aquest lloc esmentats a les *Pretensions*, i les obres conservades del Puig de Vallcebollera i Oceja:

encontraba; y cuando los jinetes hubieron cumplido su deber a la manera de la guerra, los hombres de armas hicieron también el suyo, y era muy hermoso de ver; y rompieron muchas lanzas en presencia del archiduque».

²⁸⁰ Transcripció realitzada per Julián Chia (1895, p. 71); vegeu també Bosch (2011), p. 104.

²⁸¹ ADPO. 112EDT830, f. 4.

«Nos Joannes Perles ibidem presens et Antonius Peitavi absent infeiri tamen firmarunt pictores ville Podii confiterun vobis Petro Duran et Guillermo [-] consulibus Comunitatis loci de Ossigia terre Ceritane [-] dedictis et solutionibus duecentas libras monete ceritane in difinitione et supendi et salarii *dells retaules havien de fer* juxta capitulationem inter nos factam, etc.».²⁸²

A l'època no hi figurava Josep Brell, però és probable que hi intervingués fent treballs menors i segurament restaria a l'obrador encarregant-se d'altres feines. El preu que s'estipulava en les *Pretensions* pujava a un total de 500 lliures, de les quals el jove francès n'exigia la tercera part, i les dues-centes esmentades a l'època correspondrien a les cinc-centes que havien cobrat el 1565.

Val a dir que aleshores Josep Brell expressava que dos dels retaules de la “comunitat d'Oceja” ja estaven fets «de colors y de or», entenent, per tant, que el tercer devia restar encara per començar, o tot just en un primer estadi de l'elaboració. Reclamava així la seva participació en les despeses dels pigments i l'or requerit per la pintura, que els costà «ar[r]an de un real per cada dia». I apel·lava a que se li pagués el jornal complet de la seva col·laboració. D'aquell requisit manifestava que « jo [Josep Brell] me'n aconortava per causa que ells me abian promès de fer-me molt bonas obras en tot lo temps de nostra compania». Fos o no legítima la seva queixa d'acord amb a la condició de la qual gaudia a l'obrador de Peitavi, resulta força clarificant del tracte que devia rebre.

L'obra millor conservada dels conjunts d'Oceja és l'antic retaule de la capella de Sant Hilari del Puig de Vallcebollera (Alta Cerdanya) [fig. 11]. De petites dimensions (164 x 237 cm²⁸³), es divideix en dues parts: un cos central amb pastera i àtic, i una predel·la que integra cinc imatges. Entre la predel·la i el cos central s'hi constata una separació que devia configurar alguna mena de basament que servís de transició cap al cos central del conjunt. Les restauracions efectuades durant els anys 2017 i 2018 van voler fer evident aquest espai separant-ne les dues parts. La cimera, d'altra banda, s'ha vist desplaçada cap avall respecte

²⁸² ACCE. 1540, Bartomeu Ferrer, manual de 1563.

²⁸³ El càlcul de les mides és el del CCRP de Perpinyà. No s'hi ha tingut en compte, però, els espais entre les diferents parts del retaule (com el que hi ha entre la predel·la i el cos principal), resultat de la reconstrucció de 2017. Vegeu Dalmau (2018), p. 109.

de la pastera, acoblant-se al cos central i encavalcant-se amb l'antic nínxol. L'estructura del retaule [fig. 13], les mides del qual responen a les de la capella d'origen que obligava a adaptar-lo de tal manera que pogués desplegar-se correctament, té un aspecte de tendència triangular, característica de molts retaules conservats a les parròquies i ermites de la muntanya andorrana; per exemple, en el retaule de Sant Cristòfol d'Anyós, el major de Sant Romà dels Vilars, el major de Sant Romà de les Bons [fig. 14], el major de Sant Serní de Sant Julià de Lòria, o el major de Sant Miquel de Sant Miquel de Fontaneda²⁸⁴. Una tipologia força freqüent en capelles i ermites modestes i poc espaioses, amb pocs recursos, pròpies de contrades muntanyoses.

Al centre hi anava una escultura de sant Hilari, aixoplugada en una fornícula que, si ho valorem per les fotografies conservades de l'any 1929, devia tractar-se d'una escultura posterior a la de la pintura i arquitectura de l'altar²⁸⁵. La flanquegen, d'esquerre a dreta, les representacions de *Sant Antoni Abad*, la figura del bisbe *Sant Hilari* "in cathedra", una *Epifania*, i *Sant Sebastià*, i al capdamunt s'hi situa la representació de *Déu Pare* beneïnt. A la predel·la, la figuració es distribueix en cinc compartiments que representen, d'esquerre a dreta, dues figures que es podrien associar a *Sants Just i Pastor*, la figura de la *Mare de Déu Dolorosa*, l'*Ecce Homo*, *Sant Joan Evangelista*, i els *Sants Cosme i Damià*. Actualment, el retaule de Sant Hilari l'acull una capella de la parròquia de Sant Feliu de Vallcebolera. Sortosament, el retaule no ha patit gaires canvis d'ençà de la seva creació entre el 1562 i el 1565. De fet, s'ha mantingut pràcticament igual, qui sap si gràcies a tasques de neteja o preservació durant els segles successius.

La primera referència recent que es té del retaule de sant Hilari de Vallcebolera és del 20 de setembre de 1897²⁸⁶. Es tracta d'un registre de deliberacions del consell de Prades on s'indica l'èxit de la prefectura en oposar-se a la venda del retaule a un col·leccionista privat del qual no se'n sap el nom. Davant la possibilitat que l'obra acabés al mercat, el 1929 s'alertà al Ministeri d'Instrucció Pública i de Belles Arts que intervingués en la qüestió. Aleshores, l'abat Joan Sarrète era membre de la comissió de Monuments Històrics, i

²⁸⁴ Bosch-Miralpeix (2017), p. 91, 96, 100, 122 i 129.

²⁸⁵ Les fotografies provenen de l'Arxiu Gudiol i l'Arxiu Mas (Institut Amatller d'Art Hispànic).

²⁸⁶ Les informacions sobre la història material del retaule varen ser publicades en el catàleg de l'exposició sobre el retaule de Sant Hilari de Vallcebolera el 2018. Guillem Dalmau, en aquella ocasió, publicava les referències sobre el retaule localitzades a la Médiathèque du Patrimoine à Paris. Dalmau (2018), p. 91-111.

demanà que s'adoptés alguna mesura per tal de protegir l'obra a través d'un correu emès el 16 d'agost de 1929. Sembla que la cosa no generà gaires dubtes i el responsable del servei de Monuments Històrics, el senyor Chabaud, i el conservador d'Antiquités et Objets d'Arts des Pyrénées-Orientales, Marcel Robin, iniciaren els tràmits aquell mateix setembre de 1929. Per culpa de problemes burocràtics o perquè simplement els correus intercanviats en aquell moment s'extraviaren, sembla que fins al 30 de juliol de 1931, no es començà la gestió²⁸⁷.

L'abril de 1932 Chabaud informava la prefectura que la comissió aprovava aquella demanda, però la catalogació del retaule com a Monument Històric quedava suspesa a falta de la validació per part dels propietaris de la capella. Se sap pel cadastre de 1833 que la parcel·la dins la qual s'aixecava la capella del Puig (la número 64), era pública, pertanyent a la comuna²⁸⁸. Ara bé, sembla que pels votls de 1932 la propietat de la capella fou reivindicada per una de les famílies propietàries de diversos terrenys del Puig, de cognoms Travy. En el decret sobre la catalogació del retaule se sap que Pilar de Travy, vídua d'un coronel anomenat José del Pozo i Mata, reclamava el retaule de la seva propietat, però donava el vistiplau de la gestió comunal el novembre de 1932. El decret ministerial de classificació com a Monument Històric s'emetia, finalment, el 7 de gener de 1933²⁸⁹.

Dos anys després, el 1935, van emprendre's algunes mesures per tal de preservar el retaule i la capella que l'acollia. Per la correspondència intercanviada entre l'arquitecte en cap de Belles Arts i Monuments Històrics, i el director general de Belles Arts, Henri Nodet, se sap que a partir del mes de març s'iniciaven alguns treballs de rehabilitació de la capella. Una obra que aniria a càrrec tant del ministeri, com de la suposada propietària de la capella, i, per tant del retaule, la senyora Pilar de Travy²⁹⁰.

Els treballs de manteniment s'efectuaren amb normalitat i les condicions del retaule varen millorar, però segurament no del tot suficients. Un inventari de 1961, efectuat per Pierre Ponsich, que aleshores era conservador de les *Antiquités et Objets d'Arts*, mostrava la

²⁸⁷ El segon correu data de 30 de juliol de 1930 i fa referència al primer correu que Chabaut va enviar a M. Robin.

²⁸⁸ ADPO. 1025X229, *État de sections*, registre de 1833.

²⁸⁹ Aquesta informació sorgeix d'un correu que escriví Pilar de Travy en data de 12 de novembre de 1932.

²⁹⁰ El preu per les feines en l'adobament del teulat fou de 1000 francs. La Sra. Travy en pagà 500, i la resta quedà a expenses del pressupost ministerial. Dalmau (2018), p. 110, nota 15.

seva preocupació davant l'estat de conservació del retaule i l'abandonament de la capella. En un informe de 1962 Ponsich s'adreçava a Pierre-Marie Auzas, l'inspector principal dels Monuments Històrics del moment, per expressar-li l'amoïnament. Per tal de salvar-lo d'aquella situació amenaçant, entre 1972 i 1974, el retaule va ser traslladat a la sagristia d'Oceja²⁹¹. Malauradament, durant el trasllat alguns elements del retaule es varen perdre, com ara el nínxol que acollia l'escultura de sant Hilari, i el dosser que l'encapçalava.

El retaule de sant Hilari es posà en venda finalment durant la dècada de 1970, amb l'objectiu d'aconseguir que s'hi intervingués des del punt de vista conservatiu i formés part de col·leccions públiques. Es traslladà posteriorment al Palau del Reis de Mallorca, on el Departament tenia el taller de restauració. Durant la dècada dels anys 80 s'emprengué una nova tasca de restauració i reconstrucció del moble. Fou exposat primerament a la capella de la Santa Creu del Palau (capella superior), i on antigament figurava l'escultura de sant Hilari, hi anà col·locada·locà una greu gòtica d'argent [fig. 95]. Hi restà durant quaranta anys, fins que el 2011 s'emprenia l'estudi preliminar pel centre de restauració de Perpinyà (CCRP) per determinar-ne una ulterior intervenció, que s'inicià durant la campanya 2016-2017, i que culminà amb l'exposició del retaule a la capella dels Àngels de l'antic convent franciscà de Perpinyà, inaugurada el 25 de maig de 2018.

L'altra obra conservada és la taula amb la representació de sant Sebastià, sant Felip, i sant Antoni, localitzada l'any 2008 mentre es duïen a terme tasques de conservació al retaule major de l'església parroquial de Sant Pere d'Oceja en el marc del Plan-Objet 66: es tracta de tres taulons enganxats de fusta de pi silvestre amb restes de policromia, situades com a base del nínxol central del retaule. La neteja d'aquestes i les consegüents tasques de restauració-conservació varen revelar les pintures cinccentistes de sant Sebastià i sant Joan Baptista, representats en una mateixa escena, i de sant Antoni Abad, en una altra.

Aquest petit retall de fusta, testimoni de l'obra cinccentista, ja visqué una primera readaptació, potser durant l'encàrrec del nou retaule major al segle XVIII. Si s'observa el

²⁹¹ Això es deu probablement a què el 1972 la comuna de Vallcebollera quedà agregada a la comuna d'Oceja fins al 1984. Aleshores, Vallcebollera recuperava la seva independència. S'assenyala la data de 1974 pel coneixement d'unes fotografies d'aquell maig en què s'observa el retaule desmuntat dins la sagristia de Sant Pere. Un inventari de l'església del juny d'aquell any (ADPO. 53J342) confirma la seva presència. L'estàtua de sant Hilari, això no obstant, es conservà al presbiteri.

revers de la taula, sorprèn la representació d'elements vegetals que creen un entramat figuratiu molt abarrocat. Sobre un fons vermell/taronja, s'hi dibuixen fulles i tiges que es recargolen i ocupen tota la superfície pictòrica [fig. 96]. A la part dreta hi destaquen les marques on s'emplaçaren els golfos indicant el seu ús com a porta. Qui sap si pel mateix altar, o bé d'algun armari de la sagristia.

Posteriorment, la taula fou reutilitzada com a base de la pastera on figura l'estàtua actual de sant Pere. Es tracta d'un retaule que contractà Antoni Domingo el 1774, culminat per una policromia i dauradura que data de 1828²⁹². La nau de l'església fou engrandida entorn el 1893-1894, i com a conseqüència, el retaule fou sotmès a algunes reestructuracions entorn el 1895. A conseqüència d'això és possible que es decidís finalment utilitzar la taula cincentista com a base de la pastera²⁹³.

La taula venia escapçada tant per la part superior esquerra, com per la banda inferior dreta. En ambdós casos la pèrdua de capa pictòrica fou inevitable. La restauració va procurar deixar els dos buits de forma evident mitjançant fragments de fusta sense pintura que, alhora, anivellaven l'escena a la forma quadrangular original. La part superior de la taula s'hi observa una franja de color lila sobre el qual devia situar-s'hi l'emmarcament de la predel·la. Probablement, tractant-se d'un camper d'estil gòtic.

Per les dimensions de la taula sobreviscuda (101,5 x 117 cm)²⁹⁴, els rastres de les pilastres que devien emmarcar les imatges, i la figuració que s'hi observa, podria tractar-se d'imatges pertanyents a la predel·la d'un retaule anterior (el major?). Això no obstant, aquesta observació caldrà mantenir-la en hipòtesis donat que les dimensions de les escenes, força grans per una predel·la, podrien suggerir que es tractés d'imatges d'un cos central. A més, l'escena de sant Antoni Abad només se'n conserva la meitat, per la qual cosa hom dedueix que devia anar acompanyat d'un altre sant.

Gràcies a les mesures de restauració i conservació dutes a terme el 2009 es coneixen dades molt precises sobre els processos de muntatge del retaule com dels materials emprats en l'aplicació de la pintura. Els taulons s'acoblaben uns amb els altres a partir d'un sistema

²⁹² Cortade (1973), p. 200.

²⁹³ Dalmau (2018), p. 115.

²⁹⁴ No és del tot rar que una predel·la fos d'aquestes dimensions. Per exemple, podria tractar-se d'un retaule com el de Sant Pere de Reus; les taules de la predel·la, actualment resguardades al Museu municipal, mesuren 150x100 cm. Garriga (1986), p. 202; per un estudi complet de l'obra, vegeu Garriga-Bosch (1997).

de pestanyes enganxades i reforçades per travesses a la part del revers de les taules, actualment desaparegudes. Per evitar les irregularitats que podia causar l'acoblament de les diverses planxes de fusta, els mateixos pintors usaven una petita capa de filaments o fibres amb l'objectiu d'homogeneïtzar el màxim la superfície pictòrica. En la base d'aquesta s'hi aplicava primerament una capa tosca de pintura, sobre la qual s'hi afegiria una de més fina i inserida de forma cautelosa per generar una superfície llisa adient, a la qual, posteriorment, afegir-hi pintura. L'estructura que ha arribat als nostres dies permet veure com els pintors disposaven la superfície per sectors per tal d'organitzar-la, en funció de les escenes que havien de reproduir-hi, i de la decoració escultòrica que l'embelliria. S'hi observen tres zones perfectament delimitades, les quals varen rebre una capa diferent cadascuna que els ajudava a distingir una part d'una altra. Aquella que havia d'acollir l'escena pintada la delimitava una superfície de color ocre; la part superior que havia de quedar amagada sota l'arquitectura del retaule va rebre una capa de color morat; i aquelles parts que havia d'emascarar una decoració aplicada, restaren de color blanc²⁹⁵.

1.4.3. El retaule de Sant Miquel de Pià i l'associació entre Joan Perles i Josep Brell (1564).

El 18 d'octubre de 1564, mentre treballava en les diverses comandes arreu de la Cerdanya, Antoni Peitavi llogava una casa –el possible taller– al prevere de Santa Maria de Puigcerdà, Antoni Urús, tutor legal dels fills del difunt Joan Coma –Antoni, Anna i Joanna–, i Rafaela Gallines²⁹⁶. Es tractava d'un “hospici” en l'antic carrer de Santa Maria –dit Carrer Major des del 1910– que desembocava a la gran porta ogival de la parròquia del mateix nom, i es trobava entre la casa de Caterina Fornera, i la casa de la dona d'Antoni Aldofeu,

²⁹⁵ Dalmau (2018), p. 114-115.

²⁹⁶ ACCE. 1595, Guillem Bruguera, manual de 1564 (9 d'octubre 1564). Una rúbrica de Guillem Bruguera (ACCE. 1650) fa saber que existia un document del dia anterior (8 d'octubre de 1564) relatiu a la mateixa notícia.

ballester de la vila²⁹⁷. Quedaven entesos que mitjançant aquell pacte i un cop hagués transcorregut un any Antoni Urús tenia tota llibertat de fer fora al pintor sempre que ho considerés oportú. De la mateixa manera, Antoni Peitaví la podia deixar un cop hagués complert dit any, «y no abans». Aquestes premisses, per tant, volien dir que Peitaví i la seva família, «los de ma casa», no podien deixar aquell habitatge fins l'octubre de 1565. Tot plegat es complí més o menys segons el que s'havia pactat si pensem que el pintor ja es trobava a Perpinyà el 22 d'octubre de l'any següent. Aquell dia, els còsols de la vila li atorgaven una llicència perquè pogués instal·lar-se a la ciutat amb la seva família. De fet, el trasllat es podria haver produït unes setmanes abans, donat que el 4 de setembre de 1565 Antoni Peitaví i Rafaela batejaven a la parròquia de Sant Joan el seu primer fill²⁹⁸. Es deia Antoni Agustí Peitaví, i en foren padrins Honorat Gitar, pagès de Sant Feliu, i Anna, filla de «mestre Gaspar Argoner», de Perpinyà.

Abans d'arribar a Perpinyà, i prèviament a la redacció de les *Pretensions* de Josep Brell, unes darreres notícies ajuden a comprendre l'evolució de la col·laboració i aprenentatge de Josep Brell sota la supervisió i tutela d'Antoni Peitaví i Joan Perles²⁹⁹. El gener de 1564, Josep Brell i Joan Perles signaren el compromís per realitzar el retaule dedicat a Sant Miquel de l'església del cementiri de Pià (Rosselló), i poc després, el juliol d'aquell any, ambdós pintors signaven un acord per treballar conjuntament en el marc d'una associació, on Antoni Peitaví quedava exclòs i només hi apareixia en qualitat de testimoni³⁰⁰. Ja aleshores Josep Brell era considerat *mestre pintor*, quelcom que pressuposa que devia haver superat el període de formació, malgrat no haver consumat els dos anys inicialment acordats. Podria tractar-se d'una informació de poca importància sorgida del tinter del mateix notari. Per contra, també podria significar que la dissolució de la companyia s'esdevindria abans que es redactessin les *Pretensions* de 1565, i fins i tot abans que culminés la formació del jove Brell a

²⁹⁷ El nom de Caterina Fornera podria referir-se a la dona de Bernat Forner, notari de Puigcerdà. Per la història de l'antic carrer de Santa Maria, vegeu Bosom-Solé 1998, p. 109-111.

²⁹⁸ ADPO. 112EDT829, f. 156v.

²⁹⁹ A banda d'aquestes dues referències documentals, Joan Perles signà una àpoca davant el notari Bartomeu Ferrer en data de 30 de juny de 1563, per rebre 16 lliures i 16 sous. Sobre aquesta notícia no se'n pot aportar més informació, ni tampoc és possible relacionar-la amb cap altre esdeveniment, però almenys serveix per constatar la seva presència a la vila ceretana en aquelles dates. ACCE. 1540, Bartomeu Ferrer, manual de 1563, s. f. (30 de juny de 1563).

³⁰⁰ ADPO. G838, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, lligall, s. f.; el document fou transcrit a ADPO. 1J390.13.

l'obrador de Peitaví. Del retaule no en queda res i desconeix el seu parador actual, però en resten les descripcions força detallades de l'acta notarial.

Les capitulacions del retaule, gestionades amb Antoni Fillols (obrer de l'església?) el 23 de gener de 1564, determinaven les tasques de la policromia de l'estructura, que consistia en la decoració amb or i atzur de pilars i arcs, i la pintura de pinzell de sis escenes de la vida de Sant Miquel que se situarien al cos central del retaule; una *Crucifixió* amb la Mare de Déu, Magdalena i Sant Joan Evangelista que presidiria l'àtic; i un *Ecce Homo*, una *Verge*, i un Sant Joan evangelista, que havien de figurar a la part del bancal. El pacte que la feina s'havia d'entregar el mes de gener de 1566, i s'estipulava, d'una banda, l'obligació de 52 lliures dels béns dels pintors com a penalització per no entregar el moble «bo y fet per tot lo temps dalt dit» i, de l'altra, una carta de «indempnitat» on les dues parts obligaven els seus béns en cas que no complissin amb els acords establerts .

El preu acordat sumava 40 ducats d'or (80 lliures)³⁰¹, que es repartirien en tres pagues, la primera a iniciar la feina, la segona un cop fos «mig feta» i aprovada a judici d'Antoni Fillols, i la darrera, un cop el retaule es retornés al seu lloc. En aquesta última qüestió, Antoni Fillols estava obligat a pagar les despeses del desplaçament, ja que per les informacions aportades pel contracte consta que el treball s'havia dut a terme en un obrador de Perpinyà o d'Illa.

Pel que fa a les retribucions, consta que els pintors rebien la primera paga de 26 lliures, 13 sous i 4 diners aquell mateix dia. Una època del 19 de setembre de 1564 en la que Antoni Peitaví n'era testimoni confirmava que Perles i Brell cobraven altre cop la mateixa quantitat. I el 5 de juny de l'any següent (1565), s'efectuava la darrera paga, també de 26 lliures, 13 sous i 4 diners.

La concòrdia pel retaule de Pià constituí l'avantsala que dugué els dos pintors a formalitzar, el 22 de juliol de 1564, un contracte d'associació per una durada de 4 anys que començaria a comptar a partir de la Pasqua de Resurrecció de 1565³⁰². Dins de les capitulacions es feia referència a l'habitatge de Josep Brell, probablement on tenien el taller, que es trobava a la parròquia de Sant Joan de Perpinyà. L'entrada de la casa donava al

³⁰¹ El ducat equivalia, segons el document, a dues lliures.

³⁰² ADPO. 3E2/890, manual de Joan Frigola, 1564, f.106 (Alart XXVI,I p.331).

carrer del *Rech*, i la part de darrere, al carrer de les *Tavernes*. Com a veïns hi tenia una senyora de nom Joana Morales, i a Pere Pontellà, carnisser de la ciutat i futur padrí d'un dels fills d'Antoni Peitaví.

En la concòrdia també s'esmentava com a possible condicionant d'aquell acord el futur lligam entre Josep Brell i la filla del seu col·lega, Isabel Montserrat³⁰³. De fet, un rebut en data de 12 de desembre de 1564 confirma el pagament de 80 lliures corresponents a una part del dot, deixant constància que compliren amb l'acord, i les capitulacions matrimoniales tingueren lloc a Puigcerdà i davant el notari de la vila Bartomeu Ferrer³⁰⁴. La dada fa pensar que Josep Brell encara fou vinculat a l'obra de Peitaví, almenys per un temps, potser fins que les feines contractades s'enllestissin.

1.4.4. «... de com és bon pintor».

La reputació d'Antoni Peitaví arribà a orelles dels còsols de Perpinyà, que el 22 d'octubre 1565, «de com és bon pintor com ab experiència de las obres tenen vist y conegut», li concedien una «franquesa per temps de sinch anys del dia present comptadors de totas aquellas imposicions de la present vila» [fig. 15]³⁰⁵. Malgrat la renyina amb el seu aprenent i les conseqüències desfavorables que podrien haver afectat la reputació de Peitaví, la bona relació amb la clientela que fins aleshores havia tractat semblava inqüestionable, i el document que li atorgava la llicència així ho feia saber. La seva «experiència» el convertia en una aposta segura de cara a aconseguir un bon resultat. I com a tots aquells «artesans y oficials qui venen de altres parts», la ciutat de Perpinyà procurà servir-se per un temps de cinc anys de l'habilitat del pintor.

Dita franquesa es produïa «sense perjudici» d'una franquesa anterior que s'havia concedit precisament a Josep Brell, aleshores també habitant de Perpinyà. Com s'ha vist, el

³⁰³ «[...] Ysabela Monserrata dicti Perles filia uxore futura dicti Brell [...]». ADPO. 3E2/890, manual de Joan Frigola, 1564, f. 106.

³⁰⁴ Així consta en l'època conservada del 12 de desembre de 1564.

³⁰⁵ ADPO. 112EDT47, 1561-1569, f. 128v i 129; vegeu la transcripció del document sencer a l'annex (doc. 18).

document de les *Pretensions* feia evident que Brell no devia ser gaire destre amb el pinzell, i potser per manca de certa formació tècnica el resultat de les seves obres devia deixar molt a desitjar. És difícil saber fins a quin punt Antoni Peitaví tingué certa culpa d'aquest mal aprenentatge, però en qualsevol cas Josep Brell no disposava suficient experiència per encapçalar un taller prou dinàmic i eficient que respongués a encàrrecs importants. Així i tot, la franquesa de 1565 atorgada a Peitaví ens informa que se'n concedí una a Josep Brell prèviament, potser perquè Peitaví –absent en el moment de l'escriptura de l'acte– encara devia estar treballant o bé a Puigcerdà, o bé en alguna parròquia de camí a la capital rossellonesa.

El lloc de residència d'Antoni Peitaví i la seva família a Perpinyà queda acreditada en un document força posterior, un índex de «coronells» de i cases de la vila de Perpinyà de l'any 1572 on hi figura una casa «era de mestre Antoni Peitaví pintor» al «coronell» de Fontfreda³⁰⁶. L'habitatge passà a pertànyer, potser aquell mateix any 1572, a Rafael Joli, provinent d'una família de notaris de Perpinyà. Podria tractar-se d'una casa propera a l'actual carrer de Fontaine Froide, antigament Fontfreda, proper a l'edifici on s'instal·laren les monges cistercenques el 1244. Més endavant, el 1577, després del periple urgellenc, es traslladaria no molt lluny d'allà, a l'antiga plaça de la Llana (actual plaça de la catedral)³⁰⁷.

1.4.5. El retaule de la Nativitat de Maria de Molig (1566).

La primera obra que contractà el mestre de Tolosa durant el període com a “pintor de la ciutat”, no fou a Perpinyà, sinó a Molig, en «terra de Conflent»³⁰⁸. El darrer dia de

³⁰⁶ Agraïm enormement a Sylvain Chevauché per haver-nos facilitat la referència d'aquesta font. El terme «coronell» feia referència a les “illes” de cases que configuraven l'urbanisme de Perpinyà des del segle XIII, un concepte que entroncava amb la idea de les “insulae” d'època romana. El terme apareix en català a la documentació antiga fins i tot després de l'annexió dels comtats al regne de França, especialment en els registres civils i eclesiàstics. Vegeu l'estudi de R. L. Portet (1988), p. 63-84.

³⁰⁷ Vegeu el capítol d'aquesta tesi 1.8.1. *De retorn a Perpinyà (1575-1579)*.

³⁰⁸ ADPO. G934, fons parroquials del Conflent, lligall, s. f.: Durliat 1954 i Montsalvatge 1911-1915. L'acte es localitzà a la sèrie G dels arxius departamentals, però fou executat pel notari de Prada Thomas Gasch. Val a dir que al document del contracte hi figura l'any 1567, malgrat que al final del contracte es corregeixi el mes, substituint gener per desembre. Tenint en compte que l'època és del febrer de 1567, és més factible que l'acte

L'any 1566 Antoni Peitaví es posava d'acord amb la parròquia per l'obra del retaule major de l'església de la Mare de Déu. Tenia poc menys d'un any per enllestir-la, fins a la festa del naixement de la Mare de Déu de 1567, i la quantitat que rebria per la feina pujava a 100 lliures.

El contracte indica que pintaria set històries de la Mare de Déu: la Mare de Déu amb Sant Joaquim, la Nativitat de la Mare de Déu, l'Escena dels quinze graons, les Esposalles de la Mare de Déu, l'Anunciació, la Visitació de santa Elisabet, i la Nativitat de Jesús³⁰⁹, i a la part alta, «un Crucifix ab Nostra Senyora y sant Joan», és a dir, l'escena característica del Calvari. A més, havia de pintar el sagrari amb les imatges d'un Crist, Santa Magdalena, i Sant Josep d'Arimatea: «un sacrari, lo qual defora an de fer ab un Cristo al mig, y en los costats santa Magdalena y sant Josep ab (?) Arimatia». De la imatge d'un «Cristo» pot entendre's que podria tractar-se d'una *Imago Pietatis* (un Crist de la Pietat), o bé d'un *Ecce Homo*, a la manera del retaule de sant Hilari de Vallcebollera, o com el que devia aparèixer a la predel·la del retaule de la Mare de Déu de Pià que pintaren Joan Perles i Josep Brell el 1564.

Les capitulacions incloïen la dauradura i la policromia de l'arquitectura del retaule. S'especificava, per exemple, que algunes figuracions de la decoració, com uns «estels» havien d'engalanar el sostre de la pastera; l'«or fi» que s'havia d'aplicar a pilars, cornises i arquitrans, o la pintura a l'oli i de color «azul fi» amb què havia de pintar les canals dels pilars. Les polseres, en canvi, es decorarien amb un cortinatge de domàs «pintat», i a les «respalles» del retaule —«de la polsera en amunt»—, el sol en un costat, i la lluna amb «estels grogues» a l'altre. Figures que podrien tenir al·lusions ben diverses, com la de simbolitzar el moment en què el sol fou cobert i el món es sucumbí en la foscor en el moment de la mort de Crist o com a símbol de la Jerusalem Celestial, entre altres interpretacions³¹⁰. Pel que fa a les parts restants, l'artífex les havia de pintar de «colors comunes aconeguda de mestres».

es realitzés 31 de desembre de 1566. A efectes pràctics, no obstant això, no suposaria cap canvi substancial en l'argumentació.

³⁰⁹ «[...] Ço és, la Concepció de Nostra Senyora ab Sanct Juaquim, la Nativitat de Nostra Senyora, la Presentació de Nostra Senyora dita los quinze grahons, Desponsació de Nostra Senyora ab Sant Josep, la Salutació Angelical, la Visitació de santa Elisabet, y la Nativitat de Cristo [...]». ADPO. 934, fons parroquials del Conflent, lligall, s. f.

³¹⁰ Bosch-Miralpeix (2017), p. 122. Altres al·lusions en aquest mateix sentit les trobem a les pintures setcentistes de Sant Climent de Tallorta (Cerdanya); Miralpeix (2021), p. 57.

Les últimes tasques consistien en la policromia de la figura de la marededéu que presidia la pastera central: el vestit que duia havia de ser de color blau, i la gonella –una peça de vestir tradicional que consistia en un cos i una faldilla– i el mantell que la recobria havia de decorar-se amb làmines d’or; i en pintar les portes del retaule havia de daurar-ne els poms, a banda de representar-hi en una a sant Pere, i en l’altra sant Pau. Les indicacions de la policromia i la dauradura s’havien de seguir segons un «mollo y patró» que disposava Antoni Peitaví; potser una traça o dibuix que podria haver realitzat ell mateix abans d’iniciar les obres.

Les 100 lliures estipulades com a remuneració es farien efectives en tres pagues. La primera, de 20 lliures, es retribuïria entre el moment de la signatura del contracte (desembre) i el mes de gener de l’any següent. La segona, també de 20 lliures, havia de pagar-se abans l’1 de març. I una tercera en el moment d’entregar el retaule “bo y fet” a la vila de Perpinyà, corresponent a 40 lliures³¹¹. La resta de 20 lliures s’entregarien transcorreguts sis mesos des del dia de la seva instal·lació a la capella. Aquesta qüestió es deixava en mans de la Universitat, a qui també correspondria fer-se càrrec de les despeses d’allotjament del mestre durant els dies del muntatge. Existia la possibilitat –o almenys es contemplava al contracte– que l’obra, a judici d’experts, fos valorada per més de 100 lliures. En tal cas, el síndic de la Universitat n’obligava els seus béns per complir la suma final.

A dia 6 de febrer de 1567 Antoni Peitaví signava una àpoca amb la qual rebia les primeres 20 lliures corresponents al pagament que s’havia d’efectuar «de ací [31 de desembre] a mig mes de janer»³¹². Fins aquí, tot sembla indicar que els treballs del retaule s’haurien desenvolupat d’una forma regular, però un document de 1584 indica tot el contrari³¹³.

Antoni Peitaví va comparèixer el 14 de maig de 1584 davant del síndic de la cúria reial de Perpinyà i del rector de l’església parroquial de Molig en un plet contra el pintor, ja que s’havia endarrerit en el compliment de la seva part del compromís en la pintura d’un

³¹¹ El retaule el devien haver treballat al taller que Peitaví tenia instal·lat a Perpinyà, ja que Joan Pere Vyra, síndic de la Universitat de Molig, fou l’encarregat de traslladar-lo a l’església del poble.

³¹² «*Dictus Anthonius Peytavi Gratis, etc., firmavit apocham Bernardo Mestre dicti loci de Molig ibidem presenti acceptanti de viginti libris monette Perpinani pro prima solutione ex solutionibus supra inserta capitulatione expressis et insolutum et ratam del pintar dicti retabuli eclesiem beata Marie dicti loci de Moligt de quibus quidem XX libras, etc.*». ADPO. 934.

³¹³ ADPO. 1B434.

retaule. El document no explica per quin motiu Antoni Peitaví no va complir amb l'encàrrec, i els llibres notariais fins avui explorats tampoc ho esclareixen. Si es referís al retaule contractat l'any 1566, les notícies immediatament posteriors a l'encàrrec demostren que el temps que tingué per elaborar el retaule en qüestió era suficient, i no hi ha raons per pensar que quedés inacabat. De fet, és probable que el retaule al qual es refereix el procés de 1584 podria referir-se a un de diferent del de la Nativitat. En el plet no s'hi indica l'advocació, per la qual cosa podria referir-se a un altar lateral de l'església.

En qualsevol cas, en el plet referit s'hi exhibí la capitulació com a prova fefaent del que s'al·legava. El litigi era clar; en un breu període de temps el pintor havia de presentar el «reretaule» que havia promès feia temps. Peitaví replicava que es comprometia a entregar l'obra del bancal en un període de sis mesos, i pel que fa a la resta del retaule, per la festa de Nadal de l'any següent. Unes dates en les quals Antoni Peitaví havia d'anar atabalat amb els treballs de Palau del Vidre (1583) i Arles (1580-84), als quals afegiria els de Sant Joan de Perpinyà la tardor d'aquell any (1584).

1.4.6. El retaule de Tots Sants de l'església de Sant Joan de Perpinyà (1567).

Pocs mesos després del contracte del retaule de Molig, l'any 1567 Antoni Peitaví formalitzava una nova concòrdia, ara relacionada amb les voluntats testamentàries de Miquel Ximenis, un burgès de Perpinyà³¹⁴, gestionada pels seus marmessors el prevere i síndic major de l'església de Sant Joan, Guiu Onofre, i els «sobreposats» dels oficis dels paraires, i dels apotecaris, Jeroni Frigola i Joan Mateu —respectivament—, que encarregaven al pintor occità la realització d'un retaule de Tots Sants per l'església de Sant Joan³¹⁵.

³¹⁴ ADPO. G357, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, Joan Frigola, lligall. El document fou citat per Durliat el 1954.

³¹⁵ Del text notarial —«la qual obra y pintura farà y o fer farà dit mestre Anthoni Peytaví»— es dedueix que Peitaví podria haver contractat algun mosso perquè realitzés certes feines del retaule, o bé les delegués a algun pintor que ja treballava amb ell.

El retaule inclouria sis històries diferents en els compartiments d'una estructura preexistent. De fet, al mig del cos central s'hi trobaven dos «quadros del mig que vuy són ya pintats y assentats», els quals Antoni Peitaví els havia de “rentar” –tal com diu el text, probablement referint-se a fer-ne alguns retocs– i envernissar. En els espais buits dels carrers laterals el pintor hi havia de representar els temes següents: figures d'àngels, apòstols, uns confessors, patriarques i profetes, màrtirs, i finalment unes «vèrgens».

De les clàusules del contracte se'n dedueix que l'estructura general que configurava el moble s'organitzava entorn d'un cos central mitjançant una pantalla reticulada disposada en tres pisos i tres carrers. Al carrer del mig, que ja hi havia dos quadres pintats amb anterioritat, el devia completar una pastera –probablement a la part inferior–. El text notarial no fa cap al·lusió ni a una cimera ni a un bancal. Si al mig del retaule hi figurés una pastera amb una «talla», tal com fa referència el contracte, podria ser que un dels dos quadres «que vuy són pintats» anés situat a la part de dalt de tot del moble, a manera d'àtic, potser amb la representació d'un Calvari.

També es detallaven, com era de costum, els treballs de policromia i dauradura de l'arquitectura del retaule: «Y las canyes de la talla pintarà de adzur fi, y lo restant de la talla y pilars de or fi, y las polseres pintarà bé y degudament com a ell li parra». L'estructura devia ser de grans dimensions, ja que el temps fixat per entregar-la «bona y acabada» era de tres anys, és clar, a partir del moment de la firma dels capítols. El preu per tot plegat era de 70 ducats (unes 84 lliures)³¹⁶, que rebria de la mà dels marmessors a través de pagues de 25 lliures per cada dues obres (pintures) que entregués cada any, i així fins a arribar a complir amb el preu total. S'estipulava, a més a més, que els marmessors no estaven obligats a retribuir la darrera «pensió» fins que l'obra quedés assentada i fos visurada, procés que es duria a terme el mes successiu al lliurament.

Com en el cas del retaule de Molig, el de Tots Sants tampoc s'ha conservat. Només el contracte permet aproximar-se a l'obra i a fer-ne algunes reflexions. Per exemple, que es lliuraria pels volts del març de 1570, poc abans que els cònsols de Perpinyà li retiressin la llicència de residència a la ciutat atorgada el 1565.

³¹⁶ El ducat equivalia a 12 reals.

1.5. MIQUEL VERDAGUER: INICI D'UNA SOCIETAT PICTÒRICA FRUCTÍFERA.

1.5.1. El retaule de Sant Miquel de Ribesaltes (1569).

El temps en què Antoni Peitaví es trobà sol al capdavant d'un taller fou breu. Dos anys després de l'acord pel retaule de l'església de Sant Joan, el mestre occità trobava un nou soci amb qui fer front a les comandes. Es tractava d'un pintor originari de Lleida, que provenia de Castelló d'Empúries, i que fins no feia gaire se'l documentava treballant a Besalú, a la Garrotxa. Es deia Miquel Verdaguer, i constituí el seu company de viatge durant més de catorze anys.

La primera obra que contractaven Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer fou el 9 d'abril de 1569. Ho feien amb els cònsols de Ribesaltes, que pagarien 85 lliures per la realització del retaule del «gloriós» Sant Miquel, que presidiria un dels altars laterals de l'església de Sant Andreu³¹⁷. El contracte estipulava que els pintors es farien càrrec de “contractar” i pagar l'artífex que s'ocuparia d'elaborar el retaule de fusta, que havia de ser «al romano, de albi o tell». Pel que fa a la pintura pactaven que ells haurien d'il·lustrar quatre històries de sant Miquel pintades a l'oli. Les quatre històries del sant se situarien en el cos central del retaule –entorn d'una pastera–, mentre que a l'àtic hi representarien una Crucifixió i, «en lo mig» del bancal, una Pietat. Es comprometien, així mateix, a policromar tot el retaule, especialment la pastera, i en els «caps de dit retaule», s'entén que al capdamunt dels dos carrers laterals, hi pintarien «lo que bonament los aparra conforme a lurs consiènties». Evidentment, l'acord incloïa la policromia de sant Miquel, que presidia el centre de l'altar.

³¹⁷ ADPO. 3E2/248, Manuel de Miquel Palau (pare), manual de 1565-1569, f. 193. Antigament, l'església es trobava sota invocació de Santa Maria (1077). En el moment de fortificar la vila (1172), l'església va canviar la invocació per la de Sant Andreu. Ponsich-Alessandri: *Catalunya Romànica* [consulta en línia].

En el moment de signar el contracte, el 9 d'abril de 1569, es pagaven les primeres 30 lliures. El termini per tenir-lo enllestit era la festa de Sant Miquel d'aquell any, moment en el qual, un cop superada la visura, rebrien la segona i darrera paga de 55 lliures. Els cònsols de Ribesaltes es comprometien a pagar de la seva butxaca el trasllat del retaule –que fou obrat a Perpinyà– així com les despeses de «menjar y beure» i d'allotjament dels pintors.

L'església fou derruïda a principis del segle XVII i reconstruïda entre el 1657 i 1669 segurament degut a l'augment de la població³¹⁸. En conseqüència, tot el mobiliari litúrgic anterior fou destruït i es decorà amb nous retaules de talla barroca, d'acord amb l'estètica i els gustos de l'època³¹⁹.

1.5.2. Miquel Verdaguer al taller de Pere Nunyes.

El contracte del retaule de Sant Miquel de Ribesaltes és la primera referència que es coneix de Miquel Verdaguer en terres rosselloneses. La relació del pintor amb el mestre occità degué ser bona, tant, que el 16 de setembre de 1569, el pintor de Lleida esdevenia el padrí del tercer fill de Peitaví, Antoni Miquel Enric³²⁰. Les raons per les quals Miquel Verdaguer es traslladà a Perpinyà no es coneixen. Tampoc és possible saber en quin moment i de quina manera es produí l'encontre entre ell i Antoni Peitaví, o quines foren les clàusules “formals” que determinarien el contracte que segellava la societat pictòrica, malgrat saber que treballarien junts fins a la mort del lleidatà l'any 1586. Veurem múltiples elements que indiquen que la relació professional entre ambdós artífexs reeixí, i que el funcionament com a societat devia donar els seus fruits.

³¹⁸ *Catalunya Romànica* [consulta en línia]. Vegeu també Cazes (1977), p. 19.

³¹⁹ Jean Jaques Melair (†1698), escultor de Carcassona, fou l'autor dels retaules del Roser (1675) i l'altar major (1676). Un anys després, el 1707, l'escultor perpinyanès Miquel Anglada rebé l'encàrrec de realitzar un retaule del Crist per la mateixa església. Cortade (1973), p. 125-139 i 199.

³²⁰ ADPO. 112EDT830, f. 47. Com la resta de descendència, fou batejat a la parròquia de Sant Joan. En relació amb Antoni Miquel Enric, ens preguntem si seria el mateix Miquel Peitaví, estudiant «in artibus», que apareix com a testimoni d'una acta (procuració) el 15 d'abril de 1586. ADPO. Antoni Joli, manual de 1586, 3E2/1198.

La trajectòria de Miquel Verdaguer abans de la trobada amb el tolosà es coneix des de 1557. La primera dada que se sap del pintor prové del testament del pintor Pere Nunyes (1490–†1557), un dels artífexs més representatius de la pintura catalana de la primera meitat del segle XVI, i a la vegada un dels màxims exponents de l'anomenat “romanisme pictòric”³²¹.

Pere Nunyes, d'origen portuguès, treballà al Principiat almenys des de 1513³²² i fins a la seva mort el 1557. L'acaparament d'encàrrecs el convertí en una de les figures més rellevants de la producció pictòrica durant aquest període, heretant el paper que fins aleshores havia gaudit el mestre Joan de Borgunya³²³. Pere Nunyes treballà sovint en col·laboració amb altres pintors, especialment amb el compatriota Henrique Fernandes, però també amb el napolità Nicolau de Credença, amb qui se'l documenta els anys 1517 i 1532, i juntament amb Henrique Fernandes en una concòrdia firmada el 1532, o amb el poeta-pintor d'origen italià Pere Serafi, per exemple, a Arenys de Munt. El coneixement factual sobre la trajectòria del pintor Pere Nunyes es deu principalment a les tasques de recerca de Josep Maria Madurell a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona³²⁴.

Segons detalla Madurell, el catàleg de l'obra conservada es configurava de retaules majoritàriament barcelonins, com el de la Santa Creu de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona (1528-1530), les portes del retaule de Sant Eloi dels argenters (1526-1529), i el retaule de Sant Sever de l'Antic Hospital de Clergues de Barcelona (1541-1542), però també del de Santa Maria i Sant Martí de Capella, a la Ribagorça (1527-1533)³²⁵. Durant la dècada dels anys cinquanta se li afegien la taula amb la representació de l'*Arribada dels Apòstols a la*

³²¹ Garriga (1986), p. 140-146.

³²² Aquell any se'l documenta per primer cop en el marc d'uns dissenys per uns vitralls de la catedral de Barcelona. Madurell (1943, I-3), p. 52-53; Garriga (1986), p. 140-146; Bosch (1998i), p. 215-217.

³²³ Garriga (1986), p. 141.

³²⁴ L'estudi es publicà als *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* en els anys 1943 i 1944. Posteriorment, la vida i obra de Pere Nunyes han estat objecte d'estudi per diversos autors, entre ells Ana Àvila (1998) i Joan Bosch (2003 i 2016). Pere Nunyes i Henrique Fernandes treballaren plegats en múltiples contractes: en el retaule major de Santa Maria i Sant Martí de Capella (1527), el retaule de Sant Genís de Vilassar (1527), el retaule major de Santa Maria de Mataró –amb Nicolau Credença– (1537-1538), la pintura del retaule del convent del Carme de Barcelona (1536), i el retaule de Sant Sever (1541). Vegeu també les aportacions entorn de Pere Nunyes a Garriga (1986), p. 140-147 i Bosch (1998), p. 215-217.

³²⁵ L'estudi sobre els pintors Pere Nunyes fou engrandit i revisat de forma consistent a Bosch (2002-2003), p. 229-256.

Dormició de la Mare de Déu, de Bellpuig d'Urgell³²⁶, i el retaule de Sant Josep provinent de la Seu d'Urgell³²⁷ i, posteriorment, el retaule de Sant Joaquim i Santa Anna de la Catedral de Lleida (1522), actualment desaparegut³²⁸. L'estudi publicat per Joan Bosch el 2002-2003 revisava la qüestió del "romanisme pictòric", reflexionava sobre la relació d'aquesta tendència amb l'estampa d'importació, i hi afegia una darrera atribució: un elevat nombre de taules provinents d'un altar de factura *neorenaixentista* situat a la capella del Santíssim de l'actual santuari del Miracle, a Sant Martí del Riner (Solsonès)³²⁹.

Per a la nostra recerca interessa particularment les darreres aportacions sobre el pintor Pere Nunyes publicades el 2016, quan es va donar a conèixer la troballa a l'Arxiu Històric de Girona d'una còpia del testament de Pere Nunyes, datat a 5 d'octubre de 1557³³⁰. Aquella còpia es trobà en un fascicle d'escriptura del segle XIII, i poc després se'n localitzava una altra en el Primer Llibre de Testaments (1541-1560) del notari Miquel Coll, de Castelló d'Empúries. En aquest darrer text es reproduïa exactament el mateix que l'anterior a excepció d'alguna variació, com l'afegit del principi en què s'assenyalava que Pere *Nunyes* era «detingut de vellesa e tement morir»³³¹.

El testament recordava la voluntat del pintor a ser enterrat al cementiri de l'església major de Castelló d'Empúries, l'actual basílica de Santa Maria. Pel que fa a l'herència, només dues persones en figuraven com a principals beneficiades: una criada de nom Rafaela, que havia estat ajudant del pintor «per lo treball de haver statab mi per mossa algun temps», i Miquel Verdaguer, també «criat» del portuguès. Rafaela figurava com a difunta, per la qual cosa l'herència de 10 lliures barceloneses que li pertocaven passava a disposició de la seva família. Pel que fa a Miquel Verdaguer, Pere Nunyes li llegava «un caxó meu dins lo qual y ha mostras y astampas del offici de pintor, lo qual stà fet enbiar que no

³²⁶ L'atribució la feu J. Ainaud (1958), p. 80.

³²⁷ Per la història del retaule de Sant Josep de la Seu d'Urgell vegeu Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 331-335 i Madurell 1946, p. 209 o 220-228; per l'atribució a Pere Nunyes, Angulo (1954), p. 178, Post 1958, p. 199. Totes les informacions entorn de la reconstrucció de l'obra de Pere Nunyes, i les degudes reflexions sobre l'autoria, foren presentades pel professor Joan Bosch: Bosch (2002-2003), p. 229-256.

³²⁸ La documentació d'aquest retaule l'aportà Fité (1992-1993), especialment p. 33.

³²⁹ Bosch (2002-2003), p. 235.

³³⁰ La troballa del testament es dugué a terme a l'Arxiu Històric de Girona: https://xac.gencat.cat/web/.content/xac/01_continguts_arxius_comarcals/ah_girona/01_home_ahg/noticies/2017_Pintors_Borrassa/article-pere-nunyes.pdf.

³³¹ Joan Bosch publicà la troballa el 2016 en el volum *Unosguardo verso nord. Scritti in onore di Caterina Viridis Limontani* (Il Poligrafo), i n'actualitzava totes les informacions corresponents a la seva trajectòria.

vull li sietocat», així com les eines de l'ofici que tenia al seu taller³³². Més enllà d'aquestes dues persones el testament no reconeixia cap altre hereu que no fos Déu, és a dir, l'Església, a qui Pere Nunyes feia «hereter meu universal».

Abans de la troballa del testament, la darrera notícia documental que es coneixia de la vida de Pere Nunyes era la dels capítols matrimonials (1556) del seu fill, Pedro Nunyes, doctor en medicina. Aleshores, tant Pere Nunyes com la seva muller, Joana, figuraven com a «vivents»³³³. El fet que en el testament, redactat un any després, cap familiar figurés com a hereu de les pertinences del pintor conduí a dubtar si la identitat d'aquell Pere *Yunyes*. Joan Bosch, això no obstant, es feu càrrec d'assenyalar aquell dubte, malgrat determinar, finalment, que es tractava del pintor portuguès per dues raons. La primera pel fet de la variabilitat del seu cognom al llarg de la documentació notarial conservada, quelcom que no ha de suposar un motiu de renúncia a reconèixer la identitat de *Yunyes* amb Nunyes³³⁴. La segona, pel fet de llegir les seves pertinences relatives a l'ofici de pintor a un «criat» seu de nom Miquel Verdaguer, un pintor documentat anys més tard treballant a la Catalunya del Nord. Com es veurà a la segona part d'aquest treball, el fet que Miquel Verdaguer es formés al taller de Pere Nunyes és imprescindible per comprendre l'evolució estilística de les seves obres i, sobretot, les del seu col·laborador Antoni Peitaví.

1.5.3. Els treballs al monestir de Sant Pere de Besalú.

Abans de coincidir amb Peitaví a Perpinyà, les primeres notícies de Miquel Verdaguer relacionades amb el contracte de retaules provenen de Besalú, a la Garrotxa. El pintor, que figurava precisament com a «havitant en la vila de Castelo Ampurias», devia arribar a la vila

³³² Bosch (2016), p. 83; les transcripcions són de l'autor.

³³³ Madurell (1954), p. 51, Bosch (2016), p. 61.

³³⁴ «[...] Sono propenso a pensare di sì. In primo luogo perché la variante Yunyes (per Nunyes) può essere giustificata chiamando in causa la ricca documentazione su questo personaggio che lungo il suo percorso appare citato come “Pedro Nunyes”, “Pedro Nunyez”, Pedro Nunyeç”, “Pedro Nunyz”, Pedro Nunys”, “Pedro Nuoniz”, “Pedro Nunyas”, “Pedro Munyos”, “Pedro Munyes”, Pere Muyas”, o “Pere Muyos”. Una tale variabilità è comune a tutti gli artisti forestieri che lavorarono in Catalogna nell'epoca del Rinascimento [...]», Bosch (2016), p. 88.

el 1559, o poc abans, coincidint amb l'abadiat de Joan de Tormo (1555-1573)³³⁵. Les circumstàncies posen en relleu la possibilitat que els treballs de Besalú fossin dels primers que el mestre contractava de forma individual, havent completat la seva formació poc abans. Verdaguer signava la capitulació el 5 de desembre de 1559, quan l'abat Joan de Tormo, fra Joan Albrion, fra Joan Luisoi, almoïner³³⁶, fra Pere Gerone, “cantoler”³³⁷, i el sagristà major fra Lluís Manel, li confiaven l'embelliment tant del retaule major com de l'orgue³³⁸. En relació amb el retaule, doncs, es determinava «lo pinctar del tabernacle de dit monestir e daurar aquell», és a dir, pintar-lo i daurar-lo amb d'or fi i amb el colorit adient. En relació al retaule, n'havia de pintar les portes, possiblement amb un sant Pere i un sant Pau, i elaboraria quatre quadres amb la representació d'«una figura e història a cada hu», dels que tres se situarien al cos central i un darrer, amb la història de la Resurrecció, a la cimera: «alt en lo mig [...] la figura e història de la Resurrecció».

Pel que fa a l'orgue, l'artífex es comprometia primer a pintar els «sonos» de l'orgue que havien construït els gironins Joan Dolz i Lluís Obelli, mestre de fer òrguens» i fuster respectivament, la «fàbrica y factura» del qual remuntava al 21 de novembre de 1550, en temps de l'abat Domènec de Pere Andreu (1546-1552)³³⁹, per un cost de 264 lliures barceloneses³⁴⁰. Més tard, a completar-lo amb la pintura de les dues portes «així dins com

³³⁵ L'abat Joan Tormo fou el primer dels abats a ser escollits per “nomenament reial”, mètode d'elecció que durà des de 1553 fins a 1835. Aquest sistema tenia per objectiu millorar les pràctiques i costums –com la de no residir al mateix monestir– que havien caracteritzat el funcionament dels abats comendataris (1515-1552), i que en certa manera, havien propiciat el declivi de la institució. Vegeu, per aquesta qüestió, Sanjosé (2003), p. 98-105. La informació transcrita dels documents provenen de l'estudi Carme Sala (1987).

³³⁶ La transcripció de la Carme Sala (1987) hi apareix «Joan Luisoi Elemosiner». No s'ha pogut comprovar el document original donat que la referència que apareix en el llibre de Carme Sala no correspon amb el document notarial conservat a l'arxiu, però pel context, la lògica du a considerar que la paraula “Elemosiner” correspondria, en realitat, a la d'«almoïner».

³³⁷ Com en el cas de la nota que precedeix, deduïm que “cantoler” no es devia referir al segon cognom de Pere Gerone sinó a la seva condició dins la comunitat monàstica.

³³⁸ Per la transcripció del contracte vegeu Sala (1987), p. 93.

³³⁹ L'abat Domènec de Pere Andreu fou l'últim abat comendatari del monestir de Sant Pere de Besalú. L'Església o comarca (la comanda), escollia aquestes persones, que eren absolutament alienes al monestir. A partir de 1552, el nomenament dels abats passaren a ser escollits directament pel rei, per la qual cosa passaren a anomenar-se “comendataris reials”. Sanjosé (2003), p. 100-105, i nota 1.

³⁴⁰ El contracte de l'orgue de l'església del monestir de Sant Pere de Besalú, datat de 1550, descriu de forma minuciosa el procés de construcció d'aquell instrument: «E primerament, és pactat y concordat que los dits mestre Dolls y Obelli se obligan y en bona fe prometen fer huns orguens, ho orgue, en dita sglesia de la antonació de don, a palms, ab vuyt registres en la forma següent:/Ço és, lo primer flautat mayor que serà la cara del orgue./Lo segon, serà huna octava Larga de mistura y lo orgue ple./Lo terç, serà una octava grossa

de fora»³⁴¹. A la part interior havia de figurar-hi una *Epifania*, «la història de la Adoració dels tres Reys», i a la part exterior, «la història de la Salutació del Àngel a la Verge Maria», és a dir, una *Anunciació*, ambdues «ab colors blanc y negre e finas». El resultat devia ser una pintura en grisalla, que no devia ser molt diferent del de l'Anunciació que pintà Joan Mates el 1577 a les portes del retaule de Sant Joan Baptista dels fusters, a la catedral de Barcelona³⁴². Les seves característiques formals delaten una pauta molt semblant a la tipologia de sarges d'orgue que es realitzaven a l'època.

Miquel Verdaguer es comprometia a iniciar totes aquestes tasques durant la segona setmana de Quaresma, i a enllestir-les al cap de sis mesos, moment en què es comprovaria la seva idoneïtat. Rebria per tots els treballs un total de 10 escuts d'or i 5 lliures barceloneses (15 lliures i 10 sous)³⁴³. Finalment, el monestir deixava per escrit que es faria càrrec de les despeses necessàries perquè Verdaguer pogués establir-se a Besalú, així com les d'un mosso, en cas que li fos menester.

Un any després de signar les capitulacions per l'obra del retaule major i de les portes de l'orgue, Miquel Verdaguer tornava a ser convocat al monestir de Sant Pere³⁴⁴. Aquest cop havia de realitzar-hi un retaule pels pabordes de la confraria del Roser, amb qui

que és per lo nasart./Lo quart aurà dotzena grossa per lo nasart./Lo quint aurà quincena grossa per lo nasart./Lo sisè, aurà quincena largua per lo orgue ple./Lo setè, aurà dorzena larga per lo orgue ple./Lo vuytè, serà una sobre quinsena y sobre dotena larga per lo orgue ple tot açò promet dit mestre Dolz fer bé y degudament a coneguda de hòmens experts en semblants coses [...]. No es coneix bibliografia sobre la trajectòria d'aquests dos mestres ni cap altra obra al bisbat de Girona. Això no obstant, Joan Dolz era considerat «bon mestre», i probablement es presentà a Besalú amb una bona trajectòria a les esquenes, reputació per la qual s'hauria guanyat arreu de la diòcesi. El text fou transcrit al document IX de l'Apèndix documental Bartolomé-Fumanal-Sanjosé (2003), p. 151. Per l'estudi general, vegeu les pàgines 104-105.

³⁴¹ Sala (1987), p. 93.

³⁴² Vegeu l'estudi de Joan Bosch (1998e), p. 147-151.

³⁴³ Segons les equivalències presentades per Sala (1987), i la mateixa informació del document notarial, una lliura a vint sous i un escut d'or equivaldria a una lliura i mitja i, per tan a vint-i-un sous.

³⁴⁴ El document original expressa clarament que el retaule l'encarregava la confraria fundada al monestir de Sant Pere de Besalú: «Capitulació feta infunda y concordada entre lo Reverent fra Francesch Corts, prevere del monastir de Sant Johan las Fonts, de la baronia de Castri Foly, bisbat de Gerona, monjo del monastir de Sant Pere de Beçalú, Lorens Cathalà, blanquer, e Barthomeu Mercer, parayre de la vila de Beçalú, pabordes de la confraria de la gloriosíssima Verge Maria del Roser confunda en lo dit monastir de Sant Pere de Beçalú de part una, e mestre Miquel Verdaguer, pintor de la vila de Casteló de Empúries, del mateix bisbat, de part altro[...]». Deixem anotada aquesta qüestió pel fet que en la transcripció de Carme Sala hi ha un error, probablement fruit de la confusió, en la que s'omet part de la frase en què es concreta que la confraria era del monestir de Sant Pere. Sala (1987), p. 94.

convenia les clàusules referents a la policromia amb «colós al oli e de or fi» del retaule del Roser, que incloïa la pintura del sobrecel «de blau y stilós o carxofas daurades», i «les istòries» de la Verge Maria³⁴⁵. És a dir, la pintura dels “misteris” de la vida de Maria i Jesús que dicta la iconografia del Roser. Verdaguer disposava d’un any dur-la a terme, i rebria per la feina 30 escuts d’or (30 lliures i 30 sous), que es dividirien en una primera paga de 13 lliures i 20 sous, i una de 17 lliures i 10 sous lliurada un cop acabat el treball.

Les obres comentades no s’han conservat. No obstant això, la importància de la notícia rau en el fet que constitueix una de les primeres obres dedicades al culte al Roser i vinculades a una confraria del Bisbat de Girona, coetània, per exemple, a la fundació de la confraria del Roser al convent de Sant Domènec de Girona, establerta el 1562³⁴⁶. La darrera és considerada la primera confraria fundada a la diòcesi, malgrat que el retaule havia estat encarregat molts anys abans, el 1500, al pintor Aine Bru³⁴⁷.

Ara per ara els únics treballs documentats de Miquel Verdaguer a la Garrotxa són els consignats per aquests dos contractes. Tanmateix, una concòrdia de 21 de desembre de 1596 permet intuir que el lleidatà podria haver-ne elaborat en un tercer. A finals del segle XVI, la confraria del Roser de la parròquia de Santa Maria d’Argelaguer contractava el pintor Jaume Antoni Vilanova, mestre d’Olot, per pintar el de la Mare de Déu del Roser³⁴⁸. En la primera clàusula, s’establí que Vilanova havia de pintar amb els colors adients i daurar degudament les «matexes imatges e històries» que el retaule de la Mare de Déu del Roser del «monastir de Santa Maria de infracastell» de Besalú³⁴⁹, la canònica agustiniana situada a la part més alta del puig, just per sota del castell, al nord de la vila.

³⁴⁵ El contracte el signava amb els pabordes de la confraria Francesc Corts, prior del monestir de Sant Joan les Fonts, «de la baronia de Castri foli» (Castellfollit de la Roca), i monjo del monestir de Sant Pere de Besalú, del blanquer Llorenç Català, i del paraire Bartomeu Mercet. el terme de “Castri foli” es refereix a Castellfollit de la Roca i molt probablement a la baronia del castell de la vila, situat antigament en un dels extrems de la vila, i que fou destruït el 1691 durant les invasions franceses. La menció del lloc des del 1069, en el que apareix com a “Kastro Fullit”, i més tard com a “Castro Follit” o “Castrum Follitum”. *Catalunya Romànica* [consulta en línia].

³⁴⁶ Capdevila (2015), p. 141.

³⁴⁷ Vegeu el capítol d’aquesta tesi: 1.8.2. *Les obres del retaule d’Èvol i de Tresserra. Dues atribucions.*

³⁴⁸ Sala 1987, p. 134-135.

³⁴⁹ L’església era coneguda com a “Santa Maria de baix Castell”, com ho demostra una visita de 1760 del bisbe de Girona Manuel Anton de Palmero a una sèrie de parròquies de la Garrotxa i el Pla de l’Estany.

A la canònica de Santa Maria s'hi havia fundat la confraria de la Santa Creu, amb motiu de la veneració de la relíquia de la Vera Creu en aquella església. Malgrat això, no es coneix documentalment l'existència d'una confraria del Roser. Ara bé, en una visita pastoral de 1606 s'hi fan constar els altars d'aquell temple, un dels quals estava dedicat, precisament, a la Mare de Déu del Roser³⁵⁰. A la resta d'altars s'hi trobaven les advocacions de Sant Miquel, Sant Domènec, Sant Jacint, Sant Pere Màrtir, Sant Ponç, Santa Creu, i Sant Francesc, així com el major dedicat a la Verge Maria³⁵¹.

És temptador considerar que la pintura d'aquest retaule del Roser fos obra del mateix Miquel Verdaguer, que, enllestits els treballs al monestir de Sant Pere, hauria estat reclamat per treballar per la canònica. Donat que el contracte de Vilanova data de 1596, el model que el pintor havia de seguir no hauria de ser molt antic, per tant, seria coherent pensar que el retaule de Santa Maria s'hauria realitzat entre el 1560 i el 1597, potser en època de l'abat Miquel Tormo (1567-1598)³⁵². En cas de confirmar-se aquesta hipòtesi, es podria constatar una altra obra sota la invocació de la Mare de Déu del Roser en una data força primerenca, encara que sense estar lligada a cap confraria i, alhora, un altre treball del pintor Miquel Verdaguer³⁵³.

Malgrat que ha quedat alguna fotografia anterior a la Guerra Civil de l'interior de Sant Pere de Besalú [fig. 16], en cap d'elles s'hi veu l'obra del Roser o del retaule major amb el tabernacle que Miquel Verdaguer va realitzar a mitjan segle XVI³⁵⁴. En canvi, s'hi poden contemplar elements molt més tardans, del segle XVII o XVIII, com el tabernacle-baldaquí que guarda l'escultura de Sant Pere a l'altar major i tot el mobiliari litúrgic que apareix al seu

Durant la visita a Besalú, es fa saber que el bisbe «estigué apositat en la casa del Priorat de Santa Maria de baix Castell[...]»: vegeu Solà 2008, p. 42-43.

³⁵⁰ Solà 2008, p. 42-43.

³⁵¹ *Catalunya Romànica* [consulta en línia].

³⁵² *Catalunya Romànica* [consulta en línia].

³⁵³ A la Garrotxa s'hi realitzarien altres retaules dedicats a la Verge del Roser, però ja en dates molt més avançades. Per exemple el que contractà Joan Sanxes Galindo el 1592 per l'església de Santa Maria de Batet; el retaule del Roser de l'església de Crespià (anterior a 1597); el retaule del Roser per l'església de Sant Esteve de Vilasacra que pintà Bartomeu de la Paz el 1600; el que esculpí Joan Pujades el 1602 a l'església de Santa Pau; el que pintà Antoni Jaume Vilanova el mateix any per l'església de la Pinya; o el que el mateix pintor feu a l'església parroquial de Sant Cristòfol de Beget el 1610, entre altres. S'observa com a partir del segle XVII, l'encàrrec d'obres sota invocació a la Maredeu del Roser s'incrementà considerablement. Vegeu Sala (1987).

³⁵⁴ Les fotografies es localitzen als arxius Mas (Institut Amatller d'Art Hispànic) i al Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya. Algunes d'elles foren publicades en l'estudi sobre el Monestir de Sant Pere de 2003: Sanjosé (2003), p. 116, 129, 139.

voltant, la pintura mural del sostre de la capçalera que recórrer el quart d'esfera de l'altar major o el retaule barroc que presideix una de les capelles de la girola. Allà, una gran pintura mural cobreix el sostre voltat [fig. 17]. Es tracta de la representació d'un esdeveniment bèl·lic, probablement en commemoració a alguna batalla; s'hi distingeixen campaments, muralles i un exèrcit a cavall amb les espases (corbades) alçades. S'hi distingeixen figures de soldats, probablement turcs, ja que vesteixen indumentàries orientals i porten turbants al cap amb el creixent lunar. Podria tractar-se d'una representació de la batalla de Lepant de 1571, un dels esdeveniments més significatius per a la reforma catòlica del segle XVI i, especialment, per a la devoció del Roser.

1.6. UN RETAULE A CADAQUÉS.

El retaule parcialment conservat actualment a la primera capella del costat de l'Evangeli de l'església de Santa Maria de Cadaqués el presideix una taula amb l'escena de l'*Assumpció de la Mare de Déu*, als peus de la qual hi figura la mitja lluna que la vincula a la iconografia de la Immaculada Concepció [fig. 18 i imatge III]. A cada costat la flanquegen dues polseres amb representacions d'un evangelista: sant Lluç (esquerra) i sant Marc (dreta); i a la part superior hi figura un *Calvari*. A tot això cal afegir que al retaule conservat l'acompanya una placa de vidre –actual– on s'indica: «Retaule de Sant Baldiri, pintat i posat en el mes d'agost de 1570». D'aquesta informació se'n parlarà més endavant.

A aquest petit conjunt caldria sumar-hi els dos retaules “bessons” fotografiats abans de les destruccions de 1936, que, com justificarem, delaten la mà dels nostres autors³⁵⁵: el primer, amb la representació d'una *Nativitat* al centre, el forma una estructura que es disposa de manera invertida a la del retaule conservat (el configura una predel·la en comptes d'un àtic) [fig. 19]; el segon el presideix l'escena de l'*Adoració dels Mags* i es compon d'una estructura idèntica a l'anterior [fig. 20]. A l'escena de la *Nativitat* del primer l'acompanyen una Anunciació a l'esquerra i la trobada de Sant Joaquim i Sant Anna a la porta daurada a la dreta, mentre que en el quadre de baix s'il·lustren les figures de sant Pere i sant Andreu. Pel que fa al segon retaule esmentat, a banda i banda de l'*Adoració* s'hi exhibeixen un sant Joan (esquerre) i un sant Mateu (dreta), els altres dos evangelistes que completen els anteriors del retaule conservat, i a la taula inferior s'hi representa la figura de sant Jaume el Major i sant Roc³⁵⁶.

³⁵⁵ Les fotografies es localitzen a l'Arxiu del Museu Arqueològic de Pedret (Girona). Agraïm el coneixement d'aquest material a Francesc Miralpeix.

³⁵⁶ Per facilitar les descripcions i les conseqüents anàlisis, ens referirem als conjunts com a “retaule de l'Assumpció”, “retaule de l'Adoració” i “retaule de la Nativitat”.



Figura III. Estructura de l'antic retaule de l'Assumpció, església de Santa Maria de Cadaqués, obra atribuïda a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (1570 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Tots tres conjunts tenen una aparença factícia, i sembla enraonat de fer la hipòtesi provindrien d'un sol conjunt, desmuntat en un moment determinat entre els segles XVII i XX. Aquesta informació es basa en una observació atenta no tant sols de l'estil que presenten les pintures, sinó també de l'acarament dels elements arquitectònics de cada conjunt. Els capitells, per exemple, en cadascuna de les obres correspondrien a l'ordre compost, encara que realitzats d'una forma molt esquemàtica, casolana, de poc detall; les columnes també són semblants –de fust estriat–, encara que la decoració del terç inferior es resolen de dues formes diverses: les columnes dels conjunts fotografiats presenten una decoració idèntica, amb elements florals a cadascuna d'elles, però el guarniment de les columnes del retaule conservat, malgrat ser anàleg en la forma de treballar la fusta, presenta elements de grotesc, com la testa d'orelles punxegudes de la qual en surt de la boca un llaç

floral que acaba per decorar la resta de la part baixa de la columna. Pel que fa a l'entaulament es constitueix per una cornisa molt similar. Es forma per un astràgal, denticles resolts de formes diverses i una cima recte a la part de dalt. Alguns detalls, però, varien en cada retaule, com la part de la cima superior³⁵⁷, o fins i els astràgals d'on neix la cornisa, lleugerament diferents en cada retaule. Al plafó central de l'*Assumpció* i a la *Nativitat* les remata a la part de dalt un camper, diferent en tots dos casos. Destaca la manca de fris tant en una com en l'altra, que, en canvi, es conservà fins a la seva destrucció en el "retaule" de l'Adoració.

La iconografia dels tres conjunts ajuda a raonar la hipòtesi. En primer lloc, per les figures dels evangelistes que figuren com a "taules laterals" en dos d'ells, i que originalment devien constituir les polseres de tot el retaule. En el de l'*Assumpció* hi apareixen les figures de Lluc i Marc, i en el de l'*Adoració*, Joan i Mateu. En canvi, al retaule de la *Nativitat* les taules laterals les componen unes altres: el fragment d'una *Anunciació* a l'esquerra, i un retall d'una escena que sembla reproduir les de la trobada de Sant Joaquim i Santa Anna a la porta daurada de Jerusalem, a la dreta. Ambdues podrien haver construït episodis d'un retaule més gran dedicat a la vida de Maria. Finalment, amb les figures del sant Andreu i sant Pere, i la de les figures de sant Jaume el Major i sant Roc, podrien haver format part d'una única predel·la. Aparentment, ambdues representacions s'haurien concebut d'una mateixa manera, tant per les proporcions dels personatges, com per la seva representació dins l'espai de la mateixa taula, i l'estil dels tipus humans.

Tot plegat fa inevitable preguntar-se si hauria format part d'un mateix retaule dedicat a la Immaculada, qui sap si emplaçat a l'altar major de l'església de Santa Maria de Cadaqués molt abans de la construcció, entre el 1723 i 1729, del poderós retaule major de Joan Costa i Pau Torres³⁵⁸. Seria un conjunt articulat de la següent forma: una predel·la amb la representació dels quatre sants esmentats –Pere, Andreu, Jaume i Roc–, més una taula o tabernacle al centre del bancal que no s'hauria conservat; un cos central estructurat en dos pisos i tres carrers, on es representarien, de dalt a baix i d'esquerra a dreta, la unió de Josep i Maria, l'*Assumpció de la Mare de Déu* –al centre i sobre una fornícula situada al pis de baix–

³⁵⁷ La cornisa del retaule del cementiri és més àmplia, mentre que a la de l'altra fotografia sembla constituïda per petits ovals.

³⁵⁸ La dauradura es dugué a terme entre el 1770 i 1788; vegeu Pérez i Santamaría-Vehí (2001).

la visitació de l'Arcàngel Gabriel, el Naixement de Jesús i l'*Epifania* amb els Mags; i, finalment, la taula de la *Crucifixió* a la cimera del moble. Cal afegir en aquest conjunt les figures dels quatre evangelistes, situades als guardapols [fig. 21].

Així resultaria que les reflexions de Pérez Santamaria (2001) no anaven desencaminades quan deia que el retaule de "Sant Baldiri", que és la denominació que figura en la placa moderna que actualment acompanya el retaule, no provenia de l'ermita de Sant Baldiri, propera al cementiri entre Cadaqués i Portlligat, ja que aquesta estava dedicada a sant Abdó i sant Senén³⁵⁹. D'altra banda, afegim, tot i que el retaule de "l'Assumpta" fos localitzat dins la petita església, ni la iconografia ni la data de construcció del mateix temple permeten sostenir qualsevol hipòtesi que vinculi el retaule a l'altar major d'aquella ermita. A més, se sap que es va construir més tard, entre 1699 i el 1702, any inscrit en la porta d'entrada, i després perquè el retaule data del darrer terç del segle XVI³⁶⁰.

Al tenir en compte que la parròquia de Cadaqués fou saquejada i cremada durant l'atac dels turcs el 1543, el retaule que aquí mirem de reconstruir podria haver-se encarregat uns anys després, entorn de la dècada de 1570, amb l'objectiu de culminar les obres de reedificació de l'església que s'iniciaren a mitjans segle XVI³⁶¹. Aleshores es realitzà la nova capçalera, i s'avançà força l'aixecament de la nau central i les capelles laterals; una construcció encara arrelada a la tradició arquitectònica tardogòtica³⁶². Poc després hi hagué un altre intent de saqueig per part dels pirates, esdevingut el 1584, però aquell cop el vescomte de Rocafortí sufocà dit atac i va evitar novament una altra desfeta. L'església fou reedificada el segle XVII, i després de la guerra de Successió s'encarregà el nou retaule a Pau Costa, escultor vigatà, i Joan Torras, de Figueres, el 23 de novembre de 1723³⁶³. És probable que fos aleshores quan l'antic retaule cincentista s'hagués desmuntat per donar

³⁵⁹ I on encara es veneren les relíquies d'ambdós sants.

³⁶⁰ Badia (1978), p. 79.

³⁶¹ Botet (1913, Girona), p. 450. Cadaqués veié construïdes, durant el segle XVI, les torres de Cap de Norfeu i de Cap de Creus, probablement a conseqüència de les incursions dels moros esdevinguts al llarg del segle (1527, 1534, 1543, 1582, i 1587). Fou en la del 1543 que l'església vella de Cadaqués es reduí a cendres, com ho recull la inscripció que hi ha a la part posterior de l'altar del Sant Crist. Una situació que ja patien d'antuvi, tal com ho testimonia el llibre del "Consell de la Universitat de Cadaqués" i que recull Badia (1978), dins el qual s'esmenta l'ocasió de l'arribada a les costes de la vila un total de vint-i-dues galeres turques: Badia (1978), p. 77.

³⁶² Garriga (1986), p. 164-165.

³⁶³ Pérez i Santamaria-Vehí (2001), p. 4 i Botet (1913, Girona), p. 450.

espai a la nova obra escultòrica, i redistribuït les diverses parts en altres espais. Així, sabem que dues terceres parts d'aquell retaule es varen conservar a l'antiga ermita de Sant Abdó i Sant Senén almenys fins al 1936 gràcies a les fotografies que n'hem conservat³⁶⁴.

En el breu estudi de Pérez Santamaría –que aleshores no coneixia les fotografies anteriors a 1936– assenyalava que en el retaule conservat hi mancaven algunes parts, i que s'hauria de vincular amb l'antic retaule major que hauria presidit l'església. Certament, advertia que hi mancaven els altres dos evangelistes, Joan i Mateu, que segons la seva hipòtesi s'haurien reproduït un acompanyat d'un altre i situats a cada costat de l'Assumpta («dos evangelistes per banda»)³⁶⁵. Aquesta disposició s'explicaria per les inscripcions que apareixen a la part inferior dels dos apòstols conservats, i en les quals es llegeix: «Y·HOBRES» (Lluc) i «IOHAN· ·GARAV·Y·THONI·SARINYANA» (Marc), Joan Garau i Antoni Sarinyana, que es tractarien dels cònsols de la Universitat de Cadaqués.

No seria tan probable, per contra, que el retaule s'hagués desmuntat arran de les destrosses ocasionades per l'incendi de 1543, com apunta l'autora, ja que a la fotografia que s'hi distingeix a sant Joan s'hi pot llegir, encara que amb dificultat, la data de 1570³⁶⁶. L'atribució a Verdaguer i a Peitaví, doncs, ho confirmaria tot plegat, de manera que el nou retaule major s'hauria encarregat aquell any o poc abans pels cònsols de Cadaqués Joan Garau i Antoni Sarinyana i els obrers de la parròquia. A més, i potser per coincidència, s'hauria de vincular també a la informació aportada per la placa de vidre que acompanya el retaule, que fa saber que es pintà l'agost d'aquell any. Això significa que qui feu inscriure la placa hauria vist el retaule encara conservat o sabia de l'existència d'aquella fotografia i, per tant, que el retaule s'hauria finalitzat en aquella data. En aquest context, caldria afegir que uns anys després a la finalització del retaule de l'Assumpció Damià Mates (†1595) –un dels fills de Nicolau Mates hauria intervingut a la mateixa església. El 24 de setembre de 1583 el pintor cobrava 20 lliures del fuster barceloní Pere Prinyonosa, que actuava en nom d'un mercader de la ciutat anomenat Joan Milsochos. Els diners provenien, i citem a Narcís Castells i Josep Clara, «a compliment de cent lliures per lo retaula té fet en la Iglésia de

³⁶⁴ Afortunadament, el retaule fou salvat dels estralls que causaren, primer, les invasions franceses de mitjans i finals del segle XVII, els atacs dels anglesos del XVIII i la Guerra del Francès; Botet (1913, Girona), p. 451.

³⁶⁵ Pérez i Santamaría-Vehí (2001), p. 156.

³⁶⁶ A la fotografia s'hi pot arribar a llegir, encara que d'una forma molt precària, «pintat lo d... a VII... any 1570». Badia (1978), p. 79.

Cadaquers»³⁶⁷. La notícia podria fer referència a un retaule d'una capella lateral de l'església, però no és descartable que hagués participat en el retaule major. Això explicaria, potser, la diferència d'estil de les taules que representen els evangelistes amb relació a la resta.

Veiem molt clara la relació d'aquest retaule dedicat a la Mare de Déu de l'Assumpció amb els pinzells de Peitaví i Verdaguer, sobretot per la semblança amb el seu llenguatge pictòric, especialment amb les il·lustracions de Palau del Vidre, Saneja, o Ur, així com per les analogies amb l'art de Pere Nunyes. El vincle amb el mestre portuguès es fa explícit en comparar la taula de l'*Assumpció* de Cadaqués, amb les taules solsonines del Santuari del Miracle a Riner, de la *Dormició de la Mare de Déu*, la *Pentecosta* i, sobretot, amb la taula de l'*Ascensió de Crist*. Els tipus humans –especialment el sant Joan agenollat a la cantonada dreta– són un clar exemple de la còpia que els pintors de Cadaqués feia del model de Nunyes, en el qual hom podria resseguir tots i cadascun dels plecs de la vestimenta que recobreixen el sant, així com de les faccions facials –pòmuls, ulls, nas recte i allargat– o la mà esquerra, que aixeca cap amunt, però torçant-la de manera que el palmell mira cap al sòl i el dors de la mà a la Mare de Déu. La relació de personatges dels retaules de Cadaqués i de Riner també podria fer-se extensible a figuracions d'altres retaules atribuïts o documentats als pinzells de Peitaví o Verdaguer. La nissaga del rostre de perfil tan característic dels pintors de Cadaqués que s'observa en el sant Joan agenollat, per exemple, es retroba en el sant Vicenç martiritzat a la graella de Saneja, en el sant Joan de la *Dormició* de Palau del Vidre, o en l'escolanet que sosté la capa del bisbe Martí a la missa, del retaule d'Ur, obra datada de Peitaví en 1575-1576 [figs. 22, 23, 24 i 25].

³⁶⁷ Castells-Clara (1981), p. 281.

1.7. HORIZONS FAMILIARS. DE RETORN A PUIGCERDÀ.

1.7.1. De Perpinyà a Puigcerdà.

Tot i que la franquesa atorgada a Antoni Peitaví el 1565 expirava l'any següent de contractar el retaule de Ribesaltes (1569), no va abandonar Perpinyà fins al 1571. Malgrat que aquell any els hugonots assetjaven la ciutat³⁶⁸ i la situació convidava a fugir per cercar un mercat artístic més segur i tranquil, la documentació coneguda fa pensar que la família de Peitaví hi continuà residint. El novembre de 1571 encara es documenta a Antoni Peitaví a Perpinyà, presenciant, a l'església de Sant Joan, el bateig de la seva filla Caterina Úrsula Peitaví –la quarta criatura del matrimoni amb Rafaela–, que tingué per padrins Bartomeu Roure, un calceter de Perpinyà, i la dona de Miquel Verdaguer, Caterina³⁶⁹.

Antoni Peitaví acabaria assentant-se a Perpinyà d'una forma més o menys fixa cap a finals de la dècada de 1570, però la documentació permet no perdre el lligam amb la ciutat de Puigcerdà. Gràcies a la rúbrica del notari Guillem Bruguera consta que el 14 de desembre de 1565 el pintor signava una àpoca a Antoni Urús, prevere de Santa Maria de Puigcerdà, probablement en relació amb l'arrendament de l'hospici del carrer de Santa Maria³⁷⁰, i el 24 de febrer de 1568, una mica abans de contractar el retaule de Ribesaltes, Peitaví reconeixia davant del mateix notari haver rebut 30 lliures pendents d'aquell prevere³⁷¹. Més tard, un cop finalitzada la franquícia que lligava el pintor a Perpinyà, compareixia novament davant de Guillem Bruguera per un afer relacionat amb el

³⁶⁸ Fou durant la primavera de 1570 que els hugonots assetjaren el castell de Perpinyà. La pressió dels protestants al Rosselló era constant. La presència del virrei a la ciutat de Perpinyà en més d'una ocasió permet saber que almenys en el període de 1564-1571, la ciutat fou atacada en quatre ocasions. Reglà (1969), p. 80.

³⁶⁹ ADPO. 112EDT830, f. 91.

³⁷⁰ ACCE. 1650, Guillem Bruguera, rúbrica. Malauradament, el manual de l'any 1565 no s'ha conservat.

³⁷¹ ACCE. 1598. Guillem Bruguera, manual de 1567-1568. En l'acte s'hi fa esment del document del 18 d'octubre de 1564, relatiu al lloguer de Peitaví de l'hospici al carrer de Santa Maria de Puigcerdà.

cobrament d'uns diners que provenien de les voluntats testamentàries del difunt Joan Coma, el primer marit de la seva dona, que podria tenir a veure amb la gestió de 20 lliures que l'11 de març de 1572 el pintor reconeixia a Antoni Urús, qui esdevingué tutor dels fills de Joan Coma a la seva mort³⁷². Poc després, el 24 de maig de 1572, Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer gestionaven la donació del benefici que Joan Carreu, prevere de Santa Maria de Puigcerdà, havia fundat a l'església del monestir de Sant Benet de Bages³⁷³. Finalment, el 26 de juny de 1572, Antoni Peitaví, com a procurador i administrador del noble Miquel Ximénez, nomenava marmessors de les voluntats testamentàries d'aquest a Miquel Marc Pujol, prevere de la col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, Francesc Tamarro o Tamaro, «aromatario»³⁷⁴, i Narcís Mercer, i assignava al mateix temps com a nou procurador i actor del noble a un batifuller de Barcelona, anomenat Jaume Torres³⁷⁵. El testament de Miquel Ximénez es redactà el 20 de maig d'aquell mateix any davant el notari Joan Francesc Arles.

1.7.2. El retaule de Sant Fructuós per l'església d'Iravals (1572).

Instal·lats a la Cerdanya, Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer signaven el 29 de novembre de 1572 un nou acord per la realització de la pintura del retaule de Sant Fructuós a la parròquia d'Iravals, que contractaven els parroquians d'Iravals i de Qués, un llogaret de

³⁷² ACCE. 1601, Guillem Bruguera, manual de 1571-1572. El mateix document donava notícia d'un pagament de 10 lliures a Peitaví per voluntat expressa dels fills del difunt Joan Coma, Joana i Antoni. A l'arxiu de la Cerdanya s'ha localitzat encara més documentació relacionada a pagaments entre Antoni Peitaví i Antoni Urús. El 17 de desembre el pintor signava una altra àpoca a Antoni Úrus. I al mateix dia, signava un reconeixement de deute també al prevere de Puigcerdà. En l'acte s'hi fa menció d'un altre document redactat aquell 17 de desembre, contingut en un *liber notularum* del mateix notari. Probablement, és el mateix que fa referència la nota de la rúbrica anterior (ACCE. 1650, Rúbrica de Guillem Bruguera de 1563-1575 i ACCE. 1630, Guillem Bruguera, manual de 1574).

³⁷³ La renda equivalia a 8 lliures barceloneses anuals. ACCE. 1760, Rafael Gili, manual de 1572.

³⁷⁴ Podria referir-se un apotecari anomenat Francesc Tamaro, amb botiga a Perpinyà, que el 1513 reclamava el lloguer d'unes torxes durant les festes de Carnaval d'aquell any. Jordi González (2003), p. 385.

³⁷⁵ ACCE. 1760. Rafael Gili, manual de 1572, f. 80v.

l'Alta Cerdanya³⁷⁶. El retaule s'ha conservat malgrat haver estat subjecte a repintats posteriors que han malmès considerablement la capa pictòrica [figura IV].

Com era de costum a l'època, s'emparaulava l'obligació de pintar el retaule «de or fi y plata fina als conts sia necessari y collors finas» quedant tant les despeses dels materials com el trasllat del retaule de l'església al taller a càrrec dels mateixos pintors³⁷⁷. El sou per aquella obra pujava a 102 lliures³⁷⁸, de les quals en rebrien una primera paga quan el retaule fos a «mig obrat», una segona «essent obrat y posat lo retaula», i una paga «del dia auran posat lo retaula a un any après següent hy complit», és a dir, un any després d'haver-lo finalitzat i «dressat» novament a l'església parroquial. Se'ls marcava com a termini la festa de «Nostra-Senyora de agost» de 1575, i en cas que l'acabessin abans, no implicava cap canvi substancial en la paga o les condicions del contracte, sinó que «si abans serà acabat, correge lo temps», segurament referint-se als pagaments.

El contracte pressuposa que l'estructura ja s'havia construït i, per tant, només contemplava les tasques de pintura de pinzell i de la policromia i daurat de l'arquitectura. Els pintors varen rebre la compensació econòmica que s'havia pactat, però la forma de percebre-la varià de l'acord inicial. La primera paga, efectuada per l'obrer Joan Martí, la va rebre Miquel Verdaguer el 23 d'octubre de 1573, i corresponia a dos terços del preu establert en el contracte, és a dir, 56 ducats i 8 reals (62 lliures i vuit reals i dos sous). És possible que es tractés de la data del lliurament del retaule, ja que aquests 56 ducats i vuit reals correspondrien a la suma de la primera paga que no es devia haver retribuït, més la segona, corresponent a la que els pertocava en el moment de lliurar el retaule, de 28 ducats i 4 reals (33 lliures, quatre reals i sis sous) cadascuna. De fet, la data pintada a l'escena del Sant Sebastià de la predel·la, on es llegeix “1573”, confirma que l'enllestiment de l'obra fou aquell any [fig. 26]. El segon rebut conservat, que també signà Miquel Verdaguer, sumava la mateixa quantitat que el segon pagament, i s'efectuava en data del 17 de desembre de

³⁷⁶ El document es localitzà a l'antic Arxiu Municipal de Puigcerdà: Durliat (1954), p. 170-174. Com Irvalls, Riutés, Sàlit i Sant Pere de Sedret, el llogarret de Qués també formava part del municipi de la Tor de Querol: *Catalunya Romànica* [consulta en línia].

³⁷⁷ Les transcripcions del retaule són les que feu Marcel Robin als Arxius Municipals de Puigcerdà, i que Marcel Durliat reproduceix en el seu estudi sobre el pintor (1954).

³⁷⁸ Al contracte s'hi anotà el valor de 85 ducats, amb equivalència de 12 reals per ducat. Segons els valors de la moneda d'Olot al segle XVI (Sala 1987), 12 reals equivalien a 24 sous, que alhora equivalien a 1 lliure i 2 sous, que a la vegada valien 1 ducat; en suma, doncs, la quantitat que apareix al document equivaldria a 102 lliures. Seguirem aquest càlcul en les altres quantitats aparegudes en el mateix manuscrit.

1574, gairebé un any després de la primera que devia correspondre, doncs, al pagament que s'havia acordat un cop lliurada la feina.



Figura IV. Retaule de sant Fructuós de l'església d'Irvalls, obra d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1572). Fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

El retaule presenta una estructura típica de l'època, similar a molts altres retaules del moment. Format per tres cossos –un bancal, un de principal i l'àtic–, evoca les històries de la vida i martiri de sant Fructuós, que es reparteixen en quatre plafons repartits en dos carrers laterals: d'esquerre a dreta i de dalt a baix, Fructuós nomenat bisbe, el bisbe Fructuós davant l'emperador, el bisbe Fructuós amb els dos diaques a la foguera, i la

veneració dels pobres de les relíquies del sant màrtir. A la predel·la, s'hi representen, en la mateixa direcció, sant Roc amb l'àngel, la Crucifixió, i sant Sebastià, i a la cimera s'il·lustra el Pare Etern en acte de benedicció.

Si s'analitza la pintura d'Irivals segons la representació de l'espai i els criteris de la versemblança, s'observa com els personatges s'agrupen amuntegats uns sobre dels altres, la distància entre els quals, a vegades, com en l'escena de sant Fructuós davant l'emperador, és quasi inexistent. En aquest sentit, la manca d'aplicació eficaç de la perspectiva i de la coherència dels volums dins l'escena condueix a l'homogeneïtzació dels grups humans. Aquesta tendència també es veu en la *Crucifixió*, on cada grup humà –els soldats a banda i banda de l'escena, les figures a cavall, o la Mare de Déu en braços de sant Joan i santa Magdalena, es conceben cadascun aïlladament, amb nul·la interacció. Quelcom que es repetiria al retaule d'Ur (1575). Aquí se segueix el mateix mecanisme de representació, amb escenes amb una concentració molt elevada de personatges, com la Celebració de la Missa o la Mort de Sant Martí. L'acumulament de figuracions en espais molt reduïts fa difícil percebre'n l'espai entre elles. Això era un tret característic de la forma de representar d'aquests artífexs, que concebien les unitats volumètriques desencaixades en relació amb la resta de l'espai escenogràfic. El desequilibri de les dimensions dels personatges i les distàncies entre ells es fan evident en la taula de Sant Martí beneint els pobres; la persona ajaguda davant és considerablement més petita que el mateix sant.

El retaule de sant Fructuós s'ha conservat, i actualment presideix els peus de la mateixa església d'Irivals. L'afortunada circumstància de poder comptar amb una fotografia d'inicis dels anys '50 permet visualitzar que, fins no fa gaire, un repintat del segle XVIII o XIX revestia cadascuna de les taules del cos central [fig. 97]. Consistia en la representació d'un dossier de tela sobre el qual s'inscrivien unes sigles en els dos quadres superiors, i una capa pictòrica que reproduïa les aigües del marbre en els dos inferiors. També la predel·la la cobrien repintats que, com els quadres superiors, fingien ser de marbre, així com a la pintura de l'àtic, que mantingué la imatge del Déu Pare, però amb una grossera repassada tant del dibuix com del color.

L'any 1594 Marcel Durliat va relacionar el retaule conservat a la petita església d'Iravals als pinzells d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer gràcies a la transcripció que feu Marcel Robin del contracte localitzat a l'arxiu municipal, formalitzat pels mateixos pintors³⁷⁹. Però les pintures que contemplava Marcel Durliat l'any 1954 no tenien res a veure amb les que s'observen avui dia, fet que només el va portar a intuir l'existència de pintura subjacent. Poc després, l'any 1956, es realitzaria una petita neteja de la capa pictòrica revelant la presència d'una obra cincentista, que confirmava la hipòtesi plantejada per l'historiador.

A partir de la neteja preliminar Durliat va advertir que aquella mà havia de correspondre a l'art de Peitaví i Verdaguer, i insinuava que una restauració íntegra de l'obra permetria poder atribuir-los, especialment al tolosà, diversos retaules que restaven en l'anonimat³⁸⁰. Poc abans de desmuntar el retaule d'Iravals per sotmetre'l a restauració l'any 1956, s'efectuà la petita neteja que comentàvem per constatar l'existència d'una pintura cincentista subjacent. En reconèixer la qualitat de la pintura i, per tant, la vàlua del retaule, provocà que el 21 de març de 1957 s'el classifiqués com a Monument Històric, i se n'iniciés, poc després, la restauració íntegra [fig. 98]. Les intervencions arrencaven el 1958 dirigides per J. Malesset, i se centrarien primer tant en el cos central com a la predel·la [fig. 99 i 100], i successivament, el 1960 i el 1962 s'intervindrien les escultures exemptes i l'àtic, respectivament³⁸¹. A conseqüència de l'estat en què es trobava l'església d'Iravals, el retaule fou traslladat al Palau dels reis de Mallorca. Per contra, l'àtic fou enviat i guardat a la sagristia de la Tor de Querol.

Les reparacions a l'església d'Iravals durant el 1969 varen fer possible que tant el retaule com la resta de mobiliari de l'església poguessin ser retornats al lloc original a principis de 1970. El frontispici, per contra, continuaria a la Tor de Querol durant trenta anys més. Un cop retirat el repintat, allò que havia advertit Marcel Durliat es revelava

³⁷⁹ Durliat (1954), p. 74.

³⁸⁰ La neteja la practicà el restaurador J. Malesset, qui posteriorment, s'encarregaria d'emprendre la restauració completa del retaule. Dalmau (2018), p. 73. Vegeu també Durliat (1954), p. 74.

³⁸¹ Dalmau (2018), p. 74.

inqüestionable. El retaule fou retornat a Iravals, però aleshores se situà al mur occidental del temple, a l'espai de la tribuna, per tal de fer visible la capçalera romànica³⁸².

El retaule encara fou objecte d'una segona intervenció, aquest cop dirigida pel Centre de Conservació i Restauració de Perpinyà durant els anys 2000-2001. Es tractava d'una sèrie d'actuacions de conservació-restauració que comportaven la neteja del retaule, consolidació de l'estructura, fixació de la policromia, tractament amb insecticides, i reintegració de la capa pictòrica³⁸³. Va ser aleshores quan es recuperà el frontispici que havia quedat desemparat a la Tor de Querol, i s'integrà de nou a la capçalera del retaule.

Les primeres intervencions de restauració del retaule, dutes a terme a la dècada dels seixanta, podrien haver alterat lleugerament la capa pictòrica, ja que la llum ultraviolada evidencia canvis força significatius en algunes fisonomies [fig. 101 i 102]. Per exemple, en el cas de la figura de Maria Magdalena de l'escena de la *Crucifixió*, a la predel·la, la il·luminació ultraviolada destaca detalls de la seva cabellera i del mateix rostre que no s'observen en les fotografies de mitjan segle XX. Abans de les restauracions, la figura de Maria Magdalena tenia una aparença més delicada, de rostre fi, poques arrugues i un cabell recollit acuradament per darrere. L'ultraviolat accentua afegitons als cabells, concretament a les patilles i a la part de darrere del cap, com si es volgués evidenciar que el personatge duia cabell curt. També s'afegiren petites línies al rostre que li configuraven unes faccions i una actitud més decrepita i cansada. Aquest resultat condueix a presuposar que hi hauria hagut una confusió en el transcurs les primeres intervencions al retaule, que podria atribuir-se a la voluntat de restituir la capa pictòrica perduda durant l'eliminació del repintat noucentista.

³⁸² La documentació relacionada a les successives intervencions en el retaule d'Iravals les donà a conèixer G. Dalmau en el catàleg sobre l'exposició entorn el retaule de Vallcebollera. *Ibidem*, p. 73-76.

³⁸³ *Ibidem*, p. 73-75.

1.7.3. Romanalles del retaule major de la Tor de Querol: Sant Esteve davant del Sanedrí.

Paral·lelament, als treballs del retaule d'Irivals, o poc després, Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer haurien estat contractats per realitzar la pintura del retaule major de Sant Esteve de la Tor de Querol [figura V]. No es conserva el document que ho prova, però l'estil de l'únic fragment conservat de l'antic retaule indueix, com apuntà Durliat el 1954, a considerar-lo part del corpus pictòric del mestre tolosà³⁸⁴.



Figura V. Fragment del retaule major de sant Esteve de l'església de la Tor de Querol, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer. Fotografia: Adrià Vázquez Vives.

³⁸⁴ Durliat (1954), p. 177.

Del retaule major de Sant Esteve només se'n coneix l'encàrrec de l'estructura de fusta que es confià a un fuster de Puigcerdà de nom Jaume Pradell el 19 de juny de 1568³⁸⁵. El compromís que signà l'artífex era el d'aixecar el retaule que havia de guarnir l'altar major de l'església parroquial, pel qual cobraria un total de 40 lliures. Ara bé, el cost i les despeses «tant de enfustaments y claus, y altres coses necessàries» quedaven en mans del fuster, mentre que l'assentament del moble dins l'església l'havien de fer els pagesos de la població i obrers de la parròquia. El contracte especificava que la construcció havia de ser similar al que s'havia fet amb el retaule d'Aja: «que los dits payesos los feren portar del mateix compte, modo, y forma que ha fet lo retaule de Sanct Julià de Aya, assentat»³⁸⁶. A diferència d'aquell, però, Pradell no estava obligat a fer-ne una escultura que presidís una fornícula central. L'anotació podria pressuposar que ja n'existia una, però també podria ser que la imatge central es configurés d'una taula pintada. El fuster es comprometia a fer «los entorns del dit retaule», aspectes decoratius que devien envoltar l'estructura –potser les polseres del moble– així com una «porta per entrar a la segrestia». L'obra s'havia d'enllestir per la festa de Nadal d'aquell mateix any, i deixar-la a punt per ser supervisada. La distribució dels diners s'efectuaria en tres pagues; de 15 lliures les dues primeres –una a principis i l'altra durant els treballs–, i una darrera de 10 lliures un cop finalitzada la feina.

Per la data en què s'efectuà el contracte de l'enfustament del retaule (1568) i la coincidència de l'advocació d'aquest amb la de la taula pintada atribuïda a Peitaví i Verdaguer, es podria considerar que tot plegat correspondria al mateix conjunt.

L'assignació estilística de la taula de Sant Esteve davant el Sanedrí amb l'art de Peitaví i Verdaguer es fa a partir d'una sola taula fragmentada, que es conserva actualment a pocs metres del retaule de Sant Fructuós, al mur de migjorn de l'església d'Iravals. Es tracta d'una taula de petites dimensions (88 x 53 cm), de fusta resinosa, que els estralls del temps ha fragmentat tant per la part inferior, com per la superior.

D'entrada, la taula o post conservada, i que devia ser més alta que l'actual, la constituïrien dues escenes, una sobre l'altra, de la que només s'ha conservat la superior. Una incisió visible a la part inferior de l'escena podria servir per delimitar les dues

³⁸⁵ ACCE.1598. Guillem Bruguera, manual de 1567-1568. Es tracta de la primera notícia coneguda de la trajectòria professional d'aquest fuster.

³⁸⁶ ACCE. 1598, Guillem Bruguera, manual de 1567-1568.

representacions. L'escena conservada representa la compareixença de Sant Esteve davant del Sanedrí, probablement quan el sant rebatia els falsos testimonis que l'acusaven de blasfemar contra Déu.

A la dreta de la taula s'hi destaca una petita franja on anirien fixats els elements decoratius del retaule, com pilastres estriades o columnes, tal com indica el document notarial de 1568. A la part de dalt, uns petits orificis que testimonien la presència antigament d'elements decoratius, que podrien consistir en volutes i motius vegetals, a la manera del retaule de Sant Fructuós.

La taula de *Sant Esteve davant del Sanedrí*, conservada avui dia a la mateixa església d'Iravals, fou descoberta a principis de segle XX a la parròquia de la Tor de Querol reutilitzada per cloure el costat esquerre de l'altar d'estil barroc, dedicat a sant Sebastia³⁸⁷. La seva identificació l'any 1932 provocà que es retirés la taula de l'altar amb l'objectiu de classificar-la com a Monument Històric. La taula, però, quedà oblidada, fins que el 21 de febrer de 1990 es retrobà a la sagristia. Es dugué immediatament a l'ajuntament de la Tor de Querol, fins que uns anys més tard, el 1993, fou traslladada al *Centre d'Art S'acré*, a l'antic hospici d'Illa, per ser sotmesa a restauració, i on quedà dipositada, fins que el 1997 l'associació de protecció del patrimoni i de la memòria col·lectiva de la Tor de Querol promogué el retorn de la taula al municipi³⁸⁸. El 1999 la taula fou instal·lada finalment a l'interior de l'església de Sant Fructuós d'Iravals, que malgrat ser l'església de la parròquia, va acabar per convertir-se, molt aviat, en un espai "museístic"³⁸⁹. Això s'observa per les diverses obres que s'exposen a l'interior del temple procedents, la majoria, d'altres edificis religiosos. Actualment, totes elles fan costat a l'antic retaule major d'Iravals i a la taula de l'antic retaule major de sant Esteve de la Tor de Querol. La fixació de la taula al mur sud de l'església anà a càrrec del Centre de Conservació i Restauració en Patrimoni del departament dels Pirineus Orientals.

³⁸⁷ Dalmau (2018), p. 125-129; les informacions aquí aportades provenen dels arxius i notes manuscrites dels *Archives des Antiquités et Objets d'Art des Pyrénées-Orientales* (CAOA).

³⁸⁸ La restauració va ser dirigida per la senyora Maitland.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 126.

1.7.4. El retaule major d'Aja.

No seria forassenyat considerar que el model que havia de seguir Pradell per construir el retaule de la Tor de Querol, el retaule d'Aja, fos obra del mateix fuster, realitzat uns anys abans de la capitulació de 1568. I de la mateixa manera que es planteja la relació entre el contracte de fusta del retaule de Sant Esteve i la taula conservada atribuïda Peitaví i a Verdaguer, també es podria fer amb el retaule d'Aja, amb la possible intervenció dels pintors. De fet, se sap d'una referència documental dins el manual de Rafael Gili de 1576 en relació amb una una capitulació, sense especificar els motius, de Peitaví i Verdaguer amb la comunitat d'Aja:

«Instrumentum capitulationis et concordie jucte facte et firmate inter homines et comunitatem loci de Agia ex una Anthonium Peytavi et Michaellem Verdaguer pictores partibus ex altera est suplica, etc.»³⁹⁰.

No es fa al·lusió a cap obra en concret, però no és improbable que la dita concòrdia tingués per objecte la realització d'una obra pictòrica; la policromia del retaule de la parròquia de Sant Julià.

1.7.5. Amb la mirada posada al Rosselló (1574).

El 7 de febrer de 1574 Antoni Peitaví i Rafaela Gallines batejaven a la seva filla Isabel Rafaela Peitaví a la parròquia de Sant Joan, a Perpinyà. Res indica que Peitaví n'era absent a l'hora de la celebració, i és de suposar que no es perdria un acte com aquell. El document del bateig de la seva filla suggereix que la família de Peitaví encara residia a Perpinyà, malgrat que el pintor es traslladés a Puigcerdà per un temps determinat. Tot i treballar en múltiples empreses –com veurem– tant a la Cerdanya com a l'Urgell en el breu període de 1572-1576, la documentació demostra que fins i tot Peitaví no es desentengué dels

³⁹⁰ ACCE. 1764. Rafael Gili, manual de 1576 , f. 184.

encàrrecs que sorgien de les parròquies rosselloneses. Almenys per gestionar-ne les comandes. Potser foren reclamades les seves habilitats aprofitant l'avinentsa de la seva presència a la ciutat amb motiu del bateig de la seva filla.

Davant el notari Joan Francesc Arles, el 25 de març de 1574 el pintor signava els capítols per la pintura del retaule de sant Llorenç i sant Vicenç de l'església de Ribesaltes. Pocs dies després, el 20 d'abril, signava un acord per pintar la bandera de la confraria dels paraires. I el 10 de maig, aquest cop davant el notari Joan Vallespir, es comprometia juntament amb el seu company Miquel Verdaguer a pintar el retaule de Sant Gil per la capella de l'església del convent de Sant Francesc de Perpinyà. A més, la breu estada a Perpinyà serví a Peitaví per gestionar afers d'altra índole, com la compra d'unes vinyes al Mallol que pertanyien a un pintor anomenat Joan Comaleres, resident a fora de la ciutat³⁹¹. L'acta de venda es produí el 12 de maig de 1574 amb el notari Miquel Palau (pare), i ho feia a través dels procuradors d'aquest pintor, que eren dues germanes de Girona, Eulàlia Pérez i Joana Molinera, ambdues viudes³⁹². Es tractava de sis *cartonades* de vinya situades en el terme de Santa Maria del Mallol, en el lloc de Puig Major, prop de Perpinyà: «petiaterrevineaplantata fita in terminis beate Marie de Malleolis loco dicto Puig Major». Antoni Peitaví la comprà per un preu de 30 lliures. Paral·lelament, un rebut del 17 de juliol permet saber que Antoni Peitaví hauria arrendat una casa en el lloc anomenat «la Bòria», davant la qual es trobava l'«hostal de la Corona». Podria ser que fos el taller on ell i Verdaguer treballassin en aquell petit impàs en la ciutat rossellonesa. Per uns rebuts molt posteriors (1583), se sap que Miquel Verdaguer havia comprat una casa a un cavaller de Perpinyà al mateix carrer de la *Bòria*:

«Janot Pordet, alias Guinot, payrerde Perpinyà, ferma àpoca a mossèn Miquel Verdaguer, pintor de Perpinyà, present, de 30 lliures i 4 sous moneda de Perpinyà, y són per lo preu fet de alçar la paret y serrat de la cambra de la casa del dit mossèn Verdaguer ha comprada de mossèn Francesc Ballaró, cavaller de Perpinyà [...] en lo carrer de la Bòria [...], ço és, per fulla, claus, guix, rajoles, mans y per la judicatura de carregar de la paret impera ab mestre Jaume Fons, calsatèr, endiada per mestre

³⁹¹ ADPO. 3E1/3994, Miquel Palau (pare), notal de 1579-1580, f. 50r i v.

³⁹² Eulàlia era viuda de Domènec Pérez, barreter, i Joana era viuda de Bartomeu Moliner.

Barrufet y dit Guinot, payrers, ab consentiment dels dits mossèn Francesc Ballaró y Sans [...]»³⁹³

1.7.6. El retaule de Sant Llorenç i Sant Vicenç de Ribesaltes.

El març de 1572 es posaven d'acord el pintor i els magistrats de la parròquia de Ribesaltes i els consellers de la vila per pactar els treballs que el pintor havia de dur a terme, novament, a l'església de Sant Andreu³⁹⁴. En primer lloc, havia d'encarregar-se de «fer fabricar» l'altar dedicat a sant Llorenç i sant Vicenç, i ho havia de fer segons dictava la concòrdia: l'estructura havia de tenir una alçada de 12 pams d'alçada, i 8 pams d'amplada (uns 240 cm d'alçada i uns 160 cm d'amplada). A la part central del moble s'acollirien dues estàtues «de bulto», probablement cadascuna dins la seva pròpia fornícula –una en el primer pis, i l'altre en el segon–, de tres pams d'alçada (60 cm), una representant a Sant Llorenç, i l'altra a sant Vicenç. Pel que fa als carrers laterals s'hi havien de disposar sis històries –tres a cada banda–, amb representacions de la vida dels sants. El contracte no especifica quines escenes havien de plasmar-hi, però podem imaginar que devien ser les més destacades de la seva història, com el que compartirien ambdues figures a la graella.

Peitaví havia de pintar 4 representacions més: un *Crucifix*, que havia d'anar situat a l'àtic; i la representació de Sant Bartomeu, una *Pietat*, i de Sant Roc que s'instal·larien al bancal seguint aquest mateix ordre. S'indicava que aquestes tres pintures havien de ser de la mateixa grandària que aquelles que decoraven la predel·la del retaule de Sant Miquel que havien fet Peitaví i Verdaguer temps enrere, el 1569. A banda de les històries de pinzell amb episodis figuratius, Peitaví havia d'encarregar-se també de la policromia i dauradura del retaule, com en la majoria d'encàrrecs: «y posarà les pintures seran necessàries a degut compliment y perfectió, ço és, les colors or y atzul fi y plata fina y blanch brunyit tot fi y al oli a coneguda de mestres».

³⁹³ ADPO. 3E2/358, Francesc Riu, manual de f. 212-v i següent fins 215r i v.

³⁹⁴ ADPO. 3E2/955, Joan Francesc Arles (dit Carreta), manual de 1574. L'acta se signava amb Pere Àngel Valsera i Bartomeu Joli, magistrats de la parròquia, i els consellers Jeroni Gispert i Joan Piquer.

El termini d'entrega del retaule era el 22 de gener del 1575, per la festa de Sant Vicenç, disposant d'un total de deu mesos per realitzar-lo. El preu pujava a un total de 160 lliures, que li remetrien en dues pagues: la primera (60 lliures) tot just començar les obres, i el restant (100 lliures) un cop l'obra fos acabada, «assentada», i peritada per experts. El trasllat de l'obra de «casa» del pintor a l'església havia d'anar a càrrec dels cònsols de la vila, i es deixava constància que, si l'obra sobrepassava els 12 *palmes* estipulats en el contracte, el preu final s'arranjaria degudament.

1.7.7. Una bandera per la confraria dels paraires de Perpinyà.

Poc després de signar el contracte amb els cònsols de Ribesaltes, Antoni Peitaví fou reclamat pels paraires de Perpinyà perquè pintés la bandera del seu ofici. El 20 d'abril es reunien amb el pintor Jeroni Frigola, sobreposat de l'ofici, i els paraires Miquel Onyar i Narcís Mercer, a fi d'establir les capitulacions d'aquella obra³⁹⁵. S'acordava, primerament, que Antoni Peitaví havia de pintar «de pinsell» i de color blau la nova bandera de domàs que s'havia confeccionat per l'ofici dels paraires, amb les representacions pertinents d'armes i *ramatges*, tal com constava en l'antic estendard. Evidentment, el treball havia de ser «de bon pinsell y ben acabada», i disposava d'un mes i escaig per entregar-la, fins la festa de la Pentecosta del 31 de maig. La confraria li retribuïria amb la suma de 36 lliures de la moneda de Perpinyà³⁹⁶, segurament en una paga final a l'entrega de la feina.

La pintura d'objectes com banderes i estendards era quelcom recurrent a l'època. Un dels exemples més notoris i interessants és la bandera de Santa Eulàlia de Barcelona que confeccionà Benet Sanxes Galindo pels volts de 1582³⁹⁷. El retall conservat –fixat en una taula de fusta de 168,5 x 101 cm–, és el que hi apareix la figura de Santa Eulàlia, que es troba dempeus amb els atributs que la caracteritzen. Segons Joaquim Garriga, l'estil de la

³⁹⁵ Doppler (2012), p. 98; el document es localitza a la cota d'arxiu ADPO. 4E26.

³⁹⁶ Al contracte, 28 ducats.

³⁹⁷ Segons J. Garriga (2001a, p. 93-94) hi ha motius per relacionar l'obra amb la bandera conservada al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona.

figura de Santa Eulàlia correspon al de Benet Galindo, molt proper al de les santes Bàrbara i Agnès del retaule de Manresa, o de santa Felícola del bancal de Serrateix³⁹⁸.

1.7.8. El retaule de Sant Gil del convent Sant Francesc de Perpinyà.

La darrera obra que Peitavi contractaria a Perpinyà –aquest cop amb la companyia de Miquel Verdaguer– provenia de les voluntats de la confraria de l'«*offici de basters*»³⁹⁹, en relació amb l'altar de Sant Gil de l'església del convent de Sant Francesc de Perpinyà⁴⁰⁰. La concòrdia es pactava amb el sobreposat de la confraria i diversos prohoms d'aquesta, que contractaven per un preu de 40 lliures diversos treballs de policromia, entre els quals destacava, «*prest com sia possible*», i «*al oli*», dues talles de fusta de sant Antoni i sant Lluç.

També es detallava com s'havia de procedir per la policromia de l'estructura: «*[...] y dos pilars dal i abax del dit retaule, y los arxets que estan demont los dits dos sançts, y una pessa del l'arch del altar que està dessús los arxets; y en dita pintura posaran lo or y atzur fi tot lo que serà menester, y los restants colors necessèries que sien fines y los pilars y los arxets de or fi, y la pessa demont –podria referir-se als “arxets”, o bé a una crucifixió en relleu que culminés la part superior del retaule– de or y atzur, y aquella faran bé y degudament aconeguda d'esperts*».

En el moment d'iniciar els treballs se'ls remuneraria amb la primera paga de 15 lliures. Les següents les rebrien a mitjan feina, que calculaven que seria pels volts de Tots Sants

³⁹⁸ Garriga (2001), p. 94.

³⁹⁹ Bona part de la documentació relativa a l'ofici dels basters s'aplega a la cota ADPO. 4E65 dels Arxius Departamentals de Perpinyà. Els basters de Perpinyà devien congregar-se sota la protecció de sant Gil, com se suposa de l'encàrrec del retaule d'aquest sant al convent de Sant Francesc. A Barcelona, els basters formaven part de la confraria de Sant Esteve dels Freners, a la qual, durant els segles XIV i XV, hi estaven també els batifillers, sellers, guarnimenters, morrallers, oripellers, pintors i broadors. A partir del segle XVII, els batifillers, oripellers i guadamassilers se separarien de la confraria de Sant Esteve; vegeu Madurell (1972), p. 9-12. A Valls, l'any 1611 els basters formaven part de la confraria de Sant Josep, que aplegava també a boters, fusters, carreters, esclopers, serradors, esparters, «i tots aquells oficis que tractessin la fusta». Fabra i Salvat (1987), p. 48-51.

⁴⁰⁰ADPO. 4E65, Jean Vallespir, lligall, s. f. Una transcripció del mateix document la trobem a ADPO. 1J390.13.

d'aquell any, i la darrera la rebrien per Nadal, el 24 de desembre. Per assegurar-ne els pagaments, com era habitual, es disposaven els béns de la confraria, i per assegurar la bona realització de l'obra, els béns dels pintors.

Els tres contractes rubricats a Perpinyà durant la primavera de 1574 es compaginarien, segurament, amb els treballs de Puigcerdà –el retaule d'Irivals–, i els de la Seu d'Urgell, aquests darrers contractats a partir del juliol de 1573⁴⁰¹. Per enllestir els treballs de rossellonesos Peitaví i Verdaguer disposaven tot l'estiu de 1574, i probablement, de l'ajuda d'algun “mosso” a l'obra de Perpinyà que els estalviés tasques més mecàniques i feixugues. La gestió dels contractes la feia el pintor occità mentre que Miquel Verdaguer devia quedar-se la major part del temps a Puigcerdà per ultimar la pintura del retaule d'Irivals, i per això cobrava l'últim rebut el 17 de desembre d'aquell mateix any. Entretant, Peitaví era a la Seu d'Urgell per atendre les demandes de la comunitat de Preveres de la Catedral. Malgrat els compromisos en terres ceretanes i urgellenques, Peitaví podria haver fet alguna escapada a Perpinyà per rematar les feines del retaule de Ribesaltes, que havia d'entregar el 22 de gener de 1575 (festa de Sant Vicenç). De fet, la documentació permet saber que Peitaví era a Perpinyà el 4 de febrer de 1575 per gestionar, davant el notari Miquel Palau (pare), la compra d'una altra vinya a Puig Major, corresponent a una aiminada, que aquest cop obtenia d'Onofre Paulet, un mercader de la ciutat⁴⁰². Tot aquest conjunt de dades no fa més que accentuar un fet molt recurrent que determinava la vida dels pintors –i la de molts artífexs–, que era la itinerància continuada per tal d'atendre com més encàrrecs millor.

⁴⁰¹ Aquests treballs s'estudiaran al següent capítol de la tesi.

⁴⁰² ADPO. 3E1/3989, Miquel Palau (pare), notal de 1575-1576, i 3E1/3990, Miquel Palau (pare), manual de 1575, f. 24. L'acte fa referència a una venda anterior formalitzada a casa del notari Antoni Argelich el 14 de març de 1569. Dins el manual s'hi afegeix un acte de 1579 (30 de maig), en el qual Jaume Heres i Bartomeu Vellusera, ambdós preveres i síndics de la comunitat de Sant Jaume de Perpinyà, rebien de la venda de la vinya a Antoni Peitaví (?) 4 lliures.

1.7.9. El retaule de Sant Martí d'Ur (1575).

L'últim contracte conegut que Antoni Peitaví gestionà a Puigcerdà fou el que signà el 4 d'agost de 1575 amb obrers i prohoms de la parròquia de Sant Martí d'Ur, i un noble perpinyanès anomenat Guillem Sans, procurador del rector de la parròquia. La feina major d'aquell encàrrec se centrava en el retaule major de l'església, encara que s'expedien algunes clàusules on es convenien altres treballs entorn d'aquell [figura VI]⁴⁰³.

En primer lloc, Peitaví havia d'il·lustrar les històries de Sant Martí «al oli y fines colós», que segons el retaule conservat, n'eren quatre: sant Martí davant l'emperador Valentinià, Sant Martí celebrant missa, Sant Martí curant els pobres, i la mort del sant. El text notarial destacava la representació d'una història en particular, la cèlebre de «Sant Martí a cavall», que no s'ha conservat. El retaule actual no conserva cap pintura cincentista amb aquesta escena, però sí que n'existeix una situada en un dels medallons del carrer esquerre. L'estil de la pintura, però, no concorda amb el pinzell de Peitaví, que correspondria a una mà més tardana, inclosa, segurament, a partir de les remodelacions del segle XVIII [fig. 27].

Peitaví també havia d'encarregar-se de la dauradura de l'arquitectura del retaule, concretament les cornises, pilars, i polseres, així com la talla de sant Martí que decoraria la fornícula central—actualment guardada a la sagristia de l'església— [figs. 28 i 29]. Tot plegat utilitzant «or fi y azull fi, y plata fina en los llocs nessessaris, y alabastre y altres esmalts per enriquir dit retaule y polseres, y lo que tocarà a dit retaule y sagrari, y assò aconeguda de mestres»⁴⁰⁴. Es pactava al mateix temps decorar «los costats» del retaule —s'entén la part del mur que el circumda—, i les portes de la sagristia, sempre «al temple ab istòries las que seran a coneguda de dit mestre Anthoni Peitaví».

A més del cicle iconogràfic entorn de Sant Martí i les decoracions adjacents a l'estructura arquitectònica, el pintor acordava decorar les dues arcades de l'altar amb «ramatges» que anaven fins a l'altar de la Mare de Déu i de Sant Joan. Podria referir-se a les capelles directament contigües a l'altar major, actualment repletes d'altars barrocs i

⁴⁰³ Durliat (1954), p. 177. Per la relectura del document i poder explicar-ne tots els detalls, s'ha hagut de retornar a la font primària: ACCE. 1756, Joan Antich Gratenchs, notal de 1566-1578.

⁴⁰⁴ El fet que indiqui “mestres”, i no “mestre”, pressuposa que, malgrat fou Antoni Peitaví qui signà el contracte, es donava per entès que havia estat un treball conjunt entre els dos.

decoracions de rocalla. A la capella de Sant Joan hi havia de realitzar la pintura –potser policromia– d'un Sant Joan Baptista «al temple», i una «creu gran sense pastera», similar a la que ja existia a l'altar de Nostra Senyora, que es trobava a l'altra banda de la nau.



Figura VI. Retaule de sant Martí de l'església d'Ur, obra d'Antoni Peitaví (1575).

Fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Segons s'estipulava, Antoni Peitaví havia de traslladar l'obra al taller que tenia instal·lat a Puigcerdà. Les despeses per retornar el retaula un cop enllestit anaven a càrrec de la

parròquia, així com les despeses del mateix pintor, el qual havia d'assistir en tot moment en anar i venir entre les dues localitats. El preu fixat era de 127 lliures i 2 sous⁴⁰⁵, que es repartirien, com de costum, en una primera paga al principi, una segona «a mijafeyna», i una darrera al finalitzar. Dels 106 ducats que es fixava, Guillem Sans en pagaria 66 ducats (79 lliures i 2 sous), quedant els 40 ducats restants a càrrec dels prohoms de la parròquia. El termini per executar l'obra era d'un any, fins a la festa de Tots Sants de l'any següent. Actualment, de l'obra feta per Peitavi –segurament amb l'ajuda de Verdaguer–, solament en queden les pintures de pinzell, és a dir, les històries figuratives que presideixen l'actual retaule major.

Al llarg del set-cents l'església d'Ur patí una sèrie de remodelacions que van provocar canvis força significatius en l'interior del temple, afectant consegüentment el mobiliari més antic. Per sort, les pintures del 1575 varen sobreviure acoblades i reutilitzades en l'obra setcentista. Aquests canvis coincidiren amb l'estada de Josep Sunyer a Puigcerdà, autor de diversos treballs a les esglésies de la Baixa i Alta Cerdanya⁴⁰⁶. L'escultor manresà, que vivia a Prada de Conflent, se'l documenta per primer cop contractant els retaules de Santa Maria de Puigcerdà (actualment destruïts), i dins la mateixa comarca s'encarregà de remodelar els espais de diverses parròquies, més petites i modestes, donada la favorable situació econòmica del territori. Alguns exemples són els retaules per la confraria de sant Eloi de Puigcerdà, el de sant Antoni de Ro, el de santa Llúcia d'Oceja, els de la Tor de Querol de Sant Martí i Sant Francesc Xavier, i el de Sant Martí d'Ur⁴⁰⁷. En molts dels contractes es remarcava específicament que aquests nous retaules havien de substituir els antics, com en el cas del retaule de Sant Sebastià a l'església parroquial de Puigcerdà: «[...] y en lo llochahont és lo retaule vell de dit St. Sebastia y Sant Fabià...»⁴⁰⁸; el retaule l'encarregà la confraria de Sant Sebastià el 1712, que demanava seguir l'exemple del de la confraria de Sant Eloi.

Sembla que el mateix procediment va succeir a l'interior de l'església de Sant Martí. En aquest cas, però, els treballs de Sunyer a Ur (ca. 1714) foren de reestructuració més que de

⁴⁰⁵ 106 ducats, a raó de 12 reals per ducat.

⁴⁰⁶ Avellí (2002), p. 91; Avellí (2002-2003), p. 271-292. Per altres aspectes de la seva trajectòria, vegeu també els estudis de Carles Dorico (1994 i 2016).

⁴⁰⁷ Avellí (2002), p. 91.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 88; la transcripció és de l'autora.

construcció *ex novo*. Com assenyala Teresa Avellí, Sunyer s'encarregà de la realització del Pare Etern, les grades, el sagrari, i les polseres que tanquen el retaule a cada costat [fig. 30]. Les pintures i bona part de l'estructura del retaule antic es preservà, i en realitzà l'actual imatge de sant Martí [fig. 29].

L'església també patí certs canvis: s'alçà la nau, es modificà la capçalera, i s'obrí una nova porta al mur de migjorn l'any 1737. A més a més, s'obriren dues capelles laterals prop de la capçalera, que es revestiren amb una mena d'altar-retaule barroc que cobria així tot l'espai: l'una dedicada a la Mare de Déu del Roser, i l'altra a Jesús. En aquesta darrera, hi figura un Crucifix al centre, flanquejat de dos relleus representant la Flagel·lació i la Coronació d'Espines. També s'obrí una sagristia, on actualment es resguarden un grapat d'escultures velles i atrotinades, entre elles la de Sant Martí que presidí l'altar major fins a la remodelació del segle XVIII. A tot això, s'hi afegí la construcció d'un nou campanar el 1780.

El retaule de Sant Martí d'Ur devia complir satisfactòriament les expectatives. L'admiració pel resultat, de fet, anà més enllà dels murs del temple, ja que al cap de pocs anys aquell retaule servia de model pel retaule major de Sant Martí d'Aravó. L'obra l'havia de dur a terme el fuster Jaume Pradell, que signà les capitulacions davant del notari Rafael Gili de Puigcerdà l'hivern de 1583. En el contracte també s'hi involucraven el notari Joan Costa, que resultava ser obrer de l'església, i els ceretans Joan Manegat, mercader de Puigcerdà, i el noble Perot Sala⁴⁰⁹. Amb aquell acord Jaume Pradell es comprometia a fer un retaule *al romano*, és a dir, seguint un estil actualitzat que partia d'elements de l'arquitectura clàssica, i que havia d'aixecar seguint la *trassa* del retaule de Sant Martí d'Ur, que podria tractar-se d'un dibuix que haurien realitzat els mateixos pintors Peitaví i Verdaguer. Una dada que suggereix la possibilitat que fos el mateix Jaume Pradell l'autor de l'estructura del retaule d'Ur. Aquesta concordança, idèntica a la referida dels retaules de la Tor de Querol i d'Aja, podria correspondre a les dinàmiques que regien la producció de retaules en molts indrets, i pel fet de constituir el tres pintors dels pocs que s'encarregaven de dur-ne a terme en aquell context.

⁴⁰⁹ ACCE. 1665, Rafael Gili, *Librecomu de diversos actes de diversa naturalesa (...)*, 1558-1585, f. 245 i v.

L'estructura del retaule d'Aravó presentava algunes modificacions respecte a l'obra d'Ur: «accepto que la lluna y sol estan posat en aquell [Ur], se a de posar ahont estan los evangelistas per haver-y més quadros per las istòrias». També s'hi havia de realitzar una estàtua «debulto» de Sant Martí, que havia de situar-se «devant lo altar» –referint-se probablement a la pastera del retaule–, i havent de ser «gentil y apreporcionada». Un cop acabada l'obra, els pèrits havien d'assegurar-se que el retaule havia seguit correctament el model pactat. Unes fotografies d'inicis del segle XX localitzades a l'Institut Amatller d'Art Hispànic mostren el retaule de Sant Martí d'Aravó amb un total de set pintures, no totes pertanyents a la mateixa època, resultat d'un muntatge més aviat maldestre [figs. 31, 32, 33]⁴¹⁰.

Els parroquians i obrers de Sant Martí prometien pagar al mestre fuster un total de 32 ducats «de béns de la dita yglésia» en una única paga. D'aquests 32 ducats, 14 procedien de sis càrregues de blat –a 28 reals per càrrega⁴¹¹–, que havia d'entregar-li el notari Rafael Gili –notaria a la qual es formalitzava el contracte–, i 8 ducats de mà de la «senyora Manegada» –probablement la dona del mercader Joan Manegat, parroquià de l'església. Jaume Pradell es comprometia a «donar-lo a tot punt i posat en dita yglésia» sis mesos després de les capitulacions, de bona «fusta seca», sempre amb el vistiplau de persones expertes d'ofici. La capitulació finalitzava amb una redacció extensa en la qual exposava la penalització en cas que el fuster no complís els pactes establerts⁴¹².

Amb tot, mitjançant l'obra documentada de Jaume Pradell –el retaule de Sant Esteve de Querol i el retaule de Sant Martí d'Aravó–, se li podria atribuir, a més, el retaule Sant Julià d'Aja i el retaule de Sant Martí d'Ur. La relació no és estilística, sinó documental, i les dades que s'extreuen dels testimonis gràfics de moment no permeten avançar en aquest aspecte.

⁴¹⁰ Segons les descripcions manuscrites de les fotografies de l'arxiu Mas (C-24368-, C.55542, C55541, C-24369, C-55543 i C-55544) i l'arxiu Gudiol (*cliebs* A-9417, A-9418, A-9419 i A-9420), les pintures correspondrien al cercle de Ramon Solà II, pintor de finals del segle XV.

⁴¹¹ En general, a totes les vegueries, per mesurar el gra s'usava la “quartera”, mentre que la càrrega s'usava per mesurar els líquids, com el vi i l'oli. Sobre la qüestió de pesos, mides i les diverses mesures al Principat i Comtats a finals del segle XVI, vegeu, per exemple, Teixidó (2008).

⁴¹² Vegeu-ne la transcripció al doc. 50 de l'annex documental.

1.8. L' «HOME CONSUMAT EN SON ART»: ELS TREBALLS A LA SEU D'URGELL (1573-1575).

1.8.1. La policromia del retaule de la Pietat (1573-1574).

Paral·lelament, a les comandes ceretanes i rosselloneses signades entre 1572 i 1576, la companyia Peitaví-Verdaguer adquirien un compromís molt exigent amb el Capítol i la comunitat de Preveres de la Seu d'Urgell acceptant, al llarg de tres o quatre anys, l'encàrrec de revestir de llum i color les obres renaixentistes que dècades abans havia realitzat Jeroni Xanxo: el retaule de la Pietat [figura VII], el monument de Setmana Santa –o de Dijous Sant–, i el Sepulcre de la Mare de Déu⁴¹³.

El juliol de 1573 Antoni Peitaví es presentava davant la comunitat de Beneficiats de la catedral de la Seu d'Urgell, per deliberar sobre la decisió d'encarregar-li la pintura i dauradura del retaule de la Pietat, «que avie més de vint-y-quatre anys estave ayxí»⁴¹⁴. El procurador major de la comunitat, mossèn Laudes, semblava convençut de l'elecció d'aquell artesà tot afirmant que era «un pintor, segons havie entès, home consumat en son art», malgrat admetre que «no havien vist, ni aparien en esta terra obres de ses mans». Els escollits per dur a terme aquell negoci, els preveres Francesc Poluges i Baptista Roures, no semblaven gaire disposats a tractar amb el pintor occità donat que no tenien la certesa que fos un pintor capaç d'assolir aquella empresa. I perquè aquell retaule, una obra «tan alta y tan prima», requeria un embelliment equiparable a la qualitat de la fusta obrada, quelcom que justificava, segons mossèn Pujol i Tubau, el fet que el retaule romangués tants anys sense pintar-se. A això caldria sumar-hi la possible manca de recursos per fer front a la

⁴¹³ Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 391-398, Madurell (1946), p. 127-128, Garriga (1986), p. 124-126 i Adell (2000), p. 192-195.

⁴¹⁴ Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 398-399. ACU. Comunitat de Preveres, Llibre de Conclusions, 1547-1611 (UI-470); hem adaptat totes les reproduccions de fragments dels manuscrits originals als mateixos criteris de transcripció.

despesa que comportava la contractació de la dauradura, una labor que solia ser més costosa.



Figura VII. Retaule de la Pietat de la catedral de la Seu d'Urgell, obra de Jeroni Xanxo (escultura), Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (policromia). 1573-1574.

Per tal de comprovar si Antoni Peitaví «ere prou bastant en son art», el 27 de juliol de 1573 els Beneficiats decidiren «donar-li una pessa del retaule a pintar», concretament la taula que representava el Camí del Calvari, «lo Portament de la Creu», perquè els semblava «més difícil que les altres». Depenent del resultat, «se farie la determinació del més avant». El pintor i la comunitat quedaven entesos en què l'artífex s'enduria la taula a Puigcerdà, prometent tornar la peça per la festa de la Mare de Déu d'aquell any.

La promesa es complí i a la vigília del 8 de setembre de 1573 es presentava «a la capella de Nostra Senyora de Pietat, en presentia dels procuradors maior y menor», la taula del *Camí del Calvari* degudament pintada. La taula es mostrà al mig de l'altar durant aquell vespre i l'endemà perquè tothom pogués contemplar-la, fins que se'n determinés el veredict; congregada la comunitat novament després de la festa de la Mare de Déu, persones expertes en la matèria determinaren que era «bona y ben acabada» [fig. 35]. Finalment, el resultat agradà tant que es determinà encarregar al mestre occità la policromia de tot el retaule. Els preveres Poluges i Roures eren nomenats altra vegada els negociadors d'aquell afer, els qui tractarien les qüestions econòmiques amb el pintor per «saber de sa intentió».

El 10 de setembre de 1573, celebrada la missa, es reuniren de nou les dues parts d'aquell «negoci» per establir els termes econòmics de la futura concòrdia. El preu proposat per la comunitat –300 lliures–, i el que demanava el pintor –400 ducats (480 lliures?)–, generava certa disconformitat. Per solucionar-ho es va decidir a traslladar el desacord a dues persones de cada part. Així, s'emplaçava dita potestat al canonge Bartomeu Moles i al mestre de cant Joan Brudieu, i a dos Beneficiats de la comunitat, que esdevindrien els mateixos que s'encarregaven de gestionar aquella empresa, Francesc Poluges i Baptista Roures. La resolució, però, no fou gaire favorable al pintor, ja que el mateix dia i davant la capella de Sant Ot, els dos preveres donaven a coneixement de l'acord amb l'artífex d'executar la policromia del retaule per un preu final de 280 lliures i 4 sous, donant-li de marge un any per enllestir la feina. És indicatiu l'origen llemosí del mestre de cant Joan Brudieu per intuir la relació que podria haver establert amb Peitaví durant la seva estada a la Seu d'Urgell. Nascut al bisbat de Llimotges i mestre de capella de la Seu d'Urgell entre 1539 i 1591⁴¹⁵, és autor d'uns “Madrigals” que comprenen setze obres en total, dins les quals destaquen els Goig de la Mare de Déu del Roser i deu madrigals escrits en castellà i català sobre textos d'Ausiàs Marc⁴¹⁶.

Una dada documental interessant que ajuda a clarificar el *tempo* en la gestió de la dita empresa és que el mateix dia (10 de setembre), la comunitat advertia que el pintor «no

⁴¹⁵ Gregori (2004), p. 63-78.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 69.

comensaria, ni podia venir a pintar-lo assí en la Seu de Urgell, fins a Pasqua primer vinent de 1574», havent-li, a més a més, de remetre una bestreta de 30 lliures.

S'han referit en el capítol anterior les successives cronologies entorn dels treballs perpinyanesos contractats per Antoni Peitaví durant el 1574. Malgrat indicar que fins a la Pasqua de 1574 no podia posar-se a treballar en la pintura del retaule de la Pietat, en realitat devia haver-lo iniciat força abans. Se sap que fins al febrer de 1574 Peitaví no retornà a Perpinyà –per batejar la seva filla–, i, per tant, durant aquella tardor-hivern, a banda d'ultimar la pintura del retaule d'Iravals, entregat el 23 d'octubre de 1573⁴¹⁷, també començaria els treballs a la Seu.

De febrer a juliol de 1574 Antoni Peitaví era a Perpinyà contractant diverses obres –el retaule de Ribesaltes, la bandera pels paraires i el retaule de Sant Gil–, i no és fins a finals de juliol que torna a aparèixer a la documentació ceretana. El més probable és que es traslladés ràpidament a la Seu d'Urgell per continuar treballant en el retaule de la Pietat, en el que s'hi dedicà durant tot l'estiu i tardor d'aquell any, fins a tenir-lo enllestit. El retaule de la Pietat, finalment, «se posà divendres comptant a 10 de desembre 1574».

La policromia del retaule de la Pietat va deixar a la comunitat de Beneficiats molt justa de diners, fet pel qual va haver de recórrer al Capítol: «[...] de més obligar-se a vostres mercès [al Capítol] fent-los una nova petició y supplicació, y és que com ara novament hagen fet pintar lo retaule de la capella de Nostra Senyora de Pietat [...] y per la pobresa del archiu de comunitat y també dels particulars, tinguem falta de diners per al compliment del dit preu; supplique a vostres mercès, dita comunitat, los sia de gratia socòrrer y ajudar-los de alguna charitat que ultra se farà servey a Déu y a Nostra Senyora gloriosa, y poran pendre aquella capella per sua en lo que més los convinga»⁴¹⁸. En resposta a la súplica del 14 de desembre, el Capítol decidí donar «en socorro y adjutori del dit retaule a la dita comunitat» un total de 20 lliures barceloneses. La comptabilitat, però, no quedà resolta, perquè el 21 de gener de 1575 el Capítol cedia als Beneficiats 50 lliures més, préstec que s'ampliaria a 150 lliures suplementàries, com ho demostra una nota del 22 de novembre

⁴¹⁷ A més a més, el documentem el mateix dia que Verdaguer cobrava per la feina feta a la parròquia d'Iravals, davant el notari Rafael Gili, com a procurador de Rafaela, la seva dona, per fer efectiu el pagament de 16 lliures a Bernat Gallines, de les 40 que se li havien promès en els capítols matrimonials de la muller del pintor amb l'anterior marit, Joan Coma. ACCE. 1761, Rafael Gili, manual de 1573, f. 201.

⁴¹⁸ ACU. UI-678, *Actes Capitulars*, 1570-1607.

d'aquell any on es feia constar que els preveres devien al Capítol aquesta darrera quantitat concedida per un temps de sis mesos.

1.8.2. L'església de la Pietat (1548-1550)

La història de la construcció de l'església de la Pietat l'explicà, mitjançant una recopilació documental extraordinària, l'arxiver i mossèn Pere Pujol i Tubau en una publicació a *Analecta Sacra Tarraconensia* l'any 1925⁴¹⁹. Els treballs de l'aixecament de l'església, que impulsà mossèn Joan Pere Correa l'any 1530, es dugueren a terme entre el 1530 i el 1533 pels mestres de cases Jaume Serra i Joan Vaxier, que rebien un total de 150 lliures per les obres⁴²⁰. Poc després, el 1534, els mestres Pere Giner i Joan Reyt fixaven els treballs de fusteria de la capella, pels quals cobrava un total de 50 lliures. També anomenada *capella* de la Pietat, la nova església s'erigí en un nou espai de culte per a la comunitat de Beneficiats de la catedral, i se situava al claustre de la catedral de Santa Maria, sobre l'espai que fins aleshores havia estat ocupat per la capella de Santa Tecla del degà Ramon Cervera i la Casa dels Beneficiats, i que corresponia a l'antic espai de la Casa del Capítol que a partir del segle XII passà a ser el refector de l'almoïna⁴²¹. El mateix mossèn Correa, un cop finalitzades les obres, fou igualment l'encarregat de l'exornació que havia d'embellir l'interior del temple⁴²². Dita capella es consagrà el 23 d'abril de 1544 pel Bisbe auxiliar d'Urgell Pere Grau, i en l'acte hi assistiren la comunitat, els canonges, i els cònsols de la ciutat⁴²³.

⁴¹⁹ Aquí s'ha consultat l'edició de 1984 de l'«Obra completa» de Pere Pujol i Tubau, publicat per Editorial Andorra.

⁴²⁰ El desembre d'aquell any s'exposava en consell la proposició d'edificar «una capella ab certa devoció, e en aquella instituir una missa cotidiana, celebradora per dita comunitat»: Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 387, nota 8 i Madurell (1946), p. 122.

⁴²¹ Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 387 i Bosch (fitxa catalogràfica).

⁴²² Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 387.

⁴²³ Obiols (2019), p. 33.

L'aspecte actual de la capella té poc a veure amb la construcció originària. L'edifici que Correa va contractar consistia, segons la interpretació de J. Bosch⁴²⁴, en la reestructuració de l'antic espai que conformava la capella de nau crescuda delimitada per la casa de Simó i Sant Ot, la nova capella de mossèn Joan Pere Correa, un terreny que havien comprat els hereus de *micer* Simon i els claustrers de la catedral. La nova església de la Pietat es constituïria de dues capelles –una de les quals era la de mossèn Correa–, una sagristia, i una sala superior que es destinaria a les reunions i consells de la comunitat de Beneficiats, així com de llibreria. En aquesta sala, ja cap a finals del segle XVI, esdevingué l'espai de reunió dels sínodes. La decoració de la sala la configurava una sèrie de pintures sobre tela que representava a Jacob i els seus dotze fills, representant així les dotze tribus d'Israel. En un principi mossèn Pere Pujol i Tubau les atribuï a la mà d'Antoni Peitavi⁴²⁵, però les anàlisis recents –i presentades en aquesta tesi– les desvinculen de l'occità, obligant a deixar-les, de moment, en l'anonimat.

A la nova església de la comunitat de Beneficiats hi quedaria integrat, inicialment, el retaule dedicat a Jesús i Sant Josep que sufragà mossèn Correa [fig. 34]⁴²⁶. Malgrat ser substituït al cap de poc, es mantingué dins l'església fins al 1941, any en què s'efectuà la seva venda al comte d'Egara⁴²⁷. Inicialment, les pintures del retaule foren atribuïdes a la mà de Joan Gascó, «pintor de Vich». La hipòtesi la intuïa mossèn Pujol i Tubau a partir d'una notícia en la qual confirmava la presència del mestre a la ciutat⁴²⁸. Al llarg dels anys aquesta atribució ha anat passant de pintor en pintor, com Joan Garí o Joan Pau Guardiola.

⁴²⁴ L'estudi de l'església de la Pietat fou interpretat en la fitxa catalogràfica pels nous espais del Museu Diocesà d'Urgell realitzada per Joan Bosch Ballbona (2017).

⁴²⁵ «Joiosos de la feina de mestre Peitavi, li encomanarien els Beneficiats un cert nombre de teles en pintura policroma les quals, convenientment enquadrades, han arribat a nosaltres ornant els grans panys de paret de l'espaiosa aula dels sínodes. Tretze de les quals, que contenen el patriarca Jacob i els seus dotze fills, caps de les dotze tribus d'Israel, les hem pogudes retrobar recentment, fora de tota utilització, en les golfes del temple»: Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 402-403. Serra i Voldú indicava, en una nota a peu de fotografia, que es tractaven d'obres provinents d'una col·lecció particular: Serra i Voldú (1930), p. 19.

⁴²⁶ Pujol i Tubau 1925 (ed. 1984), p. 391.

⁴²⁷ Fou venut el 1941 als propietaris de la Masia d'Egara, a Terrassa, on actualment es troba instal·lat. L'obra es devia comprar entorn de la dècada dels anys 30 o 40 del segle XX, segons interpreta Joan Bosch de les paraules de Ch. Post «untilrecently ...»; Sobre consideracions sobre la seva atribució, vegeu Bosch (2002-2003), p. 231. L'atribució fou atorgada per Diego Angulo i Ch. Post: Angulo (1954), p. 178 i Post (1958), p. 199. Ara, els experts en l'obra de Pere Nunyes n'han confirmat la hipòtesi.

⁴²⁸ Pujol i Tubau 1984 (1925), p. 391.

Finalment, però, Diego Angulo i Chandler Rathfon Post –i les posteriors corroboracions de Joan Bosch– l'acabaren assignant a Pere Nunyes, que per aquelles dates –ca. 1540– se'l documentava a la Seu d'Urgell⁴²⁹. El portuguès contractà el 1540 (ca.) la pintura i policromia⁴³⁰ del «retaula fahedor de Nostra Senyora del Roser en lo monestir dels frares Preycadors, de la present Ciutab»⁴³¹, que substituïa l'antic elaborat el 1518 per un pintor resident a Tremp anomenat Joan de Brussel·les⁴³².

La contractació del retaula major de l'església de la Pietat es produí, segurament, a finals de la dècada de 1540. La primera notícia que donava a conèixer la voluntat d'aixecar-lo era del novembre de 1544, moment en el qual els Beneficiats es comprometien a fer construir l'altar mitjançant l'aportació d'un ducat cadascun, tot acceptant la donació de recursos econòmics per part del Capítol⁴³³. Devia tractar-se de les primeres obres que s'encarregaven per al nou espai cultual, i que finalitzava entorn el 1550, moment en què l'altar fou dedicat a la Mare de Déu de la Pietat. El document de la contractació del nou retaula no s'ha localitzat, però se sap que l'autor fou l'escultor Jeroni Xanxo, que el 1548 signava per l'elaboració del Sepulcre de la Mare de Déu per a la mateixa església. En la dita capitulació s'advertia que l'obra del Sepulcre no s'havia d'interposar en els treballs que el mateix escultor havia iniciat en el retaula major de l'església: «Item, és tractat que lo dit mestre Hierònim no hage, ni pugue deixar totalment la obra del retaula de la comunitat per la obra de dit sepulcre, ni per altra qualsevol obra, abans promet, sempre, en lo dit retaula

⁴²⁹ Angulo 1944, p. 327-330, Post 1958, p. 202-203. Actualment, els experts en la matèria com Joan Bosch, confirmen la relació de la pintura del retaula de Jesús i sant Josep amb l'art de Pere Nunyes.

⁴³⁰ «En lo qual retaula puguen los dits abbat, procuradors y confreres, afegir de fusta dues tribes sens la qui ja huy hi són en loc de les xambranes, una pastera y tabernacles, y lo que ben vist los serà de pasta. E axí mateix, lo dit pintor, per lo matex preu, és tengut y obligat de pintar les dites tribes, cambranes, la pastera y tabarnacles, y tot lo que de fusta hi hauran més afegit del que huy és. E la Image de Nostra Senyora, fa a pintar, y del Jhesús»: Pujol i Tubau (1936, ed. 1984), p. 611.

⁴³¹ Pujol i Tubau donà a conèixer el document –sense data–. Tenint en compte la trajectòria del portuguès, l'erudit en deduí la cronologia de 1540; vegeu Pujol i Tubau (1936, ed. 1984), p. 610-611 i Madurell (1946), p. 59-60; l'abat, els procuradors i els confreres del Roser decidien pagar a Pere Nunyes 40 ducats d'or, que rebria de la següent forma: deu ducats en iniciar els treballs, deu ducats més un cop el retaula fos instal·lat novament a la seva capella, i els restants vint, un any després d'haver complit la tasca. Veure Bosch (2002-2003).

⁴³² Madurell 1944 (II-1, gener), p. 59. Joan de Brussel·les fou el que elaborà l'estructura de fusta del retaula del Roser que el 1562-1565 pintà Antoni Peitaví, Joan Perles i Josep Brell. Pujol i Tubau posa en dubte que el retaula fos finalment executat donat que en el document del contracte no hi apareix la data; Pujol i Tubau (1936), p. 473.

⁴³³ La data de dita deliberació l'aporta a l'estudi catalogràfic Joan Bosch (2017). Vegeu també, Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 387-388.

de la comunitat obrar fins a tant tingue son compliment»⁴³⁴. La notícia accentua la bona pràctica de l'escultor en el retaule de la Pietat, que conduí als Beneficiats a confiar en les seves habilitats artístiques per al nou el grup escultòric. El resultat del conjunt que conformava aquell espai, com explicava Joan Bosch, resulta d'un interès cabdal pel context del cinc-cents català, especialment per la confluència d'elements artístics d'una qualitat extraordinària –com el retaule de Jesús i sant Josep, el sepulcre de la Mare de Déu, la creu dels Beneficiats i l'esplèndid retaule de la Pietat–, i per acollir, durant bona part de la segona meitat del segle XVI, les representacions musicals del llemosí Joan Brudieu, que a finals de la centúria vindrien acompanyades pel so de l'orgue construït pel mestre solsoní Josep Bordons⁴³⁵.

El retaule fou construït segons una tipologia «a la romana». És possible, com ja intuï Pere Pujol i Tubau, que aquesta qüestió ja fos anotada pels mateixos Beneficiats en el contracte que van signar amb l'escultor Jeroni Xanxo. El moble es construeix d'una estructura reticulada dividida en cinc carrers i en quatre registres: un bancal, dos pisos al cos central, i un àtic. A mesura que el retaule creix, l'amplada general del retaule disminueix, fet que podia explicar-se per les dimensions de la mateixa capella. Als carrers laterals, els plafons del segon pis es transformen en *clipeus* rematats per dos caps d'angelet i treballats en relleu –com tot el retaule– que representen dos sants a cada banda: sant Ermengol (esquerre) i sant Ot (dreta). Els carrers del mig que flanquegen el grup de la Pietat són rematats amb frontons, cadascun amb la representació de dos busts d'apòstols que se situen a l'intradós i les figures d'un drac i un àngel orant al damunt. El carrer central l'encapçala un àtic amb un medalló el·líptic amb la representació de Déu Pare en acte de benedicció, coronat amb un petit medalló envoltat de dos *putti*, un cap d'angelet i elements vegetals que envolten la inscripció «altare gregorianum».

La part central del moble, deixant la pastera a part, la configuren un seguit d'escenes que narren la Vida de la Mare de Déu, encastades cadascuna d'elles amb marcs decorats amb rics motlluratges i repertori *grutesc* a la zona de les cartel·les. S'hi representen, de baix a dalt i d'esquerre a dreta, les escenes de Crist entre els doctors, la Pujada al Calvari, la Crucifixió, el Sant Enterrament, la Circumcisió i la Fugida a Egipte. Els relleus del bancal,

⁴³⁴ Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 395-396.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 405 i Bosch (2017).

de mides més reduïdes, representen els quatre evangelistes, tots ells inserits en un espai el·líptic envoltat de quatre caps d'angelets, excepte l'escena central –just a sota del grup de la Pietat– on té lloc la representació de l'Anunciació, que esdevindria l'inici de la lectura narrativa de tot el conjunt.

Els pedestals que separen cada compartiment de la predel·la són presidits per una petita fornícula apertxinada amb la figuració escultòrica dels Pares de l'Església, dos dels quals han desaparegut. Les divisions verticals del registre superior es configuren de la següent manera. Al pis inferior quatre pilastres decorades amb motius *a candelieri* sense capitell i dues columnes als laterals decorades amb rombes els dos terços superiors i elements fitomòrfics en l'inferior i rematades amb capitell. Al segon pis, en canvi, s'hi observen quatre columnes amb decoracions en els dos terços superiors del fust amb estries helicoïdals o verticals, i un terç inferior o bé amb puntes de diamant, o forlat de cercles amb punt. Els capitells que les rematen són del tipus «protocompostos», és a dir, una versió reduïda de l'ordre compost en la qual no s'hi representa la decoració a través d'oves i dards, i s'obvia una filera de fulles d'acant⁴³⁶. Pel que fa a les divisions horitzontals, aquestes es componen d'entaulaments, cornises decorades amb dentellons i frisos ornamentats amb motius vegetals i caps d'angelet al pis superior, i amb acanaladures a la divisió entre el primer i segon pis.

La pastera central, que aplega el grup de la Pietat, constitueix el nucli de tot el sistema narratiu del retaule. El grup escultòric s'insereix en una fornícula apertxinada i decorada amb cassetons dins els quals es representen caps d'angelet. El marc de l'arc també s'ornamenta amb petits caps d'angelets, i a l'extradós de la fornícula s'hi representa l'Esperit Sant acompanyat de dos àngels orants entre motius vegetals i quatre caps d'angelets, dos petits i dos de mida més gran.

Tot el programa iconogràfic del retaule, com ja explicà Joan Bosch, va esdevenir un poderós diàleg “humà i metafísic” entre la Mare de Déu i el fill sacrificat, que connectava amb el dogma de la Trinitat –manifest en l'eix vertical que connectava el Pare Etern, l'Esperit Sant i la Pietat–, i una referència ben explícita als pilars fonamentals del catolicisme, com eren els Evangelistes, els Pares de l'Església, sant Pere i sant Pau

⁴³⁶ Ídem.

representats als frontons, i els sants Ot i Ermengol dels *clipeus* com a representants de la catedral de la Seu d'Urgell⁴³⁷.

Jeroni Xanxo era un escultor vingut de Barcelona. El març de 1548, poc abans de contractar el retaule de la Pietat i el *Sepulcre de la Mare de Déu*, rebia del Capítol de la Seu d'Urgell quatre ducats per l'elaboració d'un faristol pel cor. També fou l'autor del monument de Setmana Santa de la catedral de Santa Maria, i després d'una petita estada a Sant Llorenç de Morunys per la realització d'un altre grup de la Dormició per la confraria dels Colls (1553-1555)⁴³⁸, tornava a la Seu el 1556 per dibuixar una bacina pel Capítol, que aquest faria realitzar poc després, en metall, en honor del nou bisbe (Joan Pérez García de Oliván, bisbe de la Seu entre 1556 i 1560)⁴³⁹. Pels volts de maig de 1557, Jeroni Xanxo rebia l'encàrrec d'elaborar els plànols de reforma del cor de la catedral, que iniciava alguns anys després. Residí a la Seu almenys fins al 1558, moment que es traslladà a Lleida. Allà fou contractat per construir el portal de Santa Maria la Vella de la Seu el 1559. Se'l sap a Barcelona cap al 1563 per fer-se càrrec, amb Pere Ostris, de la reparació dels elements decoratius del monumental orgue de Santa Maria del Mar. Amb el mateix entallador se'l documenta a Tarragona entre el 1562 i el 1564 per construir l'orgue de la catedral, i pocs anys després tornava a la Seu, probablement per encarregar-se de les reformes del cor anteriorment referides. En aquell moment devia elaborar la decoració escultòrica de l'entrada del cor i la decoració de les tribunes de l'orgue, ja que el 24 de desembre de 1567 l'escultor rebia la suma de 40 lliures corresponents a la segona paga pels dits treballs⁴⁴⁰. El 1572 es dirigí novament a Tarragona, probablement en relació amb l'orgue de la catedral, però una carta demostra que l'escultor no es desentenien dels compromisos amb el Capítol de la Seu d'Urgell, ja que aquest expressava la satisfacció dels treballs que havia realitzat en la pavimentació del temple. Aprofitava, també, per lamentar-se de la mort del seu fill, i oferia, novament, les seves habilitats al Capítol⁴⁴¹. Jeroni Xanxo moria el novembre de

⁴³⁷ Ídem.

⁴³⁸ Segret(1978), p. 48.

⁴³⁹ Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 391-393.

⁴⁴⁰ Ibídem, p. 393.

⁴⁴¹ Madurell (1946), p. 132.

1575⁴⁴², poc després d'haver dut a terme els últims treballs relacionats en la construcció del nou cor⁴⁴³.

1.8.3. La policromia del grup de la Dormició de la Mare de Déu (1574-1575).

L'acord de 1548 entre Jeroni Xanxo i la comunitat de Beneficiats executava una de les últimes voluntats testamentàries del canonge Andreu Ponsclaus redactades el 24 de desembre de 1544, en què emparaulava el compromís de l'escultor a elaborar «lo sepulcre de Nostra Señora», també anomenat retaule dels Apòstols [fig. 36]⁴⁴⁴.

En primer lloc, l'*imaginaire* havia d'entregar «dos personatges de bulto, conforme a la Maria, complits», de cos sencer, que havien de situar-se a un costat i l'altre del sepulcre, és a dir, un als peus (sant Pau), i l'altre al cap (sant Joan Evangelista). Després hauria de realitzar «sinchho sis personatges de bulto de cintura en amunt», als quals n'aniria afegint a mesura que avancés la feina, fins a completar els dotze apòstols. Aquestes figures anirien situades darrere el sepulcre, i de «tal art hi posarà com millor poran parer ésser complits a la vista, entesos los dits personatges de fusta blancha», és a dir, de cintura en amunt, aparentant ser de cos sencer com les dues anteriors. També havia de realitzar «lo encaixament necessari per al dit sepulcre», és a dir, l'urna dins la qual s'hi havia de col·locar la figura de la Mare de Déu jacent. El conjunt escultòric s'ha conservat, però en manquen alguns elements, com l'urna que havia d'acollir la Mare de Déu i les diademes dels apòstols. I totes les figures

⁴⁴² ACU. Reg. UI-1502, Comptes: fons dels preveres de la Pietat, Entrades i Eixides, 1564-1640; aquesta notícia, com d'altres que aquí s'han presentat, sorgeixen de la recerca en els arxius duta a terme pel grup de recerca en Història de l'Art Moderna de la Universitat de Girona en ocasió de l'estudi i catalogació dels fons del Museu Diocesà d'Urgell. L'anàlisi de les obres de Jeroni Xanxo l'han dut a terme Joaquim Garriga i Joan Bosch, aportant documentació inèdita en relació amb la trajectòria de l'escultor i traslladant-les en les fitxes catalogràfiques MDU.

⁴⁴³ Per una lectura més àmplia sobre la trajectòria de Jeroni Xanxo, vegeu Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 392-394, Madurell (1946) p. 124-133; i Segret (1978), p. 48-49.

⁴⁴⁴ Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 395-397; les transcripcions del contracte que presentem són les que publica mossèn Pere Pujol i Tubau l'any 1925.

excepte la Mare de Déu adormida varen rebre el revestiment de policromia i dauradura que els pertocava⁴⁴⁵.

Per identificar algunes de les figures dels «dotze personatges dels Apòstols» n'hi ha prou amb fixar-se amb els atributs que porten i que els distingeixen⁴⁴⁶: sant Pere –claus i tiara papal–, sant Pau –llarga barba, espasa i llibre–, sant Jaume el Major –capell de pelegrí, llibre i palma–, i sant Joan evangelista –jove imberbe–. Sortosament, Pujol i Tubau els anomenà un per un i seguint un ordre a partir de l'observació en la seva disposició original, moment en el qual encara es conservaven les diademes dels apòstols amb el nom respectiu exerg.

Com ja assenyalà Joaquim Garriga⁴⁴⁷, el contracte de 1548 pressuposava que l'escultura de la marededéu ja existia⁴⁴⁸. S'hi indicava com «lo encaixement» havia de realitzar-se segons la figura de la Verge Maria, atès que havia d'encabir-hi el seu cos. Segons l'autor, l'elaboració de la figura de la Mare de Déu jacent hauria de situar-se prèvia a l'encàrrec del Sepulcre, potser, paral·lela a la comissió del retaule de la Pietat. Garriga creia que el disseny i la talla de la figura podrien indicar que aquella peça fos l'obra amb la qual l'escultor presentaria la prova de les seves habilitats, quelcom que explicaria la delicadesa de la talla, en contraposició a la rigidesa de la resta de les escultures que representen l'apostolat.

D'altra banda, és important remarcar la consideració que Garriga feia del conjunt com a retaule d'altar. Un retaule, val a dir, ben particular. D'entrada perquè prescindia d'un emmarcament o arquitectura, que es constituïa mitjançant les mateixes figures dels apòstols que delimitaven el conjunt i adquirien una funció “arquitectònica”. Potser degut a això, l'autor de l'obra es veié amb la necessitat de transmetre aquesta funció a les mateixes figures, projectant-les d'una forma més hieràtica i frontal. La separació de l'urna amb la Mare de Déu, més avançada respecte a la resta del conjunt, indica que la figura podria ser

⁴⁴⁵ Totes les escultures han estat recentment restaurades pel Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (2017).

⁴⁴⁶ El contracte de 1544 no s'especificava quins dels dotze apòstols havia de representar Jeroni Xanxo. De tot el conjunt podríem destacar la figura de sant Pau, “Apòstol dels Gentils”, que posterior a Jesús de Nazaret s'encarregà de predicar l'evangeli als qui no eren jueus a través de tot l'Imperi Romà.

⁴⁴⁷ Per a explicar el procés d'elaboració del retaule dels Apòstols seguim l'estudi que elaborà Joaquim Garriga en ocasió de la catalogació del fons del Museu Diocesà d'Urgell. En la configuració elemental de la base bibliogràfica hi destaquen els de Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 394-396, Madurell (1946), p. 242-245, i Garriga (2017), fitxa catalogràfica MDU.

⁴⁴⁸ Garriga (2017), fitxa catalogràfica MDU.

treta en ocasió de cerimònies o festes litúrgiques i, per tant, deixant-la en una situació de fàcil accés.

Del Sepulcre de la Mare de Déu n'existeixen fotografies dels fons Plandolit i Salvany del 1915-1930 i 1923, respectivament, que permeten contemplar la disposició original del conjunt dins l'església. En primer lloc, es distingeixen els elements conservats i els que no. Dels primers, han arribat als nostres dies les figures dels apòstols –sense les diademes–, i la figura de la Mare de Déu jacent, però sense l'urna que l'acollia. A la fotografia de 1923 s'observa com el grup escultòric, amb les diademes, es troba dins una capella o fornícula oberta al mur, just damunt l'altar, construïda amb una volta de quart d'esfera. Mentre que l'urna de la Mare de Déu, amb la figura femenina a l'interior, se situa al centre de l'apostolat, però damunt l'altar, quedant a fora de la fornícula. Tant l'interior com l'exterior dels murs que aixopluguen el conjunt estan pintats amb decoracions força més tardanes, probablement executades durant les restauracions decimonòniques de Josep Oromí. El conjunt escultòric respon exactament a les clàusules que es llegeixen al contracte de 1548, com «lo encaixament» de la Mare de Déu, els «dos personatges de bulto, conforme a la Maria, complits», i la resta de la figuració «com millor poran parer ésser complits a la vista».

Seguidament, Jeroni Xanxo realitzà un altre retaule de la Dormició de la Mare de Déu. L'encàrrec provenia de la confraria dels Colls de Sant Llorenç de Morunys, a la qual pertanyia l'escultor⁴⁴⁹. L'obra es dugué a terme entre 1553 i 1558⁴⁵⁰. Malgrat que es destruís en esclatar la Guerra Civil (1936)⁴⁵¹, n'ha perviscut també unes fotografies de principis del segle passat (1912 i 1913)⁴⁵². Garriga posava en relleu la similitud dels nimbes de tots dos conjunts. En ambdós casos, la decoració d'aquests s'haurien resolt d'una forma pràcticament idèntica, és a dir, mitjançant un cercle llis, de fusta daurada, i amb el nom exerg de la figura a la qual pertanyia. Un recurs que ja utilitzà l'escultor –excepte el nom– al retaule de la Pietat. El nom a les diademes permetia identificar l'apostolat ràpidament, i per això, quan Pujol i Tubau observà el conjunt urgellenc en la seva disposició originària dins l'església, podia citar el nom de cadascun dels apòstols que hi figuraven sense cap dificultat per distingir-los.

⁴⁴⁹ Segret (1978), p. 48.

⁴⁵⁰ Garriga (2017), fitxa catalogràfica MDU.

⁴⁵¹ Garriga cita a Segret (1978), p. 48-49 i Segret (1984), p. 63-64.

⁴⁵² Dites fotografies pertanyen a l'arxiu Melet (1912), i al fons Bastardes (1923).

Sobre la policromia de les figures dels apòstols de la Seu no se'n coneix cap document que la vinculi a un possible autor (o autors) o a un contracte d'obra. Les anàlisis efectuades pel centre de restauració de Valldoreix (CRBMC) el 2017 descartaven qualsevol repintat posterior, quelcom recurrent en moltes obres d'aquesta època, indicant, per tant, que la policromia actual és l'originària: «La confirmació analítica que la policromia dels Apòstols del Sepulcre és única i l'originària porta a fixar-ne la cronologia, alhora que a deduir-ne els autors, fonamentalment per comparació de trets i detalls amb els equivalents del retaule de la Pietat, resolt per Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer de 1573 a 1574»⁴⁵³.

Malgrat no conèixer el contracte de la policromia del grup escultòric, les anàlisis del centre de restauració de Valldoreix permeten fer-ne una comparativa real i amb fonaments amb una obra molt propera: el retaule de la Pietat. Ara ja podem dir que la comparació entre ambdós conjunts suggereix, com ja va intuir J. Garriga, que es tractaria d'una obra dels mateixos autors que el retaule de la Pietat, és a dir, d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer [figs. 37 i 38]. Dita conjectura parteix, principalment, de la comparativa de tres elements o detalls molt representatius del pintor-daurador: la carnació –a través de la representació dels ulls–, la vestimenta i la seva ornamentació floral, i els accessoris, especialment de l'observació detallada dels llibres oberts i la simulació textual que hi apareix. Val a dir que dues de les deu figures conservades (Sant Felip i Sant Tadeu⁴⁵⁴) presenten una policromia diferent de la resta. Això podria indicar que existeix una tercera mà que s'involucrà en l'empresa. No es coneix cap notícia al respecte, però de ser així l'única explicació podria donar-se de la marxa prematura d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer. Altrament, podria tractar-se de la mateixa mà de Verdaguer –més que no pas la de Peitaví–, que per raons que es desconeixen hagués d'encarregar-se en solitari d'aquells dos personatges.

Tot aquest feix de dades condueixen a situar cronològicament l'obra entre la primavera de 1575 i «forçosament abans de 1578, any d'acabament del retaule del Roser d'Èvol, al Conflent, obra indubtable i datada de Peitaví»⁴⁵⁵. La documentació permet confirmar provisionalment la hipòtesi. L'última notícia d'Antoni Peitaví a Perpinyà l'any

⁴⁵³ Garriga (2017), fitxa catalogràfica MDU.

⁴⁵⁴ MDU 139 i MDU 140.

⁴⁵⁵ Ídem.

1575 és del 4 de febrer, relativa a la compra d'una vinya corresponent a una aimada⁴⁵⁶. Poc abans, el 22 de gener, Peitaví –amb la possible ajuda de Verdaguer– hauria d'haver entregat els treballs del retaule de Sant Llorenç i Sant Vicenç, quelcom que pressuposa que devia rondar per terres rosselloneses. Tanmateix, no podia tardar gaire a tornar a la Seu, almenys per enllestir la pintura del monument de Setmana Santa, contractada el 14 de desembre de 1574. Antoni Peitaví no torna a aparèixer a la documentació ceretana fins el 4 d'agost de 1575, moment en què contractava el retaule de Sant Martí d'Ur. Amb tot, entre el febrer/març i l'agost de 1575, Antoni Peitaví podria trobar-se a la Seu d'Urgell ultimant, d'una banda, el monument de Setmana Santa, i de l'altra, executant la policromia del retaule dels Apòstols. També caldria considerar la possibilitat que aquests darrers treballs s'allarguessin, postergant-los entre el 1575 i el 1576. Durant aquest darrer any, malgrat ser present a Perpinyà per batejar el seu fill i com a testimoni d'un acte notarial entre l'abril i el juny, se'l documenta novament a Puigcerdà el juliol de 1576 en relació amb la capitulació per la comunitat d'Age. I fins al 18 de juny del 1577 no torna a aparèixer a Perpinyà, aleshores per la compra d'un habitatge. Per tant, una altra opció –encara que més improbable– seria considerar que entre el juny de 1576 i el juny de 1577 Antoni Peitaví treballés, no solament en els retaules d'Ur i, probablement, també d'Age, sinó també en l'embelliment de la policromia dels apòstols de la Seu.

1.8.4. La policromia del monument de Setmana Santa (1574)

Hom ha referit anteriorment a la falta de recursos econòmics que la comunitat de Beneficiats de l'església de la Pietat feia explícita en les peticions al Capítol durant els anys de 1574 i 1575. Doncs bé, mentre aquest socorria a la comunitat, expedia 114 lliures per la tercera obra que Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer realitzarien a la Catedral de la Seu d'Urgell: el monument de Setmana Santa:

⁴⁵⁶ ADPO. 3E1/3990, Miquel Palau, manual de 1575, f. 4 i 24v. ADPO. 3E1/3989, Miquel Palau, notal de 1575-1576.

«Ítem, fonch tractat y deliberat en dit Capítol que lo monument se donàs a pintar, per què estave molts anys havie de la sola fusta desfavorit y així fonch donat lo càrrech de assò als reverends senyors Ardiaca Guilla y mossèn Barthomeu Moles, los quals tractaren ab los mateixos pintors qui havien pintat lo retaule de la comunitat qu'es diuhen mestre Antoni Peitaví, de Toloza, y mestre Miquel [Verdaguer] de la ciutat de Leyda, companyons habitants en la vila de Perpinyà y entre ells fonch concordat que dits pintors pintarien dit monument per cent-y-vint ducats, dihc CXXXXIIII lliures barceloneses, prenent a son càrrech dits pintors de fer-se la despesa y comprar y pagar de sos diners tot lo or y colors y altres coses necessàries per al dit effecte».⁴⁵⁷

Avui en dia no és possible fer una aproximació de caràcter estilística o formal a l'obra. No n'ha perviscut cap rastre del monument, com tampoc un document fotogràfic amb la qual fer-se una idea de l'aspecte que tenia. La documentació només permet la reflexió entorn de la informació que aquesta aporta: que Miquel Verdaguer sembla que també participà de la policromia i dauradura del retaule de la Pietat, que cobrarien un total de 144 lliures (120 ducats) per l'obra del monument, i, especialment, de l'origen dels dos pintors. Més enllà d'aquesta notícia s'hi poden afegir les dades ja conegudes de 1549 –un any després de contractar el Sepulcre de la Mare de Déu–, moment en què se li fou encarregat el monument de Setmana Santa. Aleshores, mossèn Guilla, procurador del Capítol, atorgava a «mestre Hierònim Xanxo» un total de deu ducats (dotze lliures) pels treballs, als quals l'escultor afegiria un pedestal el 1575⁴⁵⁸.

El conjunt escultòric s'instal·lava cada any a l'ala nord del transsepte de la catedral, on es trobava la capella del Sant Salvador o de Jesús de Natzaret, que més tard (s. XVIII), es desplaçaria a la capella de Sant Ermengol⁴⁵⁹. De la seva disposició a la capella del Sant Salvador ho constata un document en el qual es referia al trasllat dels sarcòfags dels bisbes Abril Peláez (1257-1269) i Pere Urtx (1269-1293): «[...] y de dos bisbes Abril y Urx, que se sont trets de la capela de sanct Salvador y posats ab molt major decència fora per lo

⁴⁵⁷ ACU. UI-678, actes capitulars. 1570-1607 (UI-678).

⁴⁵⁸ Madurell (1946), p. 128.

⁴⁵⁹ Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 401.

impediment que ses sepultures fahien a la nova extruició del monument de Christo Nostre Senyor»⁴⁶⁰.

En època moderna, el monument de Dijous Sant, també anomenat “reserva eucarística” o “Cases de Reservació”⁴⁶¹ esdevingué un element imprescindible en el context de celebració de la Setmana Santa⁴⁶². Finalitzada la missa de Dijous Sant, que commemorava l’últim sopar i materialitzava l’Eucaristia, el prevere que oficiava la missa es dirigia en solemne processó amb l’hòstia consagrada en mà i tot un seguici darrere seu cap al monument de Setmana Santa que s’havia instal·lat en una capella del temple, on s’adorava el *Cos de Crist*⁴⁶³. La resta de les capelles, consegüentment, havien de tapar les imatges que les decoraven, i els fidels disposaven fins mitjanit per retre devoció a la Sagrada Forma. L’endemà, Divendres Sant, aquesta es retornava en processó fins a l’altar major, en el context de l’anomenada Litúrgia de la Paraula⁴⁶⁴. Tot i que la majoria de testimonis conservats i documentats provenen de l’època del Renaixement i especialment del Barroc, se sap que la dita cerimònia se celebrava ja de ben antic: «En la ceremonia litúrgica del Jueves Santo, después de celebrada por la mañana la misa *In Coena Domini*, el Santísimo era llevado en procesión y reservado de manera solemne en un lugar de la iglesia distinto del habitual para exponerlo a la especial veneración de los fieles hasta el día siguiente conforme a una ceremonia que databa del siglo XI»⁴⁶⁵.

⁴⁶⁰ Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 393. Els sarcòfags foren executats durant la primera meitat del segle XVI, i probablement foren executats pel pintor certerí Joan Pau Guardiola. L’atribució la feu Albert Velasco per comparació estilística. El pintor treballà a la Seu en altres projectes, com el del retaule de Sant Joan Evangelista i Sant Ot, que es contractà el 1536. Vegeu Duran i Sanpere (1921), p. 17-19, Velasco (2011), p. 200-217. Les taules han estat estudiades per Francesc Agustí en el context de la catalogació del fons del Museu Diocesà d’Urgell (2017).

⁴⁶¹ Luna (2009), p. 33 i Mercader (2013), p. 38-41.

⁴⁶² L’ús d’aquestes estructures esdevingueren un fenomen que es donà extensament al llarg de la Mediterrània occidental, també a les zones de la Ligúria, Còrsega i Sardenya. Vegeu Sista (2009), p. 169-172, Boggero i Righetti (2009), p. 173-176 i Nigaglioni (2009), p. 177-180. Vegeu també el catàleg en línia *Il teatro dei Cartelami. Effimeri per la devozione in area mediterranea*, 2007.

⁴⁶³ Mercader 2013, p. 40.

⁴⁶⁴ Ídem.

⁴⁶⁵ Alguns dels monuments més antics que es coneixen a Espanya daten de la segona meitat del segle XVI: el que dissenyà Hernán Ruiz el Jove per la Catedral de Sevilla de 1559 (però que s’executà finalment el 1594 per Ascensio de Maeda); el que realitzà Lope de Líaño el 1577 per la catedral de Córdoba; i el de 1587 elaborat per Giovanni Flecha al Monestir de El Escorial per encàrrec de Felip II. En tots ells s’hi emprava una planta centralitzada a la qual s’aixecava una estructura de temple “a la romana”, que es devia daurar i policromar segons es requeries. Més endavant, a partir del segle XVII, aquestes estructures van adquirir una

A partir del Concili de Trento (1545-1563), aquest culte eucarístic prengué cada vegada major importància, fins a estendre's ràpidament a partir del segle XVII, moment a partir del qual la demanda d'aquestes estructures fou més recurrent convertint-se en escenografies que cobrien completament la capella. A les visites pastorals d'època moderna, i sobretot durant la Contrareforma, hi destacaven els manaments que exigien la millora del mobiliari litúrgic, entre el qual es trobava el monument de Setmana Santa⁴⁶⁶. Que els pintors fossin els escollits per pintar-los i daurar-los no era pas estrany. Aquesta pràctica es pot observar al llarg del Principat, com la que protagonitzà el pintor barceloní Francesc Fornet, que l'any 1603 contractava la pintura i daurada del monument de l'església de Santa Maria del Pi⁴⁶⁷. En els bisbats de Vic i Girona, les primeres notícies sobre la decoració d'aquestes estructures daten de 1601 –Sant Vicenç de Susqueda i Sant Martí Sacalm–, i aleshores es fa referència per primer cop a la pintura de tabernacles de color blau i amb estrelles⁴⁶⁸. A Vic, a principi del segle XVII, la laboriositat de l'estructura quedava palesa en una altra visita pastoral, on es demanava que se seguissin escrupulosament un seguit d'indicacions⁴⁶⁹. Al Rosselló es conserven testimonis documentals sobre la construcció d'aquesta tipologia “d'arquitectures” des de principis del segle XVI. El 1514, per ordre del prevere i beneficiat de la capella de la Santa Creu del Castell de Perpinyà, s'ordenava pagar al fuster Jeroni Lombart la construcció d'un monument, i encara es coneix una altra referència relativa a un inventari de l'església de Sant Genís de les Fontanes (Rosselló) en el que s'hi esmentaven unes teles amb la representació de la Passió, que pertanyien «En lo altar del monument»⁴⁷⁰. A finals de segle, el 4 d'agost de 1596, el pintor Honorat Rigau era cridat pel capítol d'Elna perquè realitzés la pintura d'un dels monuments de Dijous Sant de la catedral, pel qual cobraria 35 ducats (70 lliures)⁴⁷¹. Actualment, es conserven una quarantena de monuments,

estètica molt més exuberant i abarrocada, partint de muntatges que tenien una connotació més escenogràfica i espectacular. Vegeu *Ibidem*, p. 45-46.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 92-93.

⁴⁶⁷ La notícia la coneixem gràcies a les *fitxes Madurell* guardades a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona: AHPB, *Fitxes Madurell*, Esteve Vallalta, lligall (capítols matrimonials i concòrdies), 1603-1613 (21 de gener de 1607).

⁴⁶⁸ Solà (2006), p. 263.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 92-93.

⁴⁷⁰ Doppler (2009), p. 223-224.

⁴⁷¹ El compromís de Rigau per pintar un dels monuments del Capítol el publicà Durliat l'any 1954. El llibre de comptes del Capítol donava fe de la pintura d'Honorat Rigau, que hauria realitzat entre el 1599 i el 1600. Durliat (1954), p. 189.

la major part dels quals, però, molt posteriors. Destaquen, per exemple, el de l'església de Sant Joan Evangelista de Dorres (de 1830, sobre una tela del segle XVII), el de l'església parroquial de Santa Maria d'Espirà de Conflent [fig. 39], el de Finestret⁴⁷², o el de Prats de Molló⁴⁷³.

Als territoris del nord-est de Catalunya, en comparació a altres indrets del Principat o fins i tot italians, aquestes estructures adoptaren una estètica més aviat modesta. Estaven construïdes principalment de fustes superposades combinades amb dossers de tela⁴⁷⁴, i la seva conservació en esglésies tan remotes fa palès la importància que tenien en la comunitat i en la litúrgia de Setmana Santa.

D'altra banda, en esglésies més sumptuoses i a partir del segle XVIII, els monuments de Dijous Sant constituïrien, com explica Santi Mercader, una mena «d'aparador, amb un evident caràcter persuasiu, el resultat visual del qual, era la *Summa Artis*, o sigui la integració de totes les arts al servei d'un discurs clar i ben definit. En efecte, el monument era una estructura parlant de contingut simbòlic i emblemàtic que representava en clau al·legòrica els valors del cristianisme davant un dels episodis dramàtics cabdals per als creients: la mort de Crist, i la redempció dels pecats de la humanitat»⁴⁷⁵.

1.8.5. El context de transformacions de la catedral de Santa Maria.

Les tres obres citades s'emmarquen en un context de transformacions que se succeïren a la catedral de Santa Maria de la Seu d'Urgell al llarg del segle XVI, però també de nombrosos canvis a la ciutat, especialment arquitectònics, centrats en la renovació d'espais eclesiàstics, la fortificació d'edificis –com la catedral–, i en les millores de tipus urbanístic⁴⁷⁶. Algunes d'elles –com la dels treballs fortificació–, justificades pel context de l'època. La

⁴⁷² El monument fou construït a principis del segle XIX, però el restaurà el pintor Josep Oromí el 1875. Giocanti (2009), p. 181-192.

⁴⁷³ Roonthiva (2016), p. 27-42.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁷⁵ Mercader (2013), p. 45.

⁴⁷⁶ Obiols (2019), p. 31.

ciutat i el territori es trobava en un moment de gran inestabilitat social i religiosa. D'una banda, per les bandositats que es produïen per l'enfrontament entre nyerros i cadells, un conflicte que traspassava els murs de la catedral, tant per la representació d'alguns membres d'aquests bàndols dins del mateix Capítol, com per l'enfrontament entre bisbe i Capítol, propi de les bandositats de l'època⁴⁷⁷. D'altra banda, el temor al contagi religiós propagat pels escamots hugonots i la immigració francesa contribuïa a la inseguretat i, consegüentment, a la militarització de la contrada⁴⁷⁸. La temença de la situació la recollia el Capítol el 1580, quan discutia «de quina manera se porie fortificar dita iglésia i campanar, de manera que a una necessitat tot los ecclesiàstichs y altres de la ciutat, si serà menester, puguen recullir-se segurament en ella y guardar la ciutat»⁴⁷⁹.

Paral·lelament, la catedral es veié immersa, des del segon terç de la centúria, a un seguit de canvis importants, tant pel que fa a la construcció de nous espais de culte –per exemple, el de l'església de la Pietat–, com en la redistribució d'aquests en els edificis ja existents, i que comportà la creació de noves imatges, ja fossin en forma de reliquiari, de monument o de retaule.

En un document del 1566, arran d'una processó amb les relíquies de Sant Ot, s'indicava que aquestes eren retornades «en lo seu altar, on vui està, lo qual se feu de nou, i en dit any desferen molts altars de dins la Seu i tornaren arrero lo altar de Nostra Senyora i les reixes, del compte que ara stan»⁴⁸⁰. Alguns altars foren traslladats, com per exemple el de Sant Ermengol, que passà a la primera absidiola del transsepte sud, allà on anteriorment havia presidit l'altar de Santes Creus. Aquest passà a l'absidiola contigua del transsepte sud, on anteriorment s'havia establert el culte a Sant Jaume, i s'ha de suposar que amb ella també s'hi traslladà el retaule que el pintor aragonès Ciprià Roïç contractà el 1534⁴⁸¹. A l'altra banda del presbiteri s'instal·là la capella de Sant Ot, juntament amb la reserva del Santíssim. És probable que aleshores la continués decorant el retaule que de Joan Pau Guardiola (1536), que es renovà anys més tard, durant el segle XVII, amb un altar de

⁴⁷⁷ Ídem.

⁴⁷⁸ Pujol i Tubau (1925, ed. 1980), p. 306; per una aproximació del context social i polític de la Seu d'Urgell, vegeu Obiols (2019), p.25-36.

⁴⁷⁹ Adell (2000), p. 188.

⁴⁸⁰ Obiols (2019), p. 33.

⁴⁸¹ Madurell (1946), p. 123.

factura barroca⁴⁸². Enmig d'aquestes renovacions també es traslladà el cor, deixant lliure l'espai central del transsepte. El presbiteri, per la seva banda, patí les seves reformes el 1535, moment en el qual s'erigiria la reixa de l'altar major, que s'ha conservat fins avui dia⁴⁸³.

Posteriors a les obres de la nova església de la Pietat, iniciades a la dècada de 1530, el Capítol posà en marxa altres reformes; les de l'enfustament del Claustre, o l'obertura de tres portals a la façana principal⁴⁸⁴, l'emblanquinament de les voltes el 1567, la pavimentació de l'interior de la catedral el 1576, o la construcció de la sagristia el 1574⁴⁸⁵. D'altres canvis ocorreguts, entre els quals es situen els projectes de policromia de les obres comentades, es produïren en un moment en què els efectes de la Reforma Catòlica arribaren dins els assentaments de la catedral. Un dels personatges susceptibles a encapçalar aquest procés de renovació –tant material com espiritual– podria ser Joan Dimas Loris, bisbe de la Seu de 1572 a 1576 i prelat de Barcelona entre el 1576 i el 1598⁴⁸⁶.

La presència del bisbe Dimas Loris significa que es tractava d'un centre coneixedor de les qüestions que succeïen entorn de la religió a Europa, i, per tant, vinculat a l'esperit sorgit de la reforma catòlica. Convé recordar que els decrets de Trento esdevingueren els mitjans adoptats per l'església romana per posar ordre a diverses qüestions, entre les quals destacaven, a banda de les dogmàtiques, les restriccions i fins a les prohibicions d'algunes manifestacions de la cultura popular⁴⁸⁷. A banda, s'hi congruïà l'espai idoni per a l'adequació dels espais de culte, i, per tant, de l'ampliació, restauració o reconstrucció de molts espais arquitectònics, i, conseqüentment, la reordenació i el canvi d'algunes advocacions amb l'objectiu de difondre'n de noves, amb una clara repercussió en el mobiliari litúrgic⁴⁸⁸. A Catalunya, un dels primers protagonistes a rebre i aplicar els decrets tridentins fou Ferran

⁴⁸² Adell (2000), p. 212.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁸⁴ Obiols (2019), p. 33.

⁴⁸⁵ Adell (2000), p. 188.

⁴⁸⁶ Torres (2014), p. 80-82 i Fernández (2005), p. 97-98. Vegeu també, a mode més general, Bada (1970).

⁴⁸⁷ Torres (2018), p. 26-31.

⁴⁸⁸ Solà (2008), p. 335-336. Un exemple és el retaule de Sant Ermengol, renovat el XVII. Madurell (1946) i Adell (2000), p. 211; més enllà de la catedral s'aixecà el campanar de Sant Domènec (1566) i el claustre, que donà pas a la consagració de diverses capelles (1574): Obiols (2019), p. 32. Uns anys després, el 1585, començà a construir-se el convent de Sant Agustí, on hi ha l'actual hospital: Pujol i Tubau (1929, ed. 1984), p. 452-453.

de Lloaces (1498-1568), que fou bisbe d'Elna, Lleida i Tortosa. Cap al 1560 esdevingué arquebisbe de Tarragona, i seguí les traces del cardenal Doria en l'aplicació del Concili de Trento a partir de 1564⁴⁸⁹. Entre els firmants de la recepció del Concili de Trento hi figurava Pere de Castellet, bisbe d'Urgell⁴⁹⁰. La recepció pràctica, però, arribà amb els successors de Lloaces com a arquebisbes de Tarragona: el cardenal Gaspar Cervantes de Gaeta (1512-1575), Antoni Agustí (1517-1586) i Joan Terés (1539-1603)⁴⁹¹.

Dimas Loris va regentar la Cancelleria de Catalunya durant el 1559, i fou un dels acompanyants de Felip II a Barcelona durant la seva estada el 1564. El 1568 fou nomenat abat de Sant Feliu de Girona, fins al 1572, moment en què rebria la mitra episcopal del bisbat d'Urgell. Durant aquest darrer període esdevindria un dels principals promotors de les consignes sorgides del Concili de Trento. La prova d'això l'aportà mossèn Pere Pujol i Tubau l'any 1925 al transcriure un fragment del *Registrum litterarum omnium Rdi Capituli Urgellensis*, datat entre 1568 i 1578⁴⁹². Es tracta d'una carta escrita pel capítol de la Seu d'Urgell en resposta a la queixa de Dimas Loris del 1575, quan aquest estava a Barcelona. Dimas Loris expressava la insatisfacció per les obres que s'havien realitzat a l'església, i els canonges se'n disculpaven donat que no era la seva intenció «causar enuig a a V.S. ans bé fent en esta sua cathedral ab molts centenars de ducats, que de nostra mensa se són pagats, tan belles obres com se són fetes de alguns anys ensà»⁴⁹³. De fet, en el document s'expliquen alguns dels canvis efectuats dins el temple en absència del Dimas Loris i la voluntat que aquests fossin decents i d'acord amb la nova mentalitat reformadora, com el trasllat dels sepulcres dels bisbes Abril y Urtx⁴⁹⁴.

En el període 1572-1576 també tingué lloc la realització de la pintura mural del monument funerari a Joan d'Espés, situada al transsepte sud de la catedral de Santa Maria, al llarg del mur sud i de ponent [fig. 40 i 41]⁴⁹⁵. D'una banda, a l'oest, s'hi configura un

⁴⁸⁹ Raventós (2000), p. 72.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 73.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 75-88.

⁴⁹² Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 393.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 393, nota 22.

⁴⁹⁴ *Ídem*.

⁴⁹⁵ Velasco (2011), p.189; Joan d'Espés, nascut a Saragossa, fou en un primer moment ardiaca de la catedral d'aquesta ciutat. El 19 de febrer de l'any 1507, per nomenament del papa Juli II, fou escollit per

monument arquitectònic en *trompe-l'œil* que embolcalla el sepulcre del bisbe. Al mur de migjorn, i de la mà d'un altre artífex, s'hi representa un entramat d'elements figuratius a *candelieri* i caràcters grotescs que decoren l'entorn de la porta que condueix a la capella de Sant Just. El mural que envolta el sarcòfag del bisbe il·lustra una arquitectura monumental i de caràcter renaixentista que desplega un seguit de figures i elements que remetent a la tradició clàssica, com ara *putti*, plorants, torxes invertides, i àmfores esquerdades. Probablement, del disseny original se n'ocupés l'escultor Jeroni Xanxo, ja que el maig de 1557 lliurava els plànols de renovació del cor de la catedral, en el qual podria figurar un dibuix de l'esquema que havia de configurar el monument funerari de Joan d'Espés⁴⁹⁶. Com indica la data pintada al sepulcre, el mural funerari no fou executat fins al 1576⁴⁹⁷. Una nota mecanoscrita de Pujol i Tubau, localitzada a l'arxiu Capitular d'Urgell, permet saber que la caixa sepulcral del bisbe d'Espés fou realitzada per un mestre fuster anomenat Miquel, i en la qual figuren els pagaments efectuats el 1576 per l'obra de la fusta⁴⁹⁸.

El *trompe l'œil* que aixoplugava el sarcòfag del bisbe d'Espés convé destacar-lo per diverses raons. En primer lloc, el fet que Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer fossin els únics pintors documentats a la Seu durant aquell període podria conduir a especular el vincle del mural amb els artífexs. En segon lloc, per la seva condició d'*unicum* que l'emparenta amb una pintura similar que el portuguès Henrique Fernandes realitzà a la catedral de Barcelona, en el seu cas per acollir els sarcòfags de Ramon Berenguer i la seva muller Almodis, l'any 1545 [fig. 42].

El mural de la catedral de la Seu d'Urgell es configura amb una arquitectura funerària que envolta la tomba del bisbe Joan d'Espés. Aquesta ve representada en perspectiva, fent de funció d'altar funerari, i presenta elements propis de la tradició renaixentista: dibuixa un

ocupar la cadira episcopal de Girona, prenent-ne possessió l'11 de juny del mateix any. Després de poc més d'un any, el 6 de setembre del 1508, cedí el seu episcopat en mans del Sumex Pontífex, amb una pensió de deu mil reals anuals. El 1515 esdevindria bisbe d'Urgell, fins al 1530, any del seu traspàs. El succeïrien Pedro Jordan de Urríes des del 1532 al 1533, i Francisco de Urríes del 1534 al 1551, ambdós aragonesos; Baraut et al. (2002).

⁴⁹⁶ La documentació relativa a l'esquema de Jeroni Xanxo es troba a la cota d'arxiu ACU. UI-667, *Liber Primus Capitulum* (1493-1569), 17 de maig de 1557.

⁴⁹⁷ Aquell mateix any 1576 es col·locaven els sarcòfags dels bisbes Abril Peláez (1257-1269) i Pere Urtx (1269-1293), que emplaçaren el mur esquerre de l'ala nord del transsepte, provinents de la capella del Sant Salvador: Pujol i Tubau 1984 (1925), p. 393.

⁴⁹⁸ ACU. UI-00033, nota mecanoscrita.

entaulament corinti que se sosté mitjançant columnes que, intuïm, presenten un doble joc d'estries. L'ús de pinzellades soltes ataronjades provoquen l'efecte de les aigües del marbre. La part del capitell no es pot contemplar, ja que la capa pictòrica es troba totalment escapçada, però de la forma que en resta –el contorn del dibuix– hom pot intuir que es tractaria d'un capitell d'ordre corinti. Les quatre columnes que aixequen l'entaulament separen l'altar en tres fornícules: a les dues laterals s'hi representen les figures d'uns “plorants”, mentre que la central, més ampla, es reserva per l'urna del bisbe. Aquesta darrera presenta una decoració una mica més laboriosa. Es remata amb una petxina molt ampla –l'element ve deformat per l'espai de la mateixa fornícula–, sota la qual el pintor representa un dosser de tela vermella i blanca que aixopluga el sarcòfag del difunt. Aquest se sosté per la part superior central, però la tela es recull en dos punts laterals que recorden, remotament, les pales d'altar italianes i la dignificació de l'espai mortuori que els hi era implícit. Així mateix, el pintor consignà l'element funerari també a la part superior de l'entaulament, en el qual representà *putti* sostenint torxes invertides, característica d'aquestes estructures que des de la tradició clàssica volen simbolitzar la mort, i àmfores esquerdades, també indicatiu de la fragilitat de la vida. Finalment, el pintor il·lustrà a dos àngels asseguts a les cantonades de l'entaulament mentre sostenen elements penjants que recorden les decoracions florals i vegetals de la tradició clàssica.

A banda del mural que reproduïx un altar funerari per la tomba de Joan d'Espés, al fons del transepte i contigua al pany de paret que acabem de descriure, s'hi observa una altra decoració basada en un entramat exuberant d'elements grotescos. Es tracta d'una pintura diferent de la de l'“*architectura picta*”, segurament concebuda en el marc d'un encàrrec diferent i, potser, amb un pintor diferent. La decoració es desplega mitjançant múltiples figuracions pròpies de les pintures capritxoses i de caràcter llibertí que prengueren molta força a la Roma de finals del segle XV, principalment a conseqüència dels redescobriments de les pintures de l'antiga Roma⁴⁹⁹. D'aquesta manera haurien arribat a mans del pintor que treballà a la Seu, on traslladà testes amb orelles punxegudes, hibridacions de cossos masculins amb fullatges que creen entramats rebuscats, llaços vegetals que surten de la boca dels caps que s'il·lustren, les figures de grius emmarcats en medallons, etc.

⁴⁹⁹ Chastel (2001), p. 47.

No creiem que el significat de la pintura mural de la catedral de Santa Maria de la Seu d'Urgell fos el mateix que el que s'atribuïa en les decoracions palatines de Roma, per exemple. La decisió d'inserir aquest tipus d'iconografia, en tot cas, podria relacionar-se amb l'arribada d'algun material gràfic que el comitent de l'obra o el mateix pintor, considerant aquella imatge “moderna”, optessin per aplicar-lo a les decoracions pertinents. El procés a través del qual s'arribà a aquest resultat fou el mateix que caracteritzava la gran majoria de pintures que es realitzaven a l'època: la còpia –més o menys mimètica– d'un repertori visual que els arribava mitjançant l'estampa d'importació, i que adaptaven a l'espai que havien de decorar.

La pintura mural gaudí d'un episodi molt important al Pirineu. A la Vall d'Aran i Andorra, per exemple, s'hi conserven notables exemples, com els del mestre de Sorpe que feu els seus treballs entre les dates de 1550 i 1570 a l'església de Santa Maria d'Arties, les del mestre de Garós que il·lustrà el 1584 la parroquial de Salardú, o les que es realitzaren a la mateixa església pel mestre de Salardú a principis del segle XVII⁵⁰⁰. A Andorra s'hi conserven les pintures murals de Sant Cristòfol d'Anyós (la Massana) i les de Sant Romà de les Bons (Encamp), ambdues fetes per pintors anònims durant el segon quart del cincents. També a la Casa de la Vall s'hi conserven alguns exemples, d'una banda, les que pintà l'anomenat mestre de Çanou en el tombant del segle, i de l'altra les de Miquel Orcau⁵⁰¹. Dits exemples serveixen per contextualitzar les pintures de la Seu d'Urgell en una tendència que sembla més estesa en petites esglésies de muntanya. Així i tot, la pintura mural que més s'assimila a la que es feu per decorar la tomba del bisbe d'Espés l'hem d'anar a buscar a la catedral de Barcelona. L'obra homònima a la de la catedral d'Urgell és la ja esmentada d'Henrique Fernandes pels sepulcres de Ramon Berenguer I i la seva muller Almodis. Aquests dos els acollia, com a la Seu, una “arquitectura picta” representada en *trompe-l'œil* constituint un monument funerari. De molta més qualitat, l'arquitectura representada pel portuguès es constituïa de dos espais destinats a emmarcar les tombes. Separats per dues columnes de doble joc d'estries i coronat per un entaulament d'ordre corinti, s'hi representaren a la part superior motius funeraris, com ho feu l'anònim de la

⁵⁰⁰ Yeguas (2010), p. 412-515.

⁵⁰¹ Velasco (2011), p. 187 i Bosch-Miralpeix (2017), p. 88-90, 125-128, 168-176.

Seu⁵⁰². Malgrat la correcta representació de l'arquitectura urgellenca, aquesta denota una concepció més precària de la perspectiva, quelcom que ressalta tant en les mateixes fornícules –la petxina no es configura amb òptima tridimensionalitat–, i en el fet que el conjunt, en general, no es concep amb profunditat, sinó com a element bidimensional. D'altra banda, i connectat amb l'autoria de la pintura, no som del parer en atribuir-les a la mà de Peitavi o Verdaguer. La representació de plorants, així com la de les vestimentes i els plecs que les caracteritzen, són lleugerament més matusseres. Ara bé, una qüestió a favor de l'anònim és la representació, encara que bidimensional, de l'arquitectura. El dibuix sobri, però correcte i elegant de l'estructura dista força de les edificacions que s'observen a l'obra de la societat perpinyanesa.

Si es pren en consideració altres pintures murals, com les esmentades a la Vall d'Aran o Andorra, hom s'adonarà d'una qüestió important a tenir en compte a l'hora de datar dites decoracions: el caràcter retardatari de moltes d'aquestes representacions. Un element que conduiria a repensar la datació d'aquestes pintures, i situar-les en una data posterior a la decoració del sepulcre de Joan d'Espés, on figura la data pintada de 1576.

⁵⁰² Garriga (1986), p. 144 i Velasco (2011), p. 189.

1.9. EL FRUIT DE L'EXPERIÈNCIA: UN PINTOR DE PERPINYÀ.

1.9.1. De retorn a Perpinyà (1575-1579).

L'experiència i el bon fer d'Antoni Peitaví i de Miquel Verdaguer generava confiança i seguretat en el món de la comanda de retaules en el context dels comtats. Si el pintor, a més a més, disposava de qualitat social, com sembla que era, es convertia en el candidat excel·lent a qui proveir confort per a exercir el seu ofici. Així ho varen considerar els cònsols de Perpinyà l'any 1575, que per beneficiar-se de les seves habilitats, atorgaven a Anton Peitaví una nova franquesa: «[...] atesa la bona relació que tenen de mestre Anthoni Peytaví, pintor, y com és persona molt àbil en son officí, del qual esta universitat tant per les coses públiques se són de fer com altres de la universitat té molta necessitat», «ab tenor de la present consenten y donen franquesa al dit mestre Anthoni Peytaví per temps de sis anys del die present en avant comptadors de totes aquelles impositacions y ajudes de la present vila»⁵⁰³.

Tot i l'efecte d'aquesta confiança per part dels cònsols, Antoni Peitaví sembla que no es traslladà al Rosselló almenys fins dos anys més tard, moment que se'l retroba involucrat en una empresa artística a la capital. La primera referència del pintor posterior als treballs ceretans que s'han vist fins ara data del 4 d'octubre de 1577, moment en el qual es donava coneixement de la seva tasca en el disseny d'un «finestró ab un vidriall» que fou col·locat a la col·legiata de Sant Joan, i pel qual rebria 4 reals «lo pam de Barcelona»⁵⁰⁴. Es tracta de l'única obra coneguda del mestre que l'involucrava en la realització d'un vitrall, del qual probablement li corresponia el disseny. Més enllà d'aquesta nota breu, no es coneix cap

⁵⁰³ ADPO. 112EDT48.

⁵⁰⁴ ADPO. G240, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, *Llibre de memòries de la venerable comunitat de Sant Joan comensat en lo any 1577 fins 1588*: «Diliuns, ha XXVIII de octubre, fou posat un finestró ab un vidriall nou que lo qual féu mestre Antoni Peytaví, pintor, a 4 reals lo pam de Barcelona, fas la present memòria».

altre detall sobre la naturalesa de la feina ni les condicions de la comanda. La referència la donà a conèixer Josep Gudiol i Cunill l'any 1919 a la «Pàgina artística de la Veü» de la revista *La Veü de Catalunya*, però confongué el nom de l'artífex en llegir “Reysech”, en comptes de “Peitavi”⁵⁰⁵. En qualsevol cas, el disseny pel vitrall s'entroncaria amb els treballs que, prèviament, havien desenvolupat, en primer lloc, Jeroni Ladan, i més tard, Joan Moles el 1565 i 1567 respectivament. La possibilitat que aquell any cap dels dos mestres fos present a Perpinyà podria haver dut a la comunitat de Sant Joan a confiar aquest encàrrec al pintor de Tolosa. La falta de documentació no permet aprofundir en el desenvolupament d'aquella feina, però convé remarcar l'hipotètic entorn tolosà que acollí la formació de Peitavi i la possible familiaritat amb aquest tipus de treball, encara que, al llarg de la seva trajectòria, no en realitzaria cap d'altra.

Sobre la trajectòria artística d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer entre el 1575 i el 1579 se'n sap ben poca cosa, i els elements que permeten reconstruir-la són una mica dispersos. El desenvolupament de la seva activitat fins al 1576 sembla prou clara, com s'ha pogut comprovar, essent la darrera obra que lligà als pintors a Puigcerdà el retaule d'Age. De fet, el 3 de desembre 1576 Antoni Peitavi encara apareixia en un document que el vinculava amb Antoni Urús, Antoni Comes i el mateix Jaume Pradell⁵⁰⁶. A partir d'aquell any, però, la tendència del pintor sembla que apuntava a la capital rossellonesa, i la documentació, malgrat connectar-lo a afers aliens a les del seu ofici, ho confirma.

Anar i venir entre Perpinyà i Puigcerdà era una realitat constant, i la distància que recorrien contínuament no suposava cap problema. Tot i signar una nova franquesa d'imposicions el 1575, Peitavi i Verdaguer combinaria els treballs i compromisos socials a un costat i a l'altre dels comtats.

Immediatament després de signar la llicència per instal·lar-se al Rosselló, el 24 de desembre de 1575 Antoni Peitavi nomenava procurador seu un sastre d'Arles anomenat Antoni Cabanes⁵⁰⁷. Uns mesos després tornava a ser a Perpinyà per atendre diverses qüestions: primerament el bateig del seu fill Francesc, celebrat el 2 d'abril, de qui en fou

⁵⁰⁵ Gudiol (1919, 486, 28 de juliol), p. 2.

⁵⁰⁶ ACCE. 1635, Guillem Bruguera, notal, 1575, f. 36v.

⁵⁰⁷ ADPO. 3E1/3990, Miquel Palau (pare), manual de 1575, f. 149.

padrí el canonge d'Elna Esteve Massó⁵⁰⁸; i, en segon lloc, com a testimoni d'una acta del 9 de juny a Perpinyà⁵⁰⁹. Peitaví no tornava a aparèixer a la documentació rossellonesa fins al 18 de juny de 1577, moment en què el pintor va comprar una casa a la plaça de la Llana de Perpinyà, just davant de l'església de Sant Joan⁵¹⁰. La casa que comprà a Jaume Perramon, pagès de la vila i fill del difunt notari de Perpinyà Benet Perramon, es trobava a l'actual plaça de la Catedral (Plaça de Léon Gambetta), i des d'època medieval s'hi celebrava el mercat de la Llana. Durant l'època en què visqué, el pintor compartí veïnatge amb personatges molt propers a la seva vida personal, com era el del notari Antoni Joli, la dona del qual esdevindria padrina de Joana Cecília, batejada el 1579 i davant del qual Peitaví compareixeria sovint en qualitat de testimoni, o del prevere Esteve Massó, padrí del nونات Francesc (1565). La compra d'aquest habitatge significava que Peitaví s'instal·lava a Perpinyà d'una forma més o menys permanent.

Per tant, des de principis de l'estiu de 1576, i fins al 1577, Antoni Peitaví no devia moure's gaire de la Cerdanya, on treballaria en els compromisos d'Ur, sobretot, i potser també amb l'hipotètic retaule d'Age. L'11 de febrer de 1577, però, el pintor ja constava com a absent a Puigcerdà, com es pot comprovar en una acta notarial en la qual un cirurgià de la vila el nomenava procurador⁵¹¹. No es pot oblidar que d'aquest període podrien datar els treballs al retaule dels Apòstols de la capella de la Pietat de la Seu d'Urgell, per la qual cosa és lògic pensar que el pintor es trobaria a cavall de les ciutats de Puigcerdà i la Seu d'Urgell, però també Perpinyà, on s'instal·lava a finals de juny d'aquell any.

La darrera afirmació, a més, la corrobora la mateixa documentació notarial, que deixa constància de la presència del pintor a la ciutat. El 28 d'octubre de 1577, el memorial de Sant Joan informava de la col·locació d'un vitrall que havia dissenyat l'occità. El 22 de gener de 1578 el pintor era nomenat procurador, juntament amb Bernat Llobet, d'un personatge de Puigcerdà anomenat Joan Bonacasa⁵¹². El 4 de juny d'aquell any batejaven un altre fill a l'església de Sant Joan, Joan Pere Peytaví, i eren precisament un mercader de

⁵⁰⁸ ADPO. 112EDT830, f. 213.

⁵⁰⁹ ADPO. 3E1/3991, Miquel Palau (pare), manual de 1576, f. 91v. El document tractava sobre una venda de Bernat Ayxada al burgès Antic Camprodon. Aquest fou qui encarregà, dos anys després, un crucifix a l'escultor gironí Joan Ballester.

⁵¹⁰ ADPO. 3E1/3992, Miquel Palau (pare), notal, 1577-1578, f. 231.

⁵¹¹ ACCE. 1740, Joan Antich Gratenchs, manual de 1577, s. f.

⁵¹² ACCE. 1500, Bernat Forner, manual de 1578, f. 13v.

Puigcerdà, Pere Nofre Bosch, juntament amb Caterina Frigula, els padrins de la criatura⁵¹³. Les següents notícies de Peitaví a la ciutat rossellonesa daten del 29 d'abril de 1579, figurant com a testimoni d'una acta notarial⁵¹⁴, i el 30 de maig 1579 compareixia novament a cal notari per gestionar una de les vinyes comprades al pintor Joan Comaleres⁵¹⁵. Un any després del naixement de Joan Pere, el 15 de juliol de 1579, Antoni Peitaví i Rafaela Gallines batejaven una filla anomenada Joana Cecília Isabel⁵¹⁶. I el 7 d'agost, el pintor era designat «actorem seum» de dos germans d'Arles, Zacaries i Abdó Dalmau, fills dels difunts Jaume Dalmau i Elisabet⁵¹⁷. A partir d'aquí hom localitza el pintor occità com a testimoni de diverses actes notariales, com les del 17 d'agost, el 22 d'agost i el 2 de gener de 1580, de les quals, malauradament, no se'n pot extreure cap informació essencial per a la vida o trajectòria professional del pintor⁵¹⁸.

Per la seva banda, Miquel Verdaguer també reapareixia de forma intermitent a la documentació d'aquells anys. Des de la primera notícia relativa a una capitulació a Age (el juliol de 1576), el pintor lleidatà constava com a testimoni d'una acta notarial a Perpinyà el 25 de març de 1578⁵¹⁹. El 20 de maig tornava a ser present com a testimoni, aquest cop d'Enric Visori, clergue de Perpinyà, en relació amb un benefici a l'altar de la Mare de Déu de l'església parroquial de «sancta Columba castri de Cuirana Gerundem diocesis» per part de Garald de Basella i un fill seu⁵²⁰. I el 20 de juny de l'any següent (1579), Verdaguer esdevindria avalador econòmic del contracte que signaven l'escultor de Girona Joan Ballester i Antic Camprodon, burgès de Perpinyà, per la realització d'un «Cristo per lo sepulcre del spital de Sant Joan»: la figura d'un Crist mort que havia d'emplaçar-se en un

⁵¹³ ADPO. 112EDT830, f. 273.

⁵¹⁴ ADPO. 3E2/1192, Antoni Joli, manual de f. 22v.

⁵¹⁵ ADPO. 3E1/3993, Miquel Palau (pare), manual de 1579, f. 94; ADPO. 3E2/253, Miquel Palau (pare), manual de 1579, s. f.

⁵¹⁶ Els padrins foren el vicari general del monestir d'Arles, Joan Costa, i Anna *Jolia*, dona del notari Antoni Joli. Novament, destaca per la relació amb persones d'una condició elevada en la societat rossellonesa. ADPO. 112EDT830, f. 7v.

⁵¹⁷ ADPO. 3E1/2709, Antoni Joli, manual de 1570 et s., s. f., 8 d'agost de 1579.

⁵¹⁸ ADPO. 3E2/1192, Antoni Joli, f. 38 (17 d'agost); ADPO. 3E1/3993, Miquel Palau (pare), manual de 1579, f. 137 (17 d'agost); ADPO. 3E2/253, Miquel Palau (pare), manual de 1579, s. f. (22 d'agost); ADPO. 3E1/3995, Miquel Palau (pare), manual de 1580, f. 2v-3 (2 de gener): En aquest darrer, Antoni Peitaví figurava com a testimoni d'una transacció de venda entre un advocat anomenat Antoni Pradella i el notari Antoni Prat de Perpinyà.

⁵¹⁹ ADPO. 3E2/820, Antoni Argelich, manual de 1578, f. 93-93v.

⁵²⁰ ADPO. 3E1/2707, Francesc Roig, manual de 1578, f. 46v.

sepulcre de l'Hospital de Sant Joan de Perpinyà, amb fusta de qualitat, «de noguer o ciprier bona»⁵²¹. La figura havia de tenir una llargada de 8 palms de Barcelona, i l'escultor rebria per la feina 18 lliures (9 escuts d'or), que cobrava al mateix moment de la firma del contracte i «en presència del notari y testimoni baix scrits». L'obra s'havia d'entregar per la festa de Tots Sants d'aquell any⁵²², i Joan Ballester nomenava a Miquel Verdaguer com a garant d'aquell encàrrec: « [...] dona y anomina en fermansa y principal actor y factor mestre Miquel Verdaguer, pintor de la present vila, lo qual present per prechs y amor del dit mestre Joan Ballaster ab ell y sense ell, en vida y en mort, se constitueix fermansa e principal actor y factor y pagador per totes les coses dalt promeses, encara que la dita factura no sia de son art, prometent en tal cas aquella fer acabar y complir a ses pròpies despeses per persones expertes del modo que dalt està per lo dit Joan Ballaster»⁵²³.

Joan Ballester, «ymaginayre de Massanet de la Selva, bisbat de Gerona»⁵²⁴, residia a Perpinyà almenys des de 1573, però se'n coneix la seva activitat des de principis de 1570, any en què contractà el retaule de Nostra Senyora del Roser de l'església del monestir de Sant Feliu de Guíxols. Aquest el signava juntament amb el fuster Esteve Planella, i hi figurava també el pintor Nicolau Mates⁵²⁵. Tres anys després, amb les feines enllestides a Sant Feliu de Guíxols, Joan Ballester es traslladava a Perpinyà, on el 1573 pactava els capítols que regien una companyia mercantil que tenia una durada prevista de deu anys amb un argenter de nom Francesc Clos, i un mercader anomenat Joan Jayle, per la gestió compartida de metalls com argent, estany, coure o plom en cadascuna de les seves respectives empreses⁵²⁶.

A Perpinyà estant, el 16 de març de 1575 Ballester apareixia com a testimoni d'una acta notarial en què Ramon Compte, braser de Perpinyà, nomenava procuradora una dona que es deia Anna, viuda de Pere Antic Compte⁵²⁷. Poc després, el 30 d'agost, cobrava

⁵²¹ ADPO. 3E1/3993, Miquel Palau (pare), manual de 1579, f. 103v-104.

⁵²² ADPO. 3E2/253, Miquel Palau (pare), manual de 1579, s. f.

⁵²³ ADPO. 3E2/253, Miquel Palau (pare), manual de 1579, s. f.

⁵²⁴ Vidal (1987), p. 473.

⁵²⁵ Castells-Clara (1981), p. 280. El pintor, que segurament havia de participar en aquella empresa per pintar i daurar el retaule, no podria complir amb els pactes, ja que moria el 31 de març de 1570.

⁵²⁶ ADPO. 4E60, s. f.; tots ells eren considerats «tots vuy habitants en la vila de Perpinyà».

⁵²⁷ ADPO. 3E1/2702, Francesc Roig, manual de 1575, f. 36v.

d'Andrea Folcra, un mercader de Vinçà (prop d'Illa de Tet), un total de 100 lliures pel salari que ell i quatre picapedrers havien de percebre de 6 mesos de treball en el sepulcre de Berenguer Serdà o Cerdà, mercader de la vila⁵²⁸. L'obra es constituïa d'una creu i una làpida «quandam lapideam et cohopertorium», que s'aixecava sobre quatre columnes. Sembla que l'obra fou obrada a Vinçà, ja que en el document s'estipulava que la dita quantitat tenia en compte la despesa del trasllat de l'obra de Vinçà a Vilafranca de Conflent, on anava destinada la sepultura⁵²⁹. Pierre Vidal el documentava a la ciutat el 1576 en el marc de l'encàrrec del retaule de Sant Julià per la corporació dels «hostes y corredors de animals», que havia de presidir la capella que tenien instal·lada a l'església de Sant Francesc dels Freres Menors⁵³⁰. L'historiador, malgrat no citar la font, transcrivía un petit fragment del contracte que deia que l'escultor havia d'executar aquella obra «del matex modo y manera que són fetas les columnes de la capella, novament feta de la sglesia de Sant Joan, de la present vila de Perpinyà, sots invocació del nom de Jesús» (potser també realitzat per l'escultor?)⁵³¹. Afortunadament, del retaule de la capella del Sant Nom de Jesús de l'església de Sant Joan se'n coneix l'autor de la pintura per un rebut del 9 de gener de 1585, signat per l'artífex Francesc Ricart de Perpinyà, que sumava 10 lliures «per lo preu fet de pintar unes polseres del altar de Sanct Nom de Jesus»⁵³². En aquelles dates (1585) Joan Ballester se'l torna a documentar al Principat, aleshores juntament amb Joan Aragall per comprometre's a dur a terme el retaule major de Sant Feliu de Llobregat, al qual participà, potser de forma breu, el pintor Joan Mates⁵³³.

⁵²⁸ ADPO. 3E1/2702, Francesc Roig, manual de 1575, f. 90v; l'estructura havia de tenir quatre columnes «ac quatuor columnas siue pilars».

⁵²⁹ «[...] ni itinere regio quo itur a dicto oppido vinciani ad oppidum Villafrancha [...]» (ADPO. 3E1/2702). El pagament feia referència a les 300 lliures que el difunt Berenguer Serdà deixà per construir la seva sepultura, per la qual cosa es dedueix que dit pagament era tot just el primer.

⁵³⁰ Vidal (1987), p. 473.

⁵³¹ Ibidem.

⁵³² ADPO. 3E2/844, Guillem Domènec, manual de 1584-1585.

⁵³³ El contacte de Joan Ballester amb Joan Aragall i Gaspar Huguet és molt suggerent, especialment amb aquest darrer, un escultor el llenguatge del qual entroncava amb la tradició tardomanierista de Cornelis Cort. Se sap, per exemple, que Joan Ballester disposaria de models de cera realitzats per Huguet, de reminiscència italiana, a partir dels quals s'inspiraria per la confecció les figures pel retaule de Palamós. Per les informacions de Joan Ballester i el retaule de Palamós, vegeu Trijueque (1990), p. 115-140 i Bosch (1998h), p. 203; per la qüestió artística de Gaspar Huguet i el vincle amb la cultura tardomanierista, vegeu, o Bosch-Garriga (1997), p. 90-101 i 164-165 i Bosch (2009a), p. 215, 220, 280-284 i 310-312. D'aquesta qüestió se'n parlarà més extensament a la segona part de la tesi.

Els compromisos socials i personals devien obligar Joan Ballester a tornar a Girona, on el març de 1590 signava els capítols matrimonials amb Rafaela, germana del pintor Joan Mates⁵³⁴. De totes maneres, el 16 de juliol tornava a fer les maletes, en aquella ocasió per desplaçar-se a Palamós i signar l'encàrrec del retaule de l'altar major de l'església parroquial de Santa Maria –del qual se n'han conservat fotografies abans de les destruccions de 1936–, i pel que rebria un total de 1000 lliures corresponents als tres anys que dedicaria a construir-lo⁵³⁵. El vincle familiar i, ara també, professional entre Joan Ballester i Joan Mates podrien haver dut a l'artífex novament al Rosselló. La documentació gironina permet saber que, fos des de Girona com des de Perpinyà, nomenaven a procuradors per cobrar els treballs empresos al Rosselló⁵³⁶.

Per ara la documentació no permet saber si Joan Mates va treballar a Perpinyà, encara que el seu germà, Nicolau Mates, llibreter de Girona⁵³⁷, vivia a la capital rossellonesa pels votls de 1571. El juny d'aquell any, Nicolau signava un reconeixement per un deute a Joan Genesi, prevere de Sant Joan de Perpinyà, i a Jaume Oliver, també de la capital rossellonesa⁵³⁸. Es tractava d'un pagament que s'efectuava per voluntat de Bernat Tarroja, espaser i padrastre de Nicolau⁵³⁹, i del seu germà Joan Mates, en relació amb les 100 lliures llegades pel seu pare, el pintor Nicolau Mates, traspasat el mes de març de 1570 a Sant Feliu de Guíxols⁵⁴⁰. Poc abans, el 25 de maig, Nicolau havia rebut de Joan Mates 30 lliures corresponents a les 100 que li havia deixat son pare⁵⁴¹.

⁵³⁴ Castells-Clara (1981), p. 279. Consta una notícia del 5 de maig de 1581 en la qual l'escultor tornava a ser present a la ciutat per fer de testimoni d'un acte de venda entre el negociador Gregori Fillols i un pagès de Ribesaltes. Aquesta dada permet suposar que Ballester devia tornar al Rosselló per acabar alguna feina o a gestionar-ne alguna de nova, que el duqués a traslladar-se per un temps breu. ADPO. 3E2/1193, Antoni Joli, manual de 1581-1582, f. 31v.-32.

⁵³⁵ Trijueque (1990), p. 124 i doc. V. El retaule substituïa l'anterior construït per l'escultor mataroní Joan Forner, que com que no complia les expectatives fou venut a la vila de Sant Just Desvern. L'obra la completà seguidament l'escultor Pere Roig i el pintor Pere Pau Camps. Vegeu Carbonell (1998), p. 134-137.

⁵³⁶ Com assenyala Joan Bosch (1994), aquestes notícies emfatitzen novament els constants contactes entre el bisbat d'Elna i el bisbat de Girona. Quelcom indicador dels lligams estilístics entre l'obra creada entorn d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer, i la que es produí al bisbat gironí entorn de la figura de Joan Mates. Bosch (1994), p. 203.

⁵³⁷ Sembla que tenia la llibreria al carrer de les Ballesteries de Girona. Clara (1983), p. 128.

⁵³⁸ ADPO. 3E2/250, Miquel Palau (pare), manual de 1571, f. 106v.

⁵³⁹ La dona de Nicolau Mates (†1570), Eleonor, es casà en segones núpcies el 8 d'octubre de 1570 amb Bernat Tarroja, espaser de Girona. La filla d'aquest es casà el mateix dia amb Joan Mates. Clara (1983), p. 128.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 128, nota 2 i 4.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 128.

1.9.2. Els retaules d'Èvol i de Tresserra. Dues atribucions.

Del període entre 1576 i 1579 no es té constància documental que vinculi Antoni Peitavi o Miquel Verdaguer a cap empresa pictòrica. Això no obstant, en el transcurs de la dècada de 1950 se'ls atribuï algunes obres que, sortosament datades, se situen en aquesta cronologia. Es tracta de dos altars dedicats a la Mare de Déu del Roser, que respectivament guarneixen actualment les esglésies de Sant Sadurn de Tresserra (1577) i de Sant Andreu d'Èvol (1578).

La notícia documental més antiga de la fundació rural⁵⁴² d'una confraria del Roser als comtats del Rosselló i la Cerdanya és la que prové l'església de Sant Andreu d'Èvol⁵⁴³. Els estatuts es redactaren el 1577⁵⁴⁴, i la fundació s'emmarcava en allò que C. Capdevila va definir com a “segona fase d'expansió” del culte del Roser [fig. 43]; la que corresponia no només als convents dominics, sinó també a les parròquies i la seva implicació en la vida espiritual de la comunitat, impulsada, en gran part, per la reforma catòlica sorgida del Concili de Trento⁵⁴⁵.

El retaule de la Mare de Déu del Roser d'Èvol constituïa l'expressió pictòrica de l'establiment de la confraria, fundada el 4 de novembre de 1577. Aquell dia s'establí la «Ordinació y fundació de la confraria de Nostra Senyora del Roser, fundada en la Iglésia de Sant Andreu de Evol, per lo Reverend doctor Pere Delfau⁵⁴⁶, prebere y rector de la predita

⁵⁴² L'expressió és de Eugene Cortade (ADPO. 175J 27).

⁵⁴³ Durant el període de 1938 a 1946 es dugueren a terme restauracions de les esglésies i capelles de les “Garrotxes”, i en aquest període, l'església d'Èvol va ser classificada com a Monument el 25 de març de 1943 per demanda del mossèn de la parròquia. Malgrat la fundació de la confraria del Roser, la primera notícia documental en realitat prové de Prada. Es tracta de la fundació de la capella del Roser el 1573, moment en què els cònsols del consell general de la vila varen cedir un terreny per construir-hi la capella. Aquesta es consagrà el 1581 per Joan Terès i Borrull, bisbe d'Elna, en honor a la Verge del Roser. Cazes (1977), p. 115 i 151. El retaule ha estat objecte d'un procés de restauració que ha durat des del 2021 fins al 2022, i instal·lat de nou a la seva capella durant el setembre de 2022.

⁵⁴⁴ ADPO. 175J 27. La transcripció del document (actualment perdut), provinent dels arxius parroquials d'Èvol, ve de la mà d'Eugene Cortade. Jaques Llopet publicava el document visual de la «Ordinació y fundació» de la confraria: Llopet (1968), p. 42.

⁵⁴⁵ Capdevila (2015), p. 72.

⁵⁴⁶ Pere Delfau era el rector de la parròquia, que agrupava els vilatges d'Èvol, Oleta i Orellà.

Iglesia d'una part, y los reverents religiosos Pares del Convent de Sant Domingo de la vila de Puigcerdà d'altre part [...]»⁵⁴⁷.

El text pressuposa que la capella del Roser ja existia [fig. 44]⁵⁴⁸. Aquesta hauria d'il·luminar-se «de continuo de nit y dia [...] ab atxes y lluminària de cera». També es contemplava que el dia de la festa de la Mare de Déu del Roser s'hi mostressin «rosaris de Nostra Senyora», i es permetia que els confreres també hi col·loquessin «imatges» de la Mare de Déu.

El 8 de novembre de 1772 es «restaurava» de nou la confraria del Roser d'Èvol, «Considerant la devocio antiga per nostre Senyora de Èvol ja sia dels habitants de dit lloch, ja sia dels indrets y pobles vehins, sia finalment dels endrets remots, considerant encara la devota institutio del Roser de dita iglesia d'Èvol, qui trau son origen dels segles antecedents fins a no tenir noticia de son principi [sic]»⁵⁴⁹. No es feia al·lusió al retaule de 1578, però sí a la «devota imatge portàtil de Maria Santíssima» –l'actual?–, que es treia durant la processó del primer diumenge de cada mes, a fi d'aconseguir indulgències. La processó es feia «tornejant lo cementiri cantant lo hymne Ave Maria Stella, fent una absolta general per los confreres diffunts dins lo cementiri ans d'entrar a l'església». Aleshores, s'arribava a l'altar de la Mare de Déu del Roser, on s'hi cantaven els goigs del Rosari. Seguidament, se'n deia missa, moment en què es deixava la Maredeu «sobre lo altar despres la pofessó, y finida la missa, se fara una absolta general, *pro diffuncti*, y per ço, se donara caritat al Senyor Rector o vicari que faran dia funcio [...]»⁵⁵⁰.

Segons les notes mecanoscrites d'Eugène Cortade⁵⁵¹, fou el mateix Pere Delfau qui, el 1578, comissionà la pintura dels misteris del Roser. Possiblement, la deducció partia del

⁵⁴⁷ ADPO. 175]27 (*Confréries et retables du rosaire – Eugène Cortade*): El text correspon a la transcripció mecanoscrita de l'abat Cortade. Vegeu també Cazes (1985), p. 165.

⁵⁴⁸ Tot i que la capella actual del Roser de l'església de Sant Andreu dati del 1723, antigament devia haver-hi una –al mateix emplaçament–, potser més petita, que acollís el retaule de 1578. Per fortuna, i a diferència, per exemple, del cas del retaule de la Mare de Déu del Roser de l'església de Sant Feliu de Sabadell, i les posteriors remodelacions, a Èvol s'ha conservat el retaule cinccentista. Ponsich (1995, Catalunya romànica. Volum VII) [consulta en línia]. Per el cas del retaule del Roser de Sabadell, vegeu Torras (2000), p. 23.

⁵⁴⁹ ADPO. 175] 27.

⁵⁵⁰ Ídem.

⁵⁵¹ Ídem.

simple fet de saber que fou Delfau qui fundà la confraria un any abans i, per tant, qui impulsà la construcció del nou retaule [figura VIII]⁵⁵².



Figura VIII. Retaule del Roser de l'església d'Èvol (restaurat), atribuït a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (1578-1579), fotografia: Clara Pedrosa.

La intensitat amb la qual es vivia la devoció del Roser a Èvol la deixà testimoniada un text de mitjans segle XVII, present a l'església de Sant Andreu: «Dimars 28 de Janer 1647, venint de Rome lo Dn Joan Francesc Pujol, de Oleta, canonge de la Santa Iglesia de Elna, se embarcà al port de Liorna en companyia de catalans sobre una barca francesa que anava a Marsella, y, a las horas, se mogué tan gran borrasca, que estiguéren las velas lo espay de un

⁵⁵² Pere Delfau fou mossèn d'Èvol des de 1573 fins al 1583. El succeiria Pere Escapa, de la comunitat de preveres de Sant Pere de Prades, que prengué possessió el 9 de gener de 1583. Eugène Cortade: notes mecanoscrites (ADPO. 175J27).

quart dins l'aigua y la barca se trovava sens ningun timoner, que una onada de lo mar lo féu caurer dins l'aigua y se negá. Vehentse en tant gran peril, sens speransa de remey dels humans, lo dit canonge acudí ab juntas mans a Nostra Senyora del Roser de Èvol reclamant la de tot cor fos servida ajudarlo en tant gran accident, que ell li faria pintar lo present miracle y en lo instant la borrasca cessà. Alabada sia ella, per a sempre l»⁵⁵³.

L'obra del retaule de la Mare de Déu del Roser fou encarregada al mateix temps, o poc després, de l'acte de la fundació de la confraria. Ho confirmaria la data que apareix pintada en el sepulcre de l'escena de l'Assumpció de la Mare de Déu, "1578". No es coneix ni l'encàrrec de la fusta del retaule, ni de la pintura, però no seria d'estranyar que en el breu espai de temps entre la fundació de la confraria i la finalització del retaule, probablement cap a finals d'any, es contractessin ambdues tasques alhora⁵⁵⁴.

L'escultura que presideix el retaule presenta una factura anterior a la del mateix moble [fig. 50]. Però també la seva iconografia indica que es tractaria d'una figura reutilitzada. La Maredeu que es conserva representa a una Mare de Déu de la Llet, i la seva factura la situaria a la segona meitat del segle XV. Pel que fa a la capella, i per extensió, el mateix retaule, fou sotmesa a noves decoracions i repintats decimonònics. La policromia que s'observava en l'estructura arquitectònica del retaule abans de les restauracions efectuades durant el 2021-2022 l'executà un pintor "maladroit" de Prades, com indica Jacques Llopet [fig. 555]. El pintor arribaria a Èvol el juliol de 1883 i s'hauria encarregat, en primer lloc, de la neteja dels marcs de les pintures amb aigua i, seguidament, de repintar-los recobrint-los d'una laca de color blanc i posteriorment d'una capa daurada. Podria tractar-se del pintor que s'hauria encarregat de les decoracions vuitcentistes que es veuen a tot l'entorn del retaule, així com la imatge de la Mare de Déu entregant el rosari a sant Domènec, que se situa al mur damunt del retaule. El pintor anònim del segle XIX, explica Llopet, hauria restablert el tabernacle hexagonal que a hores d'ara es pot observar a la base del retaule. La cronologia de les intervencions vuitcentistes i el caràcter "restaurador" de les seves obres

⁵⁵³ Llopet (1968), p. 43.

⁵⁵⁴ En altres casos, com s'ha vist en els retaules de Ribesaltes de 1569 i 1574, l'encàrrec de l'estructura arquitectònica del retaule es demanava directament al pintor que l'havia de policromar. D'altra banda, també podria donar-se que l'encàrrec de la fusta comportés un segon contracte a partir del qual estipular les clàusules que regularien la comissió.

⁵⁵⁵ Llopet (1968), p. 47-48.

suggereixen que l'autor podria haver estat l'andorrà Josep Oromí, qui el 1872 finalitzava treballs de pintura a Tallet i, el 1878, els de l'església d'Ur [figs. 45, 46 i 47]⁵⁵⁶.



Figura IX. Retaule de santa Llocaia, obra d'un pintor anònim (1576).
Fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Al tabernacle, s'hi reproduïxen les figures de la Mare de Déu i sant Joan, un a cada porta del sagrari. Al damunt de la porta frontal, decorada amb un calze daurat, s'hi llegeix la data pintada de 1553 [fig. 51]⁵⁵⁷. Tot i que espaiades en el temps, les pintures del tabernacle s'haurien de relacionar amb l'autor del retaul de Santa Llocaia, finalitzat el 1576, així com

⁵⁵⁶ Sobre l'activitat pictòrica de Josep Oromí, vegeu Marquès (2012), p. 187-198, Pujol (2012), p. 199-253 i Doppler (2006), p. 45-56. A la paret posterior del retaul d'Ur s'hi pot llegir la inscripció: «pintado por los hermanos Oromí en 1878»; i a Tallet: «Altar fet del any 1561 y restautar en 1872 per Joseph Oromí del Coll de Nargó». Sobre aquest darrer retaul, doncs, hom podria intuir que la seva cronologia podria implicar la participació dels pintors Maurici Barber, Nicolau Machon, Joan Perles o, fins i tot, Antoni Peitavi [vegeu figs. 46 i 47].

⁵⁵⁷ Per aquestes informacions, i les relatives al repintat del segle XIX, l'abat Llopet citava l'obra que ell mateix va publicar el 1961 amb el títol «Evol, Olette, les Garrotxes».

el que pintà les dues taules provinents de Sant Cristòfol de Llúgols, amb les representacions d'una *Adoració* i una *Nativitat* [figura IX, i figs. 48, 49 i 52-54].

El retaule del Roser es compon de tres parts: un bancal, un cos central tripartit, i un àtic. Cadascuna d'aquestes parts la separa un entaulament, més desenvolupat a la part superior –entre el cos central i l'àtic–, i més senzill a la part inferior –entre el bancal i el cos central–. La predel·la, al seu torn, es divideix mitjançant petites columnetes balustrades en 5 compartiments, on es representen escenes dels misteris de Dolor: d'esquerra a dreta, l'*Oració a l'hort de Getsemaní*, la *Flagel·lació*, la *Crucifixió*, la *Coronació d'Espines*, i el *Portament de la Creu*. El cos central es conforma de tres carrers que se separen mitjançant columnes molt senzilles, compostes de fust allargat i estriat, un basament, i un capitell d'ordre dòric simplificat, decorat amb elements típics d'una cornisa: ous (separats per una fletxa) i dards. Els dos carrers laterals es configuren amb tres compartiments cadascun. El central, per la seva banda, el presideix la figura de la Mare de Déu de la Llet amb el Nen en braços, que es resguarda dins la fornícula rematada per una petxina i dos caps d'angelets als carcanyols. En les escenes del carrer lateral esquerre s'hi representen tres històries dels misteris de Goig: de dalt a baix, l'*Anunciació*, la *Visitació*, i el *Naixement de Jesús*. Al carrer de l'esquerre, d'altra banda, s'hi escenifiquen dos misteris de Goig, la *Presentació de Jesús al temple* i *Jesús entre els doctors*; i un misteri Gloriós, la *Resurrecció de Crist*.

L'entaulament superior, constituït d'un fris jaspiat i cornisa, separa el cos superior de la resta del retaule. Aquest consta de dues parts, en les quals es troben repartides les escenes dels misteris Gloriosos. La part (pis) de sota –entre dues volutes que clouen el primer registre– es divideix en tres compartiments; flanquegen a la representació de l'*Assumpció de la Mare de Déu*, on apareix la data, l'*Ascensió de Jesús al cel* (esquerre del retaule) i la *Pentecosta* (dreta del retaule). A la part de dalt, a la cimera, en forma de circumferència, s'hi representa la *Coronació de la Mare de Déu*. L'àtic es construeix mitjançant una solució que recorda la *serliana*: el forma un cos tripartit i coronat per un arc de mig punt dins el qual es representa la *Coronació*. Les espatlles del retaule hi figuren una criatura híbrida a cada banda, que combina el cap d'un drac amb el cos d'un peix.

Un altre retaule que es pot emparentar amb l'estil d'Èvol és de l'església parroquial de Sant Sadurní de Tresserra, datat del 1576⁵⁵⁸. L'atribució ja fou assenyalada a l'obra de Chandler Rafton Post (1958) per indicació de Durliat⁵⁵⁹. Mitjançant la correspondència habitual entre ambdós, l'historiador americà considerava les pintures de Tresserra com a obra personal de Peitavi: «Subsequently to the publication of his book, Durliat has kindly sent me a photograph of a retable of the Virgin in the church at Tresserre, near Le Boulou south of Perpignan [...] which he has justly classified in the same group as the altarpieces of Sainte Léocadie and Èvol and which therefore, in my opinion, would be a production of Peytaví, with or without the assistance of Verdagner» [figura X]⁵⁶⁰.

Post comparava la disposició del retaule amb què havia estat l'estructura original del retaule d'Ur. És a dir, un espai central amb la figura de Maria amb el fill dins d'una fornícula, flanquejada per quatre escenes: de dalt a baix i d'esquerre a dreta, l'*Anunciació*, la *Nativitat*, la *Presentació de Jesús al temple* o *Circumcisió*, i l'*Adoració dels Mags*. El retaule l'encapçala l'escena de la *Coronació de la Mare de Déu*, acompanyada per volutes a cada banda, similars a les del retaule d'Ur, però invertides. La predel·la es divideix en tres compartiments separats pel basament de les dues columnes laterals del cos central, i de les dues pilastres que aixequen l'arc de la pastera central i divideixen els carrers del cos superior. Al centre s'hi representa la *Lamentació de la Mare de Déu*, i la flanquegen sant Roc amb l'àngel a l'esquerre, i santa Úrsula a la dreta.

⁵⁵⁸ L'any que finalitzà la pintura del retaule es troba pintat en dos punts. En primer lloc, i més visible, a l'intradós de la porta que figura darrere el personatge del rei agenollat a l'Adoració del nen Jesús. En segon lloc, en el lateral dret del retaule, a l'alçada del pedestal de la columna. En aquest emplaçament, a més, s'hi llegeix la data de 1767. Aquesta darrera es referiria, amb tota probabilitat, a l'any d'algunes tasques de neteja o repintat que patí el retaule.

⁵⁵⁹ Chandler R. Post es remetia així al coneixement del retaule de Tresserra: «subsequently to the publication of thisbook, Durliat has kindly sent me a photograph of a retable of theVirgin in the churchat Tresserre, near Le Boulousouth of PERpignan, which he has justly classified in the same group as thealtarpieces of Sainte Léocadie and Evol and which therefore, in my opinion, would be a production of Peytaví, with or without the assistance of Verdagner». Post (1958), p. 430.

⁵⁶⁰ Ídem.



Figura X. Retaule de la Mare de Déu de l'església de Tresserra, atribuït a Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1577). Fotografia: Adrià Vázquez Vives.

L'arquitectura a Tresserra, com tots els retaules referits, es construeix a partir d'elements propis de la tradició clàssica. Les columnes que tanquen el cos central les formen a cada banda un fust estriat, un basament i un capitell compost molt elemental format per volutes i fulles de cànem. Aquestes columnes sustenten un entaulament format per una cornisa i un fris decorat amb flors i incisions verticals que volen reproduir els "tríglics" característics d'un entaulament de factura clàssica. A la cimera s'hi presenta la *Coronació de la Mare de Déu*, flanquejada per dues pilastres, també estriades, al damunt de les quals s'hi troben capitells decorats amb volutes. La fornícula que guarda la Maredeu es compon d'un arc de mig punt amb una petxina a la coberta. La rosca de l'arc de mig punt separa la pastera de dues flors amb fulles allargassades que ocupen els carcanyols, damunt dels quals un espai rectangular i decorat amb motius vegetals permet annexar la fornícula amb l'entaulament. No s'hauria de descartar que alguna d'aquestes peces fos instal·lada

durant les intervencions del segle XVIII, alterant l'aspecte original del retaule. La Maredeu que apareix al centre de l'altar sosté el Nen Jesús amb les dues mans, i no subjecta cap rosari a la mà, quelcom que fa pensar que es tractaria d'una escultura reutilitzada, potser d'un retaule prèviament dedicat a la Mare de Déu i readaptat a la devoció del Roser.

El retaule de Tresserra va ser objecte d'algunes intervencions de conservació-restauració, de les que destaca la que es duqué a terme durant l'any 1981, en una campanya dirigida per l'*Atelier Départemental de Restauration*⁵⁶¹. Aleshores es desmuntà el conjunt per la «désinfection et refaire certaines parties, nettoyage des parties peintes, repeindre certaines parties, montage de l'ensemble»⁵⁶².

Dels episodis pintats del retaule del Roser d'Évol es poden distingir dues mans. La primera, una mica més barroera, poc atenta a la versemblança de l'escena i amb tendència a engrandir les figures dins l'espai. Un bon exemple d'aquesta manera de fer es pot contemplar en il·lustracions del carrer esquerre del retaule, amb els episodis de l'*Anunciació*, la *Visitació* i l'*Adoració dels pastors*. De totes aquestes ressalta significativament la *Visitació*. Si hom es fixa en les mans i els dits, observarà que la tendència és la mateixa que s'observava anteriorment en diversos personatges de Palau del Vidre. Els dits estan més separats, i la tendència és d'allargar-los. El pintor té certa dificultat en representar les mans d'una forma versemblant i sovint el du a forçar-ne l'anatomia [fig. 55 i 56]. També podríem fer extensible aquest tarannà en el problema que li generava al pintor reproduir les vestimentes dels personatges. Els plecs i les ondulacions a voltes es materialitzen encartonades, poc convincents i gens naturals. Les dimensions dels personatges, a les que al·ludíem, demostren la dificultat per part de l'artífex de situar-los en un espai tridimensional. El Zacaries, que apareix per la dreta del quadre, aparentment es troba molt més allunyat del grup central format per Maria i Elisabet, al centre de la composició. Tanmateix, les dimensions són prou grans perquè l'espectador el percebi com una figura més d'aquest grup central, com si es trobés al seu costat. De fet, la seva disposició és molt semblant a la de sant Josep, a l'esquerra de Maria, i l'àngel que es troba darrere seu. A banda de tot això,

⁵⁶¹ Dalmau (2018), p. 72.

⁵⁶² Aquesta informació prové dels arxius del CCRP; *Ibidem*, p. 84.

l'element arquitectònic que apareix com a taló de fons no manté relació física amb els personatges que poblen l'escena.

La pintura de les escenes de l'*Assumpció de la Mare de Déu*, la *Pentecosta*, la *Resurrecció* o les escenes de la *Flagel·lació* i la *Coronació d'Espines* de la predel·la es configuren lleugerament diferents. En aquests episodis –atribuïbles a Antoni Peitaví?– no s'hi solucionen les qüestions de les volumetries dins l'espai, com tampoc les perspectives o la coherència de les dimensions respecte a l'espai físic que habiten les figures. Tot i això, hom hi percep un treball força més acurat. Les figures són lleugerament reduïdes i, per tant, són més convincents. Tant els rostres com les vestimentes, com la línia del dibuix o el modulats cromàtic, atribueixen als personatges un caràcter més plàcid. El lliscament dels vestits, malgrat que a vegades s'encartonin i denotin una mancança del coneixement anatòmic subjacent, són més convincents [figs. 57 i 58]. El joc cromàtic i lumínic, una mica més suau que el de Verdaguer, és força recurrent en cadascuna d'aquestes escenes. En els episodis esmentats també hi contemplem un joc de mans i gesticulacions més constant, i ressalta l'atreviment del pintor per desenvolupar-hi espais arquitectònics més complexos. Serveixen d'exemple les escenes de la *Flagel·lació* o la *Coronació d'Espines*.

L'obra d'Èvol cal emmarcar-la en el context dels contractes dels retaules d'Iravals (1572) i Ur (1575), dues obres autògrafes d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer. El primer, contractat per ambdós artífexs, intuïm que el pinzell predominant podria haver estat el de Miquel Verdaguer, tenint en compte que en aquelles dates Peitaví gestionava els encàrrecs de la Seu d'Urgell i que fou el lleidatà qui s'encarregà de cobrar els pagaments per les feines. De totes maneres, també s'ha de tenir en compte que la capa pictòrica fou afectada, primer, per repintats decimonònics i, més tard, per les restauracions dutes a terme, potser no del tot curoses, a finals de la dècada de 1950; tot plegat elements que han distorsionat lleugerament l'aparença dels rostres i altres detalls⁵⁶³.

Els avatars succeïts al retaule de sant Fructuós en els darrers segles han propiciat que la capa pictòrica s'hagi diluït substancialment i, consegüentment, el dibuix se'ns apareix més esquemàtic i no tant detallista. Tanmateix, és significativa la comparació entre el tors de Jesús a la Creu amb els cossos nus del Salvador a la *Flagel·lació* o la *Resurrecció* d'Èvol, o de

⁵⁶³ El color original s'ha diluït considerablement i els detalls cromàtics i de clarobscur, molt característics de les altres pintures de Peitaví i Verdaguer, és quasi inexistent.

l'escena d'aquesta darrera de Palau del Vidre. Les analogies amb el retaule d'Èvol demostren que el pintor treballava amb models molt similars i amb els mateixos dibuixos, i que algunes figures d'Irvals foren traslladades més tard a les taules del retaule del Roser: el personatge situat a la dreta de l'episodi on sant Fructuós i els dos diaques són cremats a la foguera, vestit amb una túnica on només hi ha la mà esquerra, amb el mateix tipus que trobem a la taula de la Flagel·lació d'Èvol, a la dreta, amb la mateixa posició i amb un barret que recorda la tradició nòrdica [figs. 59 i 60]; o la figura que es troba a la dreta d'aquesta darrera amb la figura que es troba als peus de la creu del lladre de la dreta de la taula del bancal d'Irvals.

En definitiva, el dibuix i l'expressivitat dels personatges és més senzilla que els altres retaules analitzats. En molts dels rostres, per bé que no s'hi detecten elaboracions matusseres de cares, ulls, nassos o altres parts del cos, el traç del dibuix és menys laboriós. Un aspecte aquest que també es percep en les vestimentes, que a vegades tendeixen a encartonar-se mitjançant plecs angulosos i poc naturals, com el cas de l'àngel que acompanya el sant Roc de la predel·la. Un element ben distingible del retaule d'Irvals que servirà, un cop més, per constatar el predomini d'una sola mà –la menys destre– és en el personatge que apareix en l'escena del martiri de sant Fructuós i els dos diaques a la foguera. Ens referim a l'home vell que apareix a l'extrem dret de la taula, abrigat amb una capa de la qual surt lleugerament la mà esquerra, ataronjada i contornejada d'una vora daurada que el pintor detallà amb el punxó. La disposició d'aquesta figura, de barba blanca i mirada inexpressiva és un calc –o en tot cas parteixen del mateix model– del mateix personatge que es troba dempeus a l'esquerre de Jesús quan aquest li és clavada la corona d'espines, a la predel·la d'Èvol. Aquest és més expressiu que l'anterior, i en general, el tractament de la indumentària i de la volumetria de la figura és molt més encertada i curiosa. Val a dir que no seria estrany que en el procés de recuperar les pintures ceretanes i dels posteriors processos de restauració, la capa pictòrica hagués perdut bona part dels matisos, quelcom que provocaria aquest aspecte esmorteït del pigment com de l'aparença general. Tanmateix, és ben notòria la diferència en el dibuix, com els detalls de les fesomies o la caiguda dels plecs de la roba. Un episodi similar a aquest s'observa a l'escena de la *Presentació de Jesús al temple* del retaule d'Èvol i el de Tresserra. La qualitat de la figura de la Mare de Déu del primer és força major que la de Tresserra, on el pintor –Verdaguer?– no

acaba d'aconseguir conjugar de forma òptima el lliscament del vestit, i la posició de Maria esdevé lleugerament forçada. A Èvol, la manera com l'autor ha definit el cos i l'abillament – de nou ens trobem en un altre cas on la degradació del pigment jugaria en contra la taula de Tresserra– resulta molt més convincent [figs. 61 i 62]. La distinció entre la mà de Peitaví i la de Verdaguer en el retaule de Tresserra es podria deduir d'aquestes distincions, i si considerem que el tolosà era més hàbil –pel seu predomini com a gestor dels encàrrecs–, la figura de sant Roc serviria, ara, per atribuir-li aquesta taula a la seva mà. Si es compara amb el sant Roc de la predel·la d'Irivals, hom constatarà que la proximitat estilística entre un i altre és ben diferent [figs. 63 i 64]. I malgrat que ambdues pintures denotin clares afectacions de la capa pictòrica, el dibuix de la figura és distint. El sant Roc de Tresserra és molt proper al Moisès d'Ur: la manera de representar la barba –amb el bigoti que arrenca als extrems del llavi superior–, el llavi polpós, els ulls oberts i de forma ametllada, són clares característiques de l'art de Peitaví [figs. 65 i 66]. Tanmateix, el sant Roc de Tresserra adopta una actitud diferent lleugerament diferent, per bé que la mateixa fesomia el converteix en un altre tipus humà.

Aquesta forma d'obrar al retaule d'Irivals resulta imprescindible per mirar de distingir les diverses mans que varen treballar en tots els retaules que aquí comentem. Fins i tot en aquells anteriors a la col·laboració entre Peitaví i Verdaguer. El sant Sebastià de la predel·la d'Irivals no és el mateix sant Sebastià del cos central del retaule de Vallcebollera [figs. 67 i 68]. Tot i els elements que fan pensar amb un mateix model –vegeu la forma com es recull la roba que li tapa la part central del cos i els plecs que genera o el lleuger *contrapposto* del sant, més accentuat a Vallcebollera– el retaule ceretà és menys expressiu, i el dibuix del rostre no és gaire afortunat, especialment amb la col·locació dels ulls. El sant Sebastià de Vallcebollera, on s'hi ha de tenir en compte el possible treball de Joan Perles o Josep Brell, aconsegueix una psicologia més eloqüent, emfatitzada per la boca entreoberta i els ulls amb la mirada alçada⁵⁶⁴. El mateix procediment pot ser aplicat a la representació del Pare Etern del retaule ceretà amb el qual presideix el retaule de sant Hilari de Peitaví, Perles i Brell.

⁵⁶⁴ En relació amb aquesta diferenciació de mans en un mateix retaule resulta interessant confrontar els dos sants Antoni Abad de Vallcebollera i Ocejá. En el primer, l'expressió del rostre és molt més intensa, i el tractament epidèrmic de la figura evidencia un treball més fi i acurat. L'aparença del sant Antoni d'Ocejá és més serena i afable, i malgrat que la qualitat tant del dibuix com de la pintura és equiparable a l'anterior –

La contractació del retaule d'Ur la gestionà Peitaví tot sol, però per les característiques del traç pictòric podríem considerar-la igualment una obra conjunta amb Verdaguer. Aquesta afirmació prové de la diferenciació en alguns aspectes que detecten algunes dificultats, que a voltes s'aconsegueix fàcilment. Un exemple clar d'això s'observa en les mans, com a l'escena de sant Martí davant l'emperador Valentinià. La mà d'aquest últim és la mateixa que trobem en altres taules pintades de Peitaví, com a l'*Assumpció de la Mare de Déu d'Èvol*, a la taula de la Tor de Querol, en el ja esmentat Zacaries de la *Visitació* de Palau del Vidre, o fins i tot en el sant Josep de l'escena del *Naixement de Jesús* del retaule de Tresserra. Per contra, algunes altres, com la de *Sant Martí celebrant la missa*, que recorden les mans amb dits allargassats d'algunes figures de Palau del Vidre o en força taules d'Irvals; un mostra d'aquest llenguatge, pot observar-se a la coronació del bisbe sant Fructuós.

El retaule del Roser d'Èvol és molt més reeixit que els conjunts d'Irvals i Ur. Tanmateix, la relació entre els rostres i certes gesticulacions permet situar-los en un context pictòric molt proper, tant per estil com per la cronologia en la qual varen ser executats. És molt suggerent el dibuix i la concepció del personatge de Moisès anteriorment comentat, realitzat a la capçalera del retaule d'Ur. La manera com es perfila la barba a Ur –per exemple, en la mateixa figura del Moisès–, molsuda, ben retallada i amb un dibuix marcat és tret característic de tota l'obra del binomi rossellonès. Una de les característiques més destacades és com el bigoti a mesura que s'aproxima a la barda, als laterals de la boca, deixant gairebé pelada la part inferior del nas. El personatge adopta una mirada càndida, plàcida i dirigida cap a l'espectador. Les correspondències es podrien fer extensibles a altres elements, com el pavelló auditiu, els llavis, i els ulls i com els concep a partir del gir lateral de tota la testa, o fins i tot en la mà. Encara que sovint les figures adopten gesticulacions ben diferents, el dibuix és revelador d'un mateix pinzell; un traç definit, fi, amb tendència a remarcar certs detalls com les ungles. Un rostre que es reproduïx incansablement en moltes escenes, com en el sant Josep de l'*Adoració dels Reis* de Vallcebollera, en el sant Josep de la *Presentació de Jesús al Temple* de Palau del Vidre, o en el personatge que sobresurt a l'extrem esquerre de l'escena on Sant Vicenç és clavat en la creu d'aspa i martiritzat amb els rasquets, a Saneja.

ambdós constitueixen el mateix tipus humà–, la pinzellada renuncia al clarobscur que obté el sant Antoni de Vallcebollera, i els canvis cromàtics s'accentuen amb menys intensitat.

En el mateix sentit caldria tenir present les feines que Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer emprengueren a la Seu d'Urgell. El tipus de treballs –policromia i dauradura a la Seu–, certament els conduïa a obrar diferent. Tanmateix, no impedeix que el retaule que havien de pintar, el retaule de la Pietat obrat per Jeroni Xanxo, tingués un cert impacte als pintors. D'una banda, pel llenguatge arquitectònic emprat⁵⁶⁵, però també per les mateixes escenes. Respecte a aquesta qüestió últim és interessant notar la similitud dels episodis de *Jesús entre els Doctors*. Contemplant l'escena pintada de Peitaví i Verdaguer hom podria tenir el pressentiment que estarien evocant, encara que remotament, la mateixa composició [figs. 69 i 70].

Seguint els estudis de Marcel Durliat, el retaule d'Évol hauria servit de model pel de l'església de Sant Fructuós de Marians [fig. 71]⁵⁶⁶. Aquest es troba actualment a la capella del Roser de l'església, i se sol datar al darrer quart del segle XVI. Classificat com a monument històric el 7 d'abril de 1971, l'estructura recorda vagament el retaule d'Évol, malgrat reduir-ne les dimensions i simplificar-ne moltes parts. Per exemple, no hi consta una capçalera on figuri cap imatge; el retaule el clou un entaulament, sobrealçat a la part central, compost per una cornisa i un fris amb representacions de caps d'angelets alats.

El cos principal es configura a partir d'una pantalla reticulada dividida en tres carrers. Un de central on hi figura l'estàtua de la Mare de Déu dins una fornícula apertxinada protegida per una mena de pilastres decorades amb motius vegetals a la part de la rosca de l'arc, amb dos angelets que decoren els carcanyols –com en la fornícula d'Évol–, i dues columnes estriades, amb decoracions vegetals al centre del fust, que flanquegen la pastera amb la imatge de la marededéu a l'interior. Aquestes columnes, a més, serveixen per separar el carrer central dels laterals, que alhora també els tanquen dues columnes idèntiques a les anteriors. Els carrers laterals, que sobresurten respecte al carrer central, es divideixen en dos compartiments cadascun, als quals es representen quatre misteris, dos de Goig, a la dreta, amb la *Visitació* (dalt) i la *Nativitat* (baix), i dos de Glòria, a l'esquerre, amb l'*Assumpció* (dalt) i la *Resurrecció* (baix).

⁵⁶⁵ Sobre aquesta qüestió se'n parlarà en la segona part de la tesi.

⁵⁶⁶ Durliat (1954), p. 177.

El bancal, per la seva banda, es divideix en sis compartiments, i són delimitats per un marc llis i daurat. S'hi representen diverses escenes de la vida de Crist, corresponents a dos misteris de Goig, i quatre misteris de Dolor. Respectivament i de dreta a esquerre: la *Circumcisió*, *Jesús entre els doctors*, l'*Oració a l'hort de Getsemaní*, la *Flagel·lació*, la *Coronació d'espines*, i el *Portament de la Creu*.

1.9.3. Un petit retaulet a Orellà.

El retaulet d'Orellà, actualment situat a la parròquia de Santa Maria, provindria originàriament de l'església en ruïnes de Celrà, dedicada a Santa Cecília i a Santa Eulàlia [figura XI]⁵⁶⁷. Ambdues santes apareixen representades al retaulet, acompanyant a la figura central de sant Lli, bisbe successor de sant Pere. Les tres figures estan representades al cos central, cadascuna emmarcada per columnes corínties de fust amb estries i d'èntasi accentuat, com si es tractés d'un tríptic. Les encapçala un entaulament típicament clàssic, amb arquitrav, fris, cornisa, i rematat per un frontó. El fris és llis amb el fons policromat de blau, on mitjançant lletres blanques s'hi llegeixen les inscripcions dels noms de “s · lulària”, s · ley”, i “s · Cecília”. Al timpà, també amb el fons de color blau, es llegeix el monograma de Jesucrist, amb unes filigranes a banda i banda que omplen les parts buides del timpà.

El retaule està s'aixeca sobre una predel·la de petites dimensions (112,5 x 108 cm) que s'obre en tres diminuts compartiments més apaïats amb representacions de diferents sants: dos sants llauradors a cada banda, identificables amb sant Galdric o sant Isidre; i sant Sebastià al centre. L'element que separa cadascuna de les escenes correspon al pedestal de les columnes superiors, recobert de daurat –o almenys ho devien ser antigament– essent molt amples. Les tres representacions són clarament obra d'un autor diferent del que reproduí les tres figures superiors, i per la iconografia –la possible representació de sant Isidre– ens indica que devien haver estat executades uns anys més tard [figs. 72, 73 i 74].

⁵⁶⁷ La principal devoció de l'església fou santa Cecília, però santa Eulàlia era la patrona de la diòcesi d'Elna, i segons Llopet, «chaque paroisses, pouvait la faire sienne». Llopet (1968), p. 52.



Figura XI. Retaule de sant Lli provinent de l'antiga ermita de Celrà (Orellà), atribuït a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer. Fotografia del CCRP.

Sant Isidre fou beatificat el 1619 per Pau V i canonitzat per Gregori XV el 1622, per la qual cosa, de ser Sant Isidre la cronologia del retaule hauria de situar-se en una data més avançada. No es pot saber amb exactitud si es tracta de la representació de sant Galdric, sant Isidre, o d'ambdós. És veritat que el culte a sant Galdric perdurà als comtats més que no pas al Principat, on el culte a sant Isidre es popularitzà cada vegada més entre la pagesia. En qualsevol cas, ambdues representacions venen a donar compte de les aptituds de la seva personificació en benefici dels pagesos, que juntament amb sant Sebastià –que solia ser reivindicar enfront d'epidèmies i pestes–, proporcionaven protecció cap a la comunitat d'aquell territori.

Les representacions de sant Lli, santa Eulàlia i santa Cecília s'expliquen tant pels atributs que caracteritzen els seus martiris com per la seva indumentària, però també per la inscripció que apareix al fris de l'entaulament. Ambdues santes, per ser patrones de l'església que custodiava el retaule, flanquegen la figura de sant Lli. Cadascuna porta la

palma del seu martiri, a banda de l'instrument musical que acompanya a santa Cecília, característic de la seva iconografia. Santa Eulàlia, per la seva banda, sosté amb el braç dret la creu aspada en la qual fou crucificada. Sant Lli, suposem que per ser patró de la capella, apareix al centre del retaule, vestit amb els atributs de la figura del bisbe –tiara, bàcul i la diadema que el santifica–, i alçant la mà dreta en acte de benedicció.

1.9.4. El retaule de la Mare de Déu dels Desemparats (1580).

Després d'un silenci documental de tres anys del que no sabem de cap contracte signat, la societat Peitaví-Verdaguer reapareixia a Perpinyà a partir de la dècada de 1580. A principis d'aquell any, Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer signaven davant la comunitat de preveres de l'església de Sant Jaume de Perpinyà i els regidors de la capella i confraria de la Mare de Déu dels Desemparats, la pintura de la figura de la Maredeu per la capella de la mateixa confraria, la «cambra del retaule», és a dir, la pastera–, i un seguit d'elements arquitectònics que el configuraven⁵⁶⁸. El retaule de 1580 devia reemplaçar el retaule pintat per Joan Vallespir el 1522, que estava dedicat a la Mare de Déu de l'Esperança⁵⁶⁹.

L'acord, signat entre el 2 i 3 de gener de 1580⁵⁷⁰, convenia que els pintors rebrien un preu fix de 74 lliures, repartides en una paga inicial de 44 lliures i una final de 30 lliures, establint com a termini per a tornar tots els elements degudament pintats la festa de la Resurrecció d'aquell mateix any. Aquell dia havien de presentar a la confraria «la pintura del bulto de la image major de la Verge Maria dels Desemparats», que havia de ser daurada y «recamada» conforme era necessari, és a dir, reproduint el brodat en relleu amb filaments de seda d'or o argent. També la dauradura de les motlures i els «pilarets» de la «cambra», juntament amb l'interior que l'havien de cobrir de «brocadillo»; podria tractar-se d'una decoració pictòrica que emulés un teixit de seda, decorada amb dibuixos i sanefes daurats. I finalment, la pintura de la cornisa del retaule i la peanya que aixecava la pastera. Pintors i

⁵⁶⁸ ADPO. 3E1/3995, Miquel Palau (pare), manual de 1580, f. 6.

⁵⁶⁹ Doppler (2012), p. 208-209.

⁵⁷⁰ L'acte fou redactat el 2 de gener, i l'època corresponent al primer pagament, l'endemà.

comitents varen complir amb les respectives parts de l'acord, tot i que el segon rebut, signat el 26 de juny, indicaria que els treballs s'haurien alentit lleugerament.

El resultat d'aquella comanda devia estar a l'alçada de la reputació que Peitavi i Verdaguer s'havien guanyat al llarg d'aquells anys, ja que a l'octubre els preveres de la comunitat els hi encarregaven aquest cop la totalitat de la policromia del retaule. Aleshores, l'acord es formalitzava davant del canonge d'Elna Francesc Barasco i el síndic major de Sant Jaume, i amb el vist-i-plau dels regidors de la confraria dels Desemparats «de aquest acte absents»⁵⁷¹, que convenien pagar per les noves feines un total de 230 lliures repartides⁵⁷². La primera paga, com de costum, se'ls retribuïria al moment d'iniciar la feina, que en aquesta ocasió degueren iniciar per la policromia i la pintura del bancal, que en el moment del seu lliurament rebrien les següents 90 lliures. En el bancal hi havien d'il·lustrar cinc històries «de dolor [sic]», totes elles «enriquides de or, a ell designadors». No s'ha conservat el retaule i el document no n'especifica les escenes, però hom pot pressuposar que devia tractar-se de escenes més representatives, com l'*Oració a l'hort de Getsemaní*, la *Flagel·lació*, la *Coronació d'espines*, el *Calvari*, i la *Crucifixió*. La part restant dels treballs consistia en la pintura i dauradura de quatre històries que figuraven en el cos central de l'estructura, i que representaven un cicle dedicat a la vida de la Mare de Déu. Del text notarial se'n pot deduir que les "històries" consistien en fragments de relleu que els pintors havien de policromar, ja que s'hi pressuposa la seva existència: «y quatre històries demont de dit bancal, que són en lo dit retaule»; unes línies més a sota s'indicava que «en los quatre quadros, quatre històries o misteris de Goig, enrequides de or, tembé a ell especificadores, ensemps ab los dos personatges de Desemparats de bulto»; i una mica més avall, «se obligan de pintar, com dit és y especificat bé, desentment al olli y ben enriquid de or f»⁵⁷³. Podria tractar-se d'un retaule com el de la Mare de Déu de la Pietat de la Seu d'Urgell, configurat amb una pantalla central dividida en tres carrers amb dos de laterals on figuraven dues històries de goig a cadascun, i una de central on es situaria la figura de la

⁵⁷¹ Es tractaven de Nicolau Jordà, burgès de Perpinyà, i Rafael Reig, mercader, entre altres, que no nomenaven.

⁵⁷² ADPO. G546, fons parroquials de Perpinyà – Parròquia de Sant Jaume, lligall, s. f. La notícia la donà a conèixer Montsalvatge (1991-1915, v. 3, p. 141) i se'n feu ressò Madurell (1946, p. 147), que confongué Miquel per Josep, duent-lo a deduir que es tractaria d'un parent del conegut pintor de Lleida.

⁵⁷³ Així ho explica, també, Marcel Durliat (1954), p. 176: «Ceux-ci s'engagent, au prix de 115 ducats, à peindre et dorer la prédelle et quatre "histoires" (en bas relief) qui sonau dit retable».

marededéu. Endemés, la capitulació preveia la policromia de l'arquitectura del retaule: «així com dins dita cambra, y també tenen a pintar totes les polseres són en dit altar, y així mateix an de pintar totes les cornises y pilars, són alt y baix, y als costats de dites històries y bancal, de or fi y azull fi y no altrament ni en altra manera». Per les darreres tasques, i un cop lliurada l'obra, els pintors rebrien les 90 lliures restants.

Si els pintors complien el termini fixat per tornar l'obra enllestida, que s'allargava fins a l'abril del 1581, Nicolau Jordà, un dels regidors de la confraria, es comprometia a pagar a Antoni Peitavi, «per estrena y per amor de nostra Senyora dels Desemparats» el dia de la «sua festa, és lo terser diumenge del mes de maig après vynent», 50 lliures de la moneda de Perpinyà «per collocació de una filla sua en matrimoni». És a dir, com a dot d'una filla de Nicolau Jordà en el matrimoni amb un dels fills del pintor⁵⁷⁴. En cas que no en tingués cap, les 50 lliures quedaven a lliure disposició del mestre.

Els treballs del retaule s'iniciaven sense cap complicació el 16 d'octubre de 1580, dia que els artífexs cobraven l'època del primer pagament equivalent a 50 lliures⁵⁷⁵. Ara bé, sobre la qüestió de l'assentament del retaule de la Mare de Déu dels Desemparats en sorgí una «causa civil» o litigi entre Antoni Peitavi i la viuda de Nicolau Jordà, Joana, que tingué lloc el 9 d'octubre de 1589⁵⁷⁶. Fa l'efecte que part de la causa no s'ha conservat, ja que es fa esment d'una «primera depositió» feta a «set dies de octubre»⁵⁷⁷.

A la part conservada s'informa que Pere Dalfi, procurador de Francesc Barasco, feia constar que el canonge pogué contemplar «com dit retaule era acabat y assentat lo diumenge abans del tercer diumenge, qu'era la festa de dita capella, conforme dit Peytavi deya era obligat». De fet, en un testament redactat el 2 de setembre de 1581, Francesc Barasco deixava al pintor «aquells deu ducats [20 lliures] li tinc promessos» que havien

⁵⁷⁴ Durliat (1954), p. 176.

⁵⁷⁵ «*Dicti Antonius Peytavi et Michael Verdager Gratis etc. firmit apocham dicte confrarie et dictis domini Francisco Barascho canonico priori Jacobo Heres et Nicholao Jorda rectoribus approbo ego infratus notario etc. presentibus de quinquaginta libris in solutum porrata dictarum ducentarum triginta librarum de quibus etc.*», (ADPO. G546, fons parroquials de Perpinyà – Parròquia de Sant Jaume, lligall, s. f.).

⁵⁷⁶ ADPO. 4E58: Al document hi apareix un personatge de nom «Petro Delfi presbitero». Ens preguntem si aquest “Petro Delfi” seria el mateix personatge que Pere Delfau, rector d'Èvol, i que hipotèticament hauria contractat l'obra del retaule del Roser a Antoni Peitavi. Sobre el dit personatge no s'ha localitzat cap altra informació.

⁵⁷⁷ Hem de lamentar la dificultat per llegir el document, que es troba en un estat de conservació força precari, limitant així les informacions que se'n poden extreure.

d'ajudar-lo a pintar el retaule, l'albarà dels quals estava en disposició del mestre⁵⁷⁸. El canonge Barasco llegà un altre element per a la dita capella, que consistia en un vestit de «dir missa, e corporals ensemps ab un coixí de vellut carmesí per tenir lo missal» i, sigui dit de passada, un pal·li d'altar de guadamassil en el qual es representava «la image de la gloriósísima Verge Maria» que havia d'anar col·locat a l'altar de la capella de Nostra Senyora de l'església de Sureda (Rosselló).

Al litigi de 1589, per contra, s'hi feia constar l'obligació d'Antoni Peitaví de posar el retaule de la Mare de Déu dels Desemparats «vynt dies ans que no fos lo tercer diumenge de dit mes de maig» de l'any 1581, tal com el pintor «avia promès, ab lo acte a mostrat Jordà, ço és, en pintar y posar lo dit retaule conforme diu y mana dit aquell». Dels testimonis citats, el primer semblava no recordar la data en què el retaule fou assentat malgrat notar que l'artífex havia col·locat «dues cortines o polseres del dit retaule, ço és, que foren obrades», mentre que el segon, refermava novament l'obligació de Peitaví de posar a punt el retaule «vynt dies ans del dia de la festa de Nostra Senyora», corresponent al tercer diumenge de maig i que, segons ell, l'entregà el mateix dia de la festa. Tanmateix, Pere Dalí, que també testificava, exposava el fet que l'artífex havia complert amb la seva feina, ja que «lo assentà y acabà de tot lo que tenia obligatió de fer per dit temps, segons les hores se digué allí públicament». De fet, en un altre punt del plet Joana Jordà insistia que el retaule fou assentat el diumenge abans de la festa tot acceptant que Peitaví havia complert el contracte.

En el procés s'hi afegia un altre document on constava que el confrare Nicolau Jordà havia quedat a deure 50 lliures que havia promès «per ajuda del pintar del retaule de la capella de dita confraria», que no tindrien res a veure amb les 20 lliures esmentades en el testament de 1581 i que sorgien de l'esmentada dot pel casament de la seva filla amb un dels fills del pintor⁵⁷⁹. Quelcom que podria indicar que, o bé el canonge hauria mort

⁵⁷⁸ ADPO. G134, fons del Capítol d'Elna, lligall, s. f.: «[...] dels quals te albarà meu per ajuda de pintar lo retaule de dita capella de Nostra Senyora dels Desemparats».

⁵⁷⁹ Aquesta informació la presenta Marcel Durliat sense precisar-ne la data ni la font manuscrita, com tampoc n'explica el significat. Durliat (1954), p. 176. L'historiador precisava que les 50 lliures que no va pagar Nicolau Jordà corresponien, probablement, a les que havia promès Jordà a Antoni Peitaví com a dot per a un matrimoni entre els seus fills. Dit procés prové de la mateixa cota d'arxiu que el contracte per la policromia del retaule de la Mare de Déu dels Desemparats (ADPO. G546, fons parroquials de Perpinyà – Parròquia de Sant Jaume, lligall, s. f.).

prematurament sense deixar lligats dits pagaments o que, per contra, s'hauria fet enrere del compromís que havien pactat en les capitulacions de 1580. Paral·lelament, també es demanava al clergue Antic Oriola que fes efectiu el pagament de 100 lliures als pintors Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer que havien de rebre dels regidors de la confraria dels Desemparats, Jeroni Noguera, canonge de la seu d'Elna, i Marc Prats, mercader⁵⁸⁰. Així doncs, sembla que el procés d'assentar el retaule s'estroncà i que els terminis d'assentament no havien estat els que es demanaven en les capitulacions inicials, afectant, doncs, als pagaments fixats. El 10 d'abril de 1590, Jeroni Soler, notari de la vila de Perpinyà, deliberava una còpia d'una acta esdevinguda entre els regidors de la confraria dels Desemparats i Antoni Peitaví, que tenia per concepte la pintura del retaule, referint-se, probablement, al procés de 1589⁵⁸¹.

Prèviament a aquest mal entès i paral·lelament als treballs de la policromia de la Maredeu dels Desemparats i la policromia del retaule, el pintor occità es veié involucrat en un altre procés judicial que l'apotecari Josep Garrigàs dirigí contra ell⁵⁸². Poc abans de finalitzar la feina de la primera capitulació –i, potser, connectat a aquesta–, el 21 de març de 1580, l'apotecari demanava a l'artífex una sèrie de diners en relació amb diversos colors, a més d'una quantitat d'oli que el mestre comprà a la seva botiga. Tot plegat sumava un total d'11 lliures i 17 sous⁵⁸³. Ara bé, al principi del document es fa menció d'una reclamació per part de Peitaví on demanava que se li retornés un quintar d'ocre, pel qual s'havia de dictaminar el preu que corresponia a aquella quantitat. Per la dita estimació es comptà amb

⁵⁸⁰ L'acte es redactava, probablement, a casa del notari Miquel Palau (?). De moment, però, no s'ha localitzat cap document relacionat amb aquest afer. És interessant notar la relació dels pintors amb el prevere Antic Oriola des d'algun temps abans, ja que Miquel Verdaguer figurava, el 5 de juliol de 1580, com a testimoni d'un acte d'Oriola en què aquest figurava com a comprador d'una porció de terra que era de Santi de Bonafont, i on es deixava constància que, «com sia de ma voluntat», Oriola hi plantaria «mallol o olivers, conforme millor me apareixerà». ADPO. 3E1/3995, Miquel Palau (pare), manual de 1580, f. 117.

⁵⁸¹ ADPO. 1B435, f. 260.

⁵⁸² ADPO. 3E1/3109, Jeroni Soler, lligall, s. f.

⁵⁸³ La quantitat d'11 lliures i 17 sous sorgia de diverses partides. D'entrada, d'1 lliure i 7 onces de blau «encaramat», equivalent a 4 lliures i 15 sous; 1 lliure de masicot (?) equivalent a 16 sous; i 1 «botell d'oli de linós» (oli de llinosa), corresponent a 10 sous. Tot plegat sumava un total de 6 lliures i 1 sou. A banda d'això, també s'hi incloïen tres partides més que el pintor devia a Garrigàs, corresponents, la primera, a 3 lliures i 6 sous, una segona de 10 sous, i una darrera de 2 lliures, que amb la quantitat anterior sumava un total de 9 lliures i 17 sous. A aquesta quantitat, se li sumaven 7 reals (2 lliures) d'un vernís que «dit mestre Peitaví ha presas de casa de dit Garrigàs», i que, per tant, sumava un total d'11 lliures i 17 sous. Això no obstant, a aquesta quantitat final se n'hi hauria de restar una quantitat relativa a 4 reals per una apreciació del pes del vernís.

l'estimació de dos apotecaris cridats a testificar. La resolució final dictaminava que el quintar d'ocre valia, des de feia uns 7 o 8 anys, a no més de 7 reals⁵⁸⁴. Finalment, doncs, per compte d'un quintar i mig s'estimava una quantitat de 10 reals i mig, que havien de ser restats de les 11 lliures i 17 sous. El total que Antoni Peitavi va haver de pagar a Josep Garrigàs, doncs, sumà 8 lliures, 5 sous, i 4 diners.

1.9.5. El retaule del Crucifix de Guiomar de Gleu i Pagès (1580).

Majoritàriament, els pintors del segle XVI atenien a encàrrecs que provenien de les voluntats religioses de parròquies, confraries o personatges vinculats a aquestes, com ara regidors, sobreposats, obrers, preveres, canonges o bisbes. Ara bé, els pintors també satisfien encàrrecs de caràcter privat, comissionats per nobles o burgesos, membres de l'elit social secular, que encarregava obres per a la seva pròpia salvació i per a la dignificació familiar. És el cas de Guiomar de Gleu i Pagès (†1596), hereva d'Antoni de Gleu (†1558) i muller de Joan Francesc Pagès, que el 7 de març de 1580 va recórrer als pintors en voga de la ciutat de Perpinyà perquè decoressin un retaule per a la capella de la seva família⁵⁸⁵. Es tractava de la capella «del Crusifici del orga», que ja havia pertangut al seu pare, i que se situava sota l'orgue de l'església de Sant Joan de Perpinyà⁵⁸⁶. La feina consistia a pintar un crucifix i el retaule, que «en les parts necessàries [les pintaria amb] or fi, plata fina, colors fines, bronit [...]», i havia de ser «ad forma estiliū capelle Sanctissimi» de la mateixa catedral, és a dir, una pintura o retaule que es trobava a la capella que acollia el preciós

⁵⁸⁴ Aquesta dada podria indicar que el conflicte ja feia anys que durava. Veure Dalmau (2018), p. 142.

⁵⁸⁵ ADPO. 3E1/3153, Jean-Antoine Papi, notal de 1580 (i s.), f. 115-116.

⁵⁸⁶ L'any 1586, Caterina de Gleu, que aleshores ja havia quedat viuda d'Antoni de Gleu, explicitava al seu testament del 22 d'abril, ser enterrada a la capella del Sant Crucifix, que es trobava sota l'orgue de l'església de Sant Joan: «E primerament, offerint la ànima a Nostre Senyor Déu Jesuchrist, qui aquella y totes les altres coses devotes ha crebades, y legesch la sepultura a mon cors fahedor en la sglésia collegiada de Sant Joan, de la present vila, dins la capella del Sant Crucifixi, que és debax lo orgue de dita sglésia, que és dels Gleu, y vuy del senyor il·lustre senyor Joan Francesc Pagès y de la senyora Guiomar, muller sua, y filla mia y de dit quòndam senyor Gleu, quòndam, mon marit». ADPO. 1E419, *Famille Gleu* (1417-1733). Finalment moria el 27 de febrer de 1603. Sigui dit de passada que, Joan Francesc Pagès, el marit de Caterina de Gleu, era nétde Francesc Pagès, l'autor de la donació de la imatge del “Crist Devot de Perpinyà” a l'església Sant Joan. Capeille (1914), p. 437-438.

retaula de la Mare de Déu de la Magrana, obrat entorn el 1500⁵⁸⁷. Els pintors disposaven d'un any per elaborar la policromia, i se'ls remuneraria, per les «labories, coloribus, auro, argento, et altris [...]», amb 200 lliures de la moneda de Perpinyà; rebrien, de bon inici, un total de 100 lliures i les restants 100 lliures un cop acabada la feina i comprovada la seva idoneïtat⁵⁸⁸.

L'obra del retaule del Crucifix que Peitaví i Verdagner havien de pintar per Guiomar de Gleu i Pagès seria amb tota seguretat el mateix que s'esmenta en un document de 1618 relatiu a un censal que feu redactar el seu fill Galdric Pagès, donzell de Perpinyà, si no fos perquè divergeixen en la iconografia a la qual era dedicat l'altar⁵⁸⁹. En el censal s'hi feia constar la data del testament d'Antoni de Gleu –redactat davant de Miquel Joli el 14 de juny de 1558–, el pare de Guiomar, i la voluntat inicial del difunt de fer pintar un «retabulo Santum Innocentum dicte ecclesie [de Sant Joan]», així com la del contracte del retaule que finalment va ser redactat i formalitzat davant del notari Joan Antoni Papi el 7 de març de 1580; la mateixa referència que la del contracte esmentat anteriorment, en relació amb l'encàrrec de Rafaela Guiomar. En qualsevol cas, i pel fet que d'aquells vestigis no n'ha quedat res, una aproximació al desenvolupament del retaule es pot conduir a través d'un hipotètic canvi d'autoria posterior a Peitaví i Verdagner a partir de la restant informació aportada al censal. El document esmenta un altre retaule que havia d'executar Honorat Rigau per a la capella del Roser del convent de Sant Domènec, i dedicat a Sant Miquel. D'aquest retaule se'n farà esment més endavant per parlar de les obres finals contractades per Miquel Verdagner –qui encarregà dit retaule poc abans de morir–, però almenys serveixi per a les informacions aquí presentades per constatar la possibilitat que fos el

⁵⁸⁷ De fet, no hem de descartar la possibilitat que fos el mateix retaule de la Mare de Déu de la Magrana que servís d'exemple a Guiomar de Gleu per encarregar la seva obra i deixar-ne constància a l'encàrrec d'Antoni Peitaví i Miquel Verdagner.

⁵⁸⁸ «Item suit comentum quo dictus Joannes Franciscum Pages dicto nomine pro labories, coloribus auro argento et altris rebut necessariis proeadem [...] dicte et solvere dicti Peitavi et Verdagner duecentum libras monete Perpinani videlicet centum de presenti eo quantitate debita pro universitate dicte ville Perpinani ex illo censuali omnie pensioni quinqi librarum quo dicte Guionari Pagesa y Gley competit ut beredi dicti quoddam presenti sui civis censualis pensiones fuerunt legate per dictum quodam Antonium de Gleu pro fabrica dicti retaules», ADPO. 3E1/3153, Joan Antoni Papi, notal de 1580 (i s.), f. 115-116.

⁵⁸⁹ ADPO. 3E1/6362, Onofre Sabater, manual de 1618-1619, f. 244. Galdric de Pagès era, segons el document, el fill de Joan Francesc Pagès –«Joannem Francuscum Pagès domicellum dicti oppidi Perpinani pater meum»– i, per tant, de Rafaela Guiomar de Gleu i Pagès, qui encarregaren el retaule dels Innocents per la seva capella seguint les voluntats del pare de Guiomar, Antoni de Gleu, redactades al testament de 1558. Segons Capeille, aquest faria sepultar a la seva mare a la capella del Dévot Crucifix, reservant-se el dret de traslladar-la a altres indrets. Capeille (1914), p. 438 (la cota citada per Capeille és la E523 dels ADPO).

mateix Rigau qui, poc després de la mort de Peitaví, s'hagués fet càrrec de reprendre les tasques del retaule encarregat per Rafaela Guiomar⁵⁹⁰.

A simple vista, els dos retaules esmentats correspondrien a dos conjunts diferents per una raó simplement iconogràfica (retaule del Crucifix o retaule dels Sants Innocents), però la coincidència exacta del document que alberga el contracte per l'obra –el 7 de març de 1580, davant de Joan Antoni Papi i corresponent a la cota 3E1/3153 dels Arxius Departamentals dels Pirineus Orientals– només permet intuir que, d'una banda, o bé les informacions aportades per l'acta notarial conservada en la cota esmentada fessin referència a la capella –«del Crusifici del orga»– però no del retaule, o, de l'altra, s'hagués produït algun canvi en la iconografia dictada pels mateixos comitents de l'obra.

Diversa documentació dels anys 1581, 1582 i 1583 permet saber que Antoni Peitaví romania a Perpinyà la major part del temps, malgrat saber que en aquestes dates es desplaçaria en diverses ocasions a Arles per atendre a les demandes tant de l'abadia com de la comunitat basca que es trobava vinculada a l'església de Sant Pere. El 5 de maig i l'11 de juny el pintor apareixia com a testimoni d'actes del notari Antoni Joli⁵⁹¹. El 25 de maig de 1582 figurava de nou com a testimoni en una acta del notari Pere Just⁵⁹². Poc després, el 31 de juliol es formalitzava el casament entre Joana Comes, filla de Rafaela Gallines i Joan Comes, i l'argenter Monserrat Ramos, fill el també argenter Jaume Ramos, de la vila de Perpinyà⁵⁹³. A l'acta hi figurava Antoni Peitaví com a padrastre de Joana Comes «alies Peytavina», i el germà d'ella, Antoni Comes, «studentem in artibus», que més endavant esdevindria doctor en medicina⁵⁹⁴. Antoni Comes, fill i hereu de Joan Comes⁵⁹⁵, prometia donar a la seva germana «per lo die de les sposalles» un «novial fi y segons en la present vila

⁵⁹⁰ Stephanie Doppler assenyalava la possibilitat de situar els inicis del pintor Honorat Rigau al taller de Miquel Verdaguer –i, potser també al de Peitaví–, ja que el pintor perpinyanès adquirí alguns retaules del pintor lleidetà: Doppler (2009), p. 52.

⁵⁹¹ La dona del notari, Ana Joli, fou padrina de Joana Cecília Isabel Peitaví l'any 1579. ADPO. 112EDT830, f. 7v. Les cotes dels dits actes corresponen a ADPO. 3E2/1193, Antoni Joli, manual de 1581-1582, f. 34-37 (5 de maig de 1581); ADPO. 3E2/1193, Antoni Joli, manual de 1581-1582, f. 50-51v (11 de juny de 1581).

⁵⁹² ADPO. 3E2/1000, Pere Just, manual de 1582, s. f. Tant aquest acte, com els anteriors, no aporten cap informació important que ajudin a configurar la biografia del pintor.

⁵⁹³ ADPO. 3E2/2717, Antoni Joli, notal, 1581-1582, s. f.

⁵⁹⁴ «Antonium Comes studentem in artibus fratrem dicte Joanne».

⁵⁹⁵ En l'acte s'hi indica el notari de Puigcerdà, Bernat Forner, amb el qual es redactà l'últim testament de Joan Comes. Dit testament no l'hem pogut localitzar.

de Perpinyà, per consemblants donzelles de son grau y condisió, fer se acostuma». Per assegurar la donació d'aquest vestit, Antoni Comes donava per principal pagador a Antoni Peitaví, «lo qual present per amor y pregàries del dit Antoni Comes, se constitueix en fermansa y principal pagador ab ell y sense ell, obligant-ne per so tots los béns». Joana Comes aportava al matrimoni un dot de 50 lliures que li havia deixat per herència el seu pare.

El 30 de setembre de 1582, Antoni Comes nomenava procurador al seu padastre perquè actués en nom seu⁵⁹⁶. Un mes després, el pintor i la seva muller batejaven a l'església de Sant Joan una altra filla, anomenada Mariana, de la qual foren padrins Lois Ramos – potser emparentat amb la família dels argenters–, i Mariana Orriola⁵⁹⁷. Al llarg de 1583 diversa documentació permet confirmar la plena integració del pintor en la societat perpinyanesa, en concret a través de la confiança que demostraven al reclamar-lo a testimoniar diversos actes davant de notari. El 29 de gener en un document relatiu a la transferència de terres i censals del noble perpinyanès Joan Lluís Paulet a Honorat Prada, mercader de la vila⁵⁹⁸. El 26 de juny en l'acte de venda d'una casa de Joan Sitjà, sabater de Perpinyà, a un soldat anomenat Antoni Domènec, que es trobava en el carrer «dicto de les Peireries del Portalet»⁵⁹⁹. I el 25 de novembre, juntament amb Miquel Verdaguer, en un reconeixement de deute d'un pagès anomenat Mateu Cavaller al mercader Antic Mateu, de Perpinyà⁶⁰⁰.

De Miquel Verdaguer se sap que el 28 de gener de 1583 nomenava com a procurador seu a un sabater de Perpinyà de nom Joan Sauneris⁶⁰¹. La notícia, d'entrada sense cap rellevància per a la trajectòria del pintor, és interessant en el teixit de les relacions socials, tant de Peitaví com de Verdaguer, ja que el fill d'aquell, Francesc Sauneris, que aleshores tenia 8 anys, esdevingué aprenent del pintor occità poc després⁶⁰².

⁵⁹⁶ ADPO. 3E1/2709, Antoni Joli, manual de 1570 i s.

⁵⁹⁷ ADPO. 112EDT831, f. 97v.

⁵⁹⁸ ADPO. 3E2/1194, Antoni Joli, manual de 1583, f. 22-34v.

⁵⁹⁹ ADPO. 3E2/1194, Antoni Joli, manual de 1583, f. 240 (et ant).

⁶⁰⁰ ADPO. 3E2/1194, Antoni Joli, manual de 1583, f. 148v-149.

⁶⁰¹ ADPO. 3E2/1194, Antoni Joli, manual de 1583, f. 20.

⁶⁰² D'aquesta qüestió se'n parlarà en els últims capítols de la biografia d'Antoni Peitaví.

1.10. ELS TREBALLS A ARLES DE TEC.

1.10.1. Un retaule de Sant Pere per la comunitat basca d'Arles (1581).

El lligam d'Antoni Peitaví amb la ciutat d'Arles no era pas recent, i des de feia alguns anys que el pintor mantenia relació amb diversos personatges de la vila, com el monjo Joan Costa, infermer i vicari general del monestir de Santa Maria, que fou padrí, juntament amb la muller del notari Antoni Joli, d'una de les filles de l'artífex, Joana Cecília. També s'ha referit a la confiança del pintor a un sastre de la vila perquè esdevingués el seu procurador i requerís, en nom seu, una sèrie de documents al batlle Francesc Costa l'any 1575, així com de la que generava el mateix pintor envers dos germans de la família Dalmau d'aquesta vila dels que n'esdevingué actor. El posicionament i la condició de vicari de mossèn Joan Costa, però, devia constituir un element clau per al desenvolupament dels treballs que Peitaví realitzaria entre 1580 i 1590, tant al monestir de Santa Maria com a la petita església de Sant Pere de Riuferrer⁶⁰³. De les obres que feu a principis de la dècada de 1580 no se'n coneix cap contracte, però, en canvi, una procura a un carder de Perpinyà de nom Joan Àngel Garriga, signada el 5 d'abril de 1581, permet aproximar-nos a les dues empreses que hi dugué a terme: el retaule de Sant Pere «dels baschos», i el retaule de la Mare de Déu del Roser a l'església abacial de Santa Maria. La informació indica que Joan Àngel Garriga era absent en el moment de formalitzar l'acta, i, per tant, la potestat d'aquella procuració passava a mans de Joan del Dara, el rector i administrador de la confraria de Sant Pere de la comunitat basca d'Arles⁶⁰⁴.

⁶⁰³ *Catalunya Romànica* [consulta en línia].

⁶⁰⁴ ADPO. 3E1/2709, Antoni Joli, manual de 1570 et s. f. 72v. La mateixa nota documental, abreujada, apareix a ADPO. 3E2/1193, Antoni Joli, manual de 1581-1582, f. 22. Segons el document, els rebuts havien estat redactats pel notari Andreu Casserres –segons el text notarial– o Carreres –segons apareix als inventaris Sous-série 3E (*archives notariales*). Els únics manuals notariais conservats d'Andreu Casserres corresponen, precisament, als anys 1580 i 1581, encara que de forma molt fragmentada i en format de microfilm: ADPO.

Potser fou aquest personatge qui sufragà, entre 1579 i 1580, un retaule dedicat a Sant Pere, «sub invocatione sancti Petri per eum in ecclesia [...] depicti», que havia de presidir l'altar major de l'església del cementiri, situada als afores d'Arles, vora la riba del Riuferrer. El petit temple fou fundat per l'abat del monestir Castellà I el segle IX. En l'acta de consagració de Sant Pere de Riuferrer, el 15 de novembre del 1159, el bisbe d'Elna, Artau (o Arnau?) autoritzava a l'església un cementiri «in circuitu ecclesiae triginta passum» —de trenta passes entorn de l'església⁶⁰⁵—. Pel retaule en qüestió la procura assegurava el cobrament de 9 lliures, probablement relativa a una de les darreres retribucions d'uns treballs que devien ser força modestos.

Es coneix la presència de ciutadans d'origen basc o basconavarrès als comtats del Rosselló i la Cerdanya des del segle XV, encara que significaven un nombre reduït de persones, la majoria de les quals treballaven el ferro⁶⁰⁶. Algunes de les localitats que varen acollir aquests ciutadans foren Prats de Molló, Cortsaví, la Bastida, Vallmanya o Arles. En aquesta darrera, solien enterrar-se al cementiri de Sant Pere, com ho demostra la documentació exhumada per Joan Peitaví i Deixona (2010): «A donde se acostumbran enterrar llos basquos y todos los cofrades de la cofradía del dicho señor San Pedro».

L'obra de Sant Pere «dels baschos» cal relacionar-la amb la presència d'aquesta immigració basconavarresa i amb la voluntat d'aquesta comunitat d'embellir la seva església situada al cementiri de Sant Pere. Al mateix temps, el contracte per l'obra del retaule de Sant Pere podria sorgir de l'avinentesa que el pintor era a la vila d'Arles per contractar el retaule del Roser per l'església abacial l'any 1580, i potser de la seva amistat amb el vicari general, Joan Costa, ja que cal tenir en compte que Sant Pere depengué de l'Abadia fins a la Revolució Francesa⁶⁰⁷.

2Mi75/45, corresponent a les cotes 3E40/133 (notal de 1580-1581) i 3E40/134 (notal de 1581). Malauradament, en les informacions conservades no hi consta cap contracte relatiu als retaules contractats per Antoni Peitaví. Una nota més petita sobre el cobrament dels pagaments pels dos retaules es conserva, del mateix dia i del mateix notari, a ADPO. 3E1/2709, Antoni Joli, manual de 1570 i s.

⁶⁰⁵ Traducció extreta de *Catalunya Romànica* [consulta en línia], Sant Pere de Riuferrer, Arles, Vallespir.

⁶⁰⁶ Peitaví (2010), p. 98.

⁶⁰⁷ *Catalunya Romànica* [consulta en línia].

1.10.2. El retaule i el tabernacle de la Mare de Déu del Roser del monestir de Santa Maria d'Arles (1581-1595).

Joan del Dara també procurà el cobrament de 32 lliures corresponents a un retaule «sub invocatione beatissime Virginis Maria del Roser per eum in dicta ecclesia depicti» que Peitaví –no sabem si en companyia de Miquel Verdaguer– havia realitzat per la confraria de la Mare de Déu del Roser de l'església abacial de Santa Maria. En relació amb aquest retaule, un document de principis de 1584 permet saber que Antoni Peitaví nomenava un nou procurador per cobrar 5 lliures⁶⁰⁸. Una quantitat «ad complementum illa per centum libras», és a dir, corresponents a la darrera paga de les 100 lliures per les quals l'artífex hauria contractat l'obra. El rebut esmentava, novament, que el contracte firmat per Peitaví estava en possessió del notari Andreu Casserres.

El retaule de la Mare de Déu del Roser del monestir d'Arles es podria haver contractat pels volts de 1580, un any abans de la primera procura entre Antoni Peitaví i Joan del Dara –en nom de Joan Àngel Garriga–, i el darrer cobrament el 1584. Es tracta, de moment, del quart retaule que el pintor realitzava per una confraria del Roser, després del retaule fet al convent dels dominics de Perpinyà (1562-1564), i els que atribuïrem de Tresserra (1577) i Èvol (1578). Bé per falta de recursos, bé per l'allargament dels treballs en qüestió, el retaule no fou completat fins al 1590, any en què el pintor i un imaginaire d'Olot, Esteve Bosch, contractaven el tabernacle i la imatge d'una Marededeu pel mateix altar. El 3 de maig, el prior del monestir de Santa Maria, Bartomeu de Montagut i Vallgonera, i Francesc Julià, apotecari i administrador de la confraria de la Mare de Déu del Roser, pactaven amb els artífexs la realització d'un tabernacle que havia de ser «de la grandària que és lo de Nostra Senyora de la Concepció del Monestir del Carme» (Santa Maria del Mont Carmel de Perpinyà), així com una ymatge de Nostra Senyora de alsària de tres pams de Barcelona, ab pianya, ab son Jesuset y un rosari en lo rodador ab ses roses [...]»⁶⁰⁹.

El tabernacle i la Marededeu «ab son Jesuset» havien de ser entregades al cap de dos mesos «comptadors del dia present», i el preu que s'estipulava per la feina –que incloïa tant la realització de la fusta com de la pintura–, era de 36 ducats (72 lliures), la meitat per a

⁶⁰⁸ ADPO. 3E2/1195, Antoni Joli, manual de 1584, f. 13.

⁶⁰⁹ La notícia sobre aquesta obra l'aportà Durliat (1954), p. 176.

cadascun, que es repartirien en dues pagues: la primera de 6 ducats (12 lliures) abans d'iniciar l'obra, i els 12 ducats (24 lliures) restants un cop «dita feina regoneguda, emperò primer per experts». Una època del 5 de setembre de 1591 corresponent al segon pagament, indica que la feina arribà a bon port, malgrat que s'endarrerís una mica⁶¹⁰. Aquell dia, Esteve Bosch i Antoni Peitaví cobraven del frare Bartomeu Montagut un total de 72 lliures, corresponents als 12 ducats que mancaven.

El contracte de 1590 detalla mínimament què s'havia de pintar, descrivint, de passada, les característiques del tabernacle: aquest es construïa a partir de columnes sobre de les quals s'hi sustentaven un fris i arquitrau decorats amb petites motlures que havien de ser recobertes «de or fi». Les canals de les columnes –és probable que es tractés de la típica columna estriada– havien de ser pintades de color blau i esgrafiades⁶¹¹. Els «Ave Marias del saltiri» del Rosari havien de pintar-se de carmesí, i «los Pater Nostres» d'or. Pel que fa a les despeses de l'execució quedaven en mans del pintor.

Actualment, a l'interior de l'església de l'abadia s'hi conserven diversos taulons provinents d'un retaule dedicat a la Mare de Déu del Roser que podria haver obrat l'escultor ripollès Jordi Lleonart (†1627)⁶¹². Això podria significar que l'anterior retaule, el que obrà Antoni Peitaví, s'hauria destruït.

De la relació professional i social de Peitaví i Esteve Bosch se'n produí el vincle matrimonial d'una de les filles del pintor, anomenada Rafaela, amb l'imaginari d'Olot el 7 d'agost de 1590⁶¹³. El contracte convenia que el jove matrimoni aniria a viure a casa del vell mestre, almenys durant els quatre anys què s'havia compromès a pagar la quantitat de 100 lliures corresponents a la dot⁶¹⁴. En aquell període, es preveia que «mestre Antoni y lo dit mestre Bosch, y quiscú d'ells, treballaran de llur art, bé y degudament, y totes les ganàncies durant dit temps se faran, se repartiran y dividiran entre ells, dits Peytaví y Bosch, per iguals

⁶¹⁰ ADPO. 3E2/258, Miquel Palau (fill), manual de 1591, f. 78v i 79.

⁶¹¹ Es tractarien de decoracions multiformes i de sanefes que recobririen de color l'estructura del retaule. Un exemple similar, com es veurà a la segona part del present treball, el trobaríem al retaule del Roser d'Èvol.

⁶¹² Joan Bosch en cita l'inventari realitzat per l'escultor localitzat als ADPO. dins el qual s'hi fa menció de «papers, com son stampas y altres figures»; vegeu Bosch (2009a), p. 286-287.

⁶¹³ ADPO. 4E59 (Notari Joan Pau Jalech), lligall. Per edat, i per concordança amb el nom, Isabel Rafaela Peitaví, podria ser que fos la nena que batejaven el 7 de febrer de 1574 a l'església de Sant Joan.

⁶¹⁴ Rafaela Peitaví rebria 100 lliures del seu pare, i 100 lliures del seu germanastre, Joan Antoni Comes, aleshores ja considerat doctor en medicina. Aquestes 200 lliures són amb les que Rafaela contribuiria «en nom de dot, al dit Steve Bosch, son spòs y marit esdevenidor».

parts y porcions entre ells fahedores, y quiscú d'ells tindrà son pa y vi, y despeses, y la una part no tindrà càrrech de alimentar al altre». El vincle no obligava a l'escultor quedar-se a casa de Peitaví, però del text notarial hom pot deduir que establirien certa col·laboració per afrontar l'encàrrec de retaules. Malgrat això, si Esteve Bosch es volia «apartar de la habitació y de casa de dit Peytaví, son sogre», ho podia fer amb total llibertat, «liberes voluntats», que en cas que fos així, «se farà la dita partió de les ganàncies». El treball a Santa Maria d'Arles és l'única referència a un treball conjunt d'ambdós artífexs. Tanmateix, no es pot descartar que firmessin altres comandes malgrat que el 1592, dos anys després de la celebració del matrimoni entre Esteve Bosch i Rafaela Peitaví, traspassés el pintor.

1.10.3. L'escultor Esteve Bosch (doc. 1587-1617).

Esteve Bosch fou un *ymaginaire* molt productiu que treballà a les diòcesis de Girona, Elna, Tarragona i Tortosa. Fou fill de Joan Bosch i d'Úrsula, i malgrat que fos «natural de la vila d'Olot, bisbat de Gerona»⁶¹⁵, el seu pare, també escultor, era originari de la parròquia de Miers, de la diòcesi de Curs, al regne França⁶¹⁶. El fill apareixia per primer cop en la documentació el 1587 com a fermancer del seu pare a Sant Cristòfol de les Fonts, on s'indicava del seu parentesc. Joan Bosch tenia un taller molt actiu instal·lat a la vila d'Olot, i la documentació notarial permet saber que treballà entre 1560 i 1587⁶¹⁷. Moria al cap de poc de contractar la darrera obra, ja que en el contracte matrimonial entre Esteve Bosch i Rafaela Peitaví constava com a difunt.

⁶¹⁵ ADPO. 4E59.

⁶¹⁶ Sala (1987), p. 123-124 i Clara-Alarcia (1988), p. 183.

⁶¹⁷ Principalment, contractà obres a la Garrotxa, però també participà en alguna feina a l'Alt Empordà, com el retaule de Sant Mateu de Vilademires l'any 1567. Pel que fa als treballs a la Garrotxa, Carme Sala publicà el contracte de la resta d'obres: el retaule de la capella de l'ermita de Sant Miquel del Mont l'any 1572, que pintaria Perris de la Rocha el 1573; el retaule per la capella de Sant Eloi l'any 1575, i que pintaria uns anys després Joan de Namur el 1582; el retaule i la imatge de Sant Pere per l'altar major de l'església parroquial de Sant Pere de les Preses, que també pintà Joan de Namur el 1581; el retaule de la Mare de Déu del Roser de Sant Feliu de Pallerols el 1583, que pintà Joan Sanxes Galindo a partir de 1587; i el retaule major de l'església de Sant Cristòfor de les Fonts el 1587, pintat per Gabriel Rovira i Anton Jaume Vilanova el 1592. Sala (1987), p. 61-72. Pel retaule de Sant Feliu de Pallerols; vegeu també Mulrà (1992), p. 221-238.

Esteve Bosch i Rafaela Peitaví visqueren poc menys de dos anys a casa d'Antoni Peitaví, almenys fins a la mort del pintor l'any 1592. Poc després es devien traslladar a Girona, ja que el 1593 l'escultor es comprometia a realitzar la geganta del Corpus per la ciutat de Girona⁶¹⁸. El 7 d'abril d'aquell any, Esteve Bosch i els ferrers Miquel Henrich i Antoni Maysoalta contractaven, a la mateixa ciutat de Girona, la construcció d'una reixa destinada a l'altar major de la seu de Tortosa⁶¹⁹. L'encàrrec d'aquesta obra provenia del bisbe de Tortosa, Gaspar Puntera, i fou gestionat per l'arquitecte Martín García de Mendoza, mestre major i procurador de l'església⁶²⁰. A l'acte s'hi convenia la realització d'una «reixa de ferro de quaranta quatre palms y mig de amplària, sense les entrades, de palm de Monpaller, y de trenta dos palms de altària, y los balustres corme a hu que ja los dits mestres [...] tenen y resta en llur poder»⁶²¹. En aquesta empresa Esteve Bosch, que era considerat *architector*, devia encarregar-se de la traça i dels elements escultòrics que configuraven la reixa, deixant l'estructura del ferro en mans dels mestres Henrich i Maysoalta. El cost d'aquella fàbrica s'elevà a 1181 lliures, 410 de les quals pertocaven a l'escultor, i 770 als mestres ferrers. La part restant dels diners, que sumaven 133 lliures, es destinaren al cost del ferro, que s'elaborà «en les fargas de la Bastida de Vilafranca de Conflent», i que equivalia a «setanta quintars de ferro, conforme los modellos que los dits mestres li daran, a rahó y preu de denou reals lo quintar». L'obra havia de seguir la traça «trassada en un paper» que restava en poder del mestre escultor, però amb algunes petites variacions: els gerros que apareixien al model havien de ser substituïts per gerros flamejants i tres figures que representessin a la Fe, l'Esperança i la Caritat, «de ferro o de bronzo a llur coneguda», i en lloc de flors, hi havia de realitzar «dos seraphins que cabran y segons la obra requerirà». Les clàusules que segueixen al contracte defineixen minuciosament com havia de ser construïda la reixa. L'obra l'havien d'entregar a Girona al cap d'un any i seria transportada a Tortosa fent-se càrrec de la despesa Martín García de Mendoza. Esteve Bosch, «si viurà», estava obligat a ser present a la catedral «per assentar dita reixa», on se li concedirien la mà d'obra de «dos hòmens y picapedrers per assentar aquella lo que seran

⁶¹⁸ Chia (1895), p. 71.

⁶¹⁹ Clara-Alarcia (1988), p. 181-192.

⁶²⁰ Sobre Martín García de Mendoza, vegeu García Hinarejos (2000), p. 7-51 i Muñoz (2013), p. 203-226.

⁶²¹ El contracte fou transcrit per Clara-Alarcia (1988), p. 189.

menester». L'any 1594 Esteve Bosch era viu, i, per tant, s'ha de suposar que es traslladà a Tortosa per complir amb els pactes establerts a la concòrdia de 1593.

El 7 d'octubre de 1594, l'escultor tornava a ser a Girona per contractar el retaule de la capella de Tots Sants de la catedral de Girona⁶²². L'obra fou encarregada pel canonge de la seu gironina Baldiri Galí, i l'escultor rebria pels treballs un total de 110 lliures, de les quals 36 lliures i 13 sous, un terç del total, li serien lliurades el mateix dia que signava el contracte. Esteve Bosch, que figurava com a habitant de Girona, havia d'elaborar un retaule amb fusta de xiprer o d'arbre blanc, i havia de seguir una traça que el canonge li hauria lliurat. El disseny del retaule, explica Bosch (2011), s'hauria aplicat «amb escrupolositat fins a construir una obra molt remarcable, una mica menys per la factura no tan acurada dels elements escultòrics que per la traça i la finesa de l'aparell ornamental»⁶²³. Afortunadament, l'obra es conserva a la capella de Tots Sants, al costat de l'evangeli de la catedral, i es tracta de l'única obra sobreviscuda de l'escultor. La pintura que acull actualment fou encarregada el 1598 al pintor Joan Baptista Toscano⁶²⁴.

L'obra més espectacular que contractà Esteve Bosch, sense dubte, fou el retaule major de l'església parroquial de Calaceit (Matarranya), al bisbat de Tortosa, que malauradament es reduí a cendres el juliol de 1936⁶²⁵. Potser el resultat de la reixa de la seu tortosina li donaria la reputació suficient perquè els parroquians de Calaceit es decidissin per la seva destresa. La grandesa del retaule, conegut a partir d'una fotografia [fig. 75], dona una idea de les capacitats artístiques de l'escultor i la magnitud de l'obra a la qual s'enfrontà. De fet, el preu de 1.000 lliures és indicatiu dels costos d'aquella empresa, i de la vastitud d'aquells treballs.

El contracte es signà l'1 d'octubre de 1596, i el termini per lliurar-lo era la festa de Pasqua de 1598. Aquell any, un daurador de Tortosa anomenat Lelio Carus s'encarregà de donar color a l'enorme aparell arquitectònic. El retaule es dedicà a l'Assumpció, advocació titular de l'església, i es constituïa d'una gran pantalla de fusta, amb una predel·la que

⁶²² Bosch (2011), p. 103-104.

⁶²³ *Ibidem*, p. 104.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 102.

⁶²⁵ La primera notícia del retaule l'aportà Santiago Vidiella (1896); posteriorment se'n feren ressò els estudis de Lorenzo Pérez Temprano (1908), Vallespí (1956), o Clara-Alarcia (1988); i més recentment Yeguas (2008), p. 16-18, i Bosch (2011), p. 103-104.

s'aixecava damunt d'un banc de pedra amb dues portes a banda i banda, dos pisos que es partien en cinc carrers, i una part alta presidida, probablement, per figures dels apòstols i un *Calvari* que combinava escultura –el peu de la creu–, i pintura –el crucifix–. El cos central es desenvolupava mitjançant una retícula controlada per un sistema arquitectònic «a la romana». En els diversos compartiments s'hi desplegaven escenes de la vida de Maria i Jesús: d'esquerra a dreta i de baix a dalt: les Esposalles de Maria, l'Anunciació, l'Assumpció (al centre), la Visitació, el Naixement de Maria, la Presentació de Maria al temple, la Nativitat, la Coronació de la Mare de Déu, el Comiat a Betània (?), i la Fugida d'Egipte (?)⁶²⁶. Als laterals del retaule hi havia el guardapols decorat amb elements grotescos i *a candelieri* i, entre el guardapols i les escenes en relleu, dues escultures a banda i banda dins la seva pròpia fornícula que, segons Yeguas (2008), podrien identificar-se amb els Pares de l'Església.

Res no indica que Esteve Bosch defraudés als responsables de la parròquia de Calaceit amb el termini estipulat al contracte, malgrat que el temps per atendre a una empresa d'aquella envergadura era força limitat. El que sí que se sap és que l'escultor restava encara a Calaceit l'any 1600 elaborant el disseny de la caixa de l'orgue de l'església, que més tard construiria l'entallador Bartomeu Bages, de Móra d'Ebre, així com per la realització d'alguns altres treballs, ja que el 23 de maig de 1605 cobrava de la parròquia un total de 720 sous (36 lliures). Mentre l'artífex devia ser a Calaceit, contractà el 8 de gener de 1600 un retaule per l'església de Bot (Terra Alta), dedicat a la Mare de Déu del Roser, de 12 pams d'amplada i per un preu de 75 lliures. Malgrat la demanda de les seves habilitats a les terres de l'Ebre, l'escultor seguí en contacte amb la ciutat de Girona, on sembla que s'hi involucrà d'una forma més personal. El 25 d'abril de 1603 Esteve Bosch figurava al consell de la confraria dels Sants Quatre Màrtirs de Girona, on restà fins al 1617⁶²⁷. També era a Girona durant l'abril de 1614, quan assistí als actes de creació de la devoció de Sant Josep al convent de Sant Domènec⁶²⁸.

⁶²⁶ Com advertí Yeguas (2008), algunes de les escenes són difícils de distingir, com el *Comiat a Betània* i la *Fugida d'Egipte*. Els elements que apareixen a les escenes tendeixen a creure que es tractaria d'aquestes representacions.

⁶²⁷ Segons la documentació, dels quaranta-un membres que formaven el consell, només ell i Antoni Moret hi figuraven en qualitat d'escultors. Bosch (2009a), p. 105.

⁶²⁸ Yeguas (2008), p. 17 i Bosch (2011), p. 104.

1.10.4. El retaule de la Mare de Déu de Gràcia (1567-1587).

Les primeres notícies documentals d'Esteve Bosch relatives a treballs d'escultura obliguen, amb tot, a desplaçar-se novament al Rosselló i a retrocedir fins a l'any 1588. Aleshores era considerat «ymaginaire de la vila de Aulot, del bisbat de Gerona», on probablement realitzaria l'etapa formativa dins el taller patern. El març i desembre de 1588 signava dos contractes que tenien per objecte diverses feines en el retaule de la Mare de Déu de Gràcia, que es trobava a la capella dedicada a l'advocació mariana del convent dels Agustins de Perpinyà⁶²⁹. L'emplaçament devia ser l'antic monestir de Santa Maria Magdalena, on l'orde dels eremites es trobava instal·lat almenys des de 1542. Arran de les ampliacions i fortificacions impulsades per Carles V, el convent s'enderrocava, i en el mateix emplaçament s'hi aixecaria l'església de la Mare de Déu de Gràcia –i regentada pels Agustins–, derruïda, novament, durant la Revolució Francesa⁶³⁰.

L'aixecament del retaule, però, s'inicià força abans que l'escultor olotí arribés al Rosselló. L'11 d'agost de 1567 el doctor en dret i obrer de la capella de la Mare de Déu de Gràcia del monestir de Sant Agustí, Garau Sobirà, acordava amb el fuster Joan Mianes, de Perpinyà, l'engrandiment d'un retaule ja existent: «Ítem, és pactat que dit Mianes creixarà dit retaula, en tant que abast dit retaule de una porta a altra de les que són a la capela que intren a la sacrestia, ab les mollures que són en dits debuijos».

Més enllà de les columnes que figuraven en la primera traça del retaule, que n'eren sis, Joan Mianes n'hi havia d'afegir quatre més, «que entre totes sien deu», seguint el model que el fuster disposava a través de diversos dibuixos: «conforme als debuijos, los quals restaran

⁶²⁹ Al contracte amb Joan Mianes sobre el retaule de Nostra Senyora de Gràcia, el document precisa que l'encàrrec es convenia entre «lo magnífich mossèn Garau Sobirà doctor en quiscun dret de la vila de Perpinyà, obrer de la capela de la Verge Maria de Gràcia, del monestir de Sanct Agostí de la present vila de Perpinyà de una part, y mestre Joan Mianes, fuster de la present vila de la part altre». ADPO. H31, fons dels Grans Agustins de Perpinyà.

⁶³⁰ Així i tot, sembla que l'església no s'hauria enllestit encara el 1616. Vegeu Sangla (2002), p. 19; algunes de les notícies localitzades dins la mateixa cota d'arxiu que la dels retaules (ADPO, H31) podrien confirmar que es tractava d'una empresa –la del retaule– per a la capella de la Nostra Senyora de Gràcia que se situava a l'antic monestir de Santa Magdalena, entre els actuals carrers dels Agustins i el de Santa Magdalena (antigament *de les Repenedides*). Per exemple, la relativa al permís concedit a Josep d'Oms i a un donzell de Perpinyà, de cognom Bosch, d'obrir una tribuna a casa seva, situada al carrer de Santa Magdalena, i que donava, precisament, a la capella de Nostra Senyora de Gràcia.

en poder de dit Mianes». És a dir, que el retaule s'hauria construït a partir d'un primer model aportat a través d'un dibuix del qual, posteriorment, se n'haurien realitzat algunes variacions, com l'«additament» de quatre columnes més respecte a les columnes «que heren en lo primer debuix, que són sis».

Altrament, l'artífex i l'obrer pactaven que el retaule havia de «venir disminuït ab la volta necessària y que la disminució sia conforme al primer debuix ab ajustament de dos columpnas» de cada costat, a més de les columnes que hi havia a «les copes» –s'entén que a la part superior del retaule–, seguint també el primer dibuix. Dels elements notariais s'intueix que tot plegat es tractava d'una obra que se sobreposava a una d'anterior, i que comportava la reconstrucció de certes parts del moble respecte els models que s'havien seguit fins ara, potser també a càrrec del mateix Mianes.

A banda de les 70 lliures establertes «per lo primer dibuix», l'«additament» suposaria una paga suplementària de 38 lliures, que li retribuïrien en dos terminis: el primer en el moment de la firma del contracte, i el segon un cop finalitzada la feina. Mianes havia d'enllestir el retaule assentant-lo al seu lloc «ab totes les ferrements necessàries» el mes d'octubre, tres mesos després de signar aquella segona concòrdia, per deixar-lo a punt per ser revestit de policromia i daurat, i acollir les escenes que li pertoquessin.

D'aquesta tasca se n'ocupà uns anys més tard el pintor barceloní Joan Sanxes Galindo⁶³¹, que el 8 de juliol de 1587 signava el contracte amb el prior i el sots prior del monestir, amb els que s'avenia a policromar i il·lustrar, «pintarà y debuyxerà», el retaule de Nostra Senyora de Gràcia⁶³².

En primer lloc, Joan Galindo havia de repassar la pintura i dauradura de la pastera que acollia a la figura de la marededéu, que «refrescarà de les mateixes colors que vuy hi a», quelcom que indica que el retaule construït per Joan Mianes ja havia rebut una primera capa de revestiment policrom. Als «caps» del bancal –a un costat i a l'altre– Galindo hi havia de representar dos goigs: l'*Anunciació*, i l'*Assumpció de la Mare de Déu*; i al compartiment del mig, una Pietat «ab son fill en los brazos». També havia de pintar, al mateix bancal, les figures de dos sants «qui són ab una pastera» cadascun i flanquejats per petites columnes

⁶³¹ Així constava al contracte del 8 de juliol de 1587: «Joanem Sanxinum de Galindo pictorem barcinone».

⁶³² ADPO. H31.

convertint-se en la divisió vertical dels diferents espais així com el pedestal de les columnes superiors. Al cos central, Joan Galindo hi havia de desplegar un seguit d'escenes de la vida de Maria i del seu fill: «en la post de mà dreta més bayxa» –hom interpreta que des del punt de vista de l'espectador–, hi pintaria una *Adoració dels Reis*, i a la del damunt, la *Resurrecció de Crist*. Al carrer de l'esquerre il·lustraria, al plafó superior, una *Assumpció de Crist*, i a l'inferior, la «vinguda del Sperit Sanct», és a dir la *Pentecosta*. En «en los dos buyts entre les pasteres y les columpnes, qu'estan més prop de la image de Nostra Senyora», la imatge que presidia el centre del retaule, hi havia de representar a sant Joan Baptista, d'una banda, i a sant Joan Evangelista de l'altra. Les «pasteres» acollirien les escultures dels quatre «profetas de bulto», que Galindo també havia de revestir de policromia. A l'«andana més alta», a l'àtic, s'havia de «refrescar» novament una «Nativitat de bulto» que ja devia preexistir. Aquesta la flanquejaven dues «posts qu'estan al costat de la Nativitat», que Galindo havia de pintar amb les imatges de sant Agustí (esquerra), i santa Mònica (dreta). A sobre de tot això, «en lo frontispicio demunt la Nativitat», el pintor hi havia de representar «Déu lo Pare».

Els treballs incloïen la dauradura de tota l'arquitectura del retaule, «ço és, columpnes, cornizos, frisos, mènsules, fruyteres, alquitrabes», així com la imatge de la Maredeu a la qual havia d'aplicar «or y colors fins». Les polseres que tancaven el retaule les havia de daurar i esgrafiar «de carmino o azul», i «en los dos pedestals sobre dels quals assenta lo bancal lo dit retaule, farà gespeat de colors». Al mig d'aquesta part, però, hi havia de pintar un escut, «de colors fins, ab lo camp en daurat», que representés «les armes de l'orde de Sant Agostí».

Per tot plegat, Joan Galindo disposava d'un any per entregar la feina, any que començava a comptar a partir del 8 de setembre d'aquell any. El preu estipulat era de 300 lliures –valent 500 lliures de la moneda del Rosselló–, una xifra ben alta que responia a l'envergadura dels treballs que havia de realitzar. La rebria mitjançant tres pagues: la primera un cop el retaule fos «abaixat» per posar-lo a punt de pintar; la segona un cop es finalitzés el bancal i la dauradura de tot el retaule; i una tercera quan fos completat i la feina superés la visura per persones coneixedores d'aquella matèria. En cas que Joan Galindo no acabés la feina o no lliurés el retaule a la data convinguda, el monestir podia substituir-lo per un altre pintor a fi de completar-ne els treballs, amb la condició que sempre quedessin les despeses dels materials a càrrec de l'artífex, fos qui fos. Una petita part dels diners que el

monestir disposava per pagar la pintura, vint lliures, provindrien d'una donació de la família Gleu, concretament de Caterina, muller de Joan Francesc Pagès. En el testament que redactà un any abans (1586), declarava que «per quant se pintarà lo retaule de Nostra Senyora de Gràcia, de la present vila, que mon hereter devall scrit haja de pagar y ajudà de dita pintura, vynt lliures, moneda corrent en Perpinyà, les quals dex ab lo present mon testament, per lo dit effecte»⁶³³

El 18 de març de 1588, uns mesos abans que Joan Galindo posés punt final a les tasques de pintura –que no se sap si complí o no–, Esteve Bosch contractava la realització d'un «tabernacla sisavat» (de sis costats) amb les figures de la Mare de Déu, santa Mònica i sant Agustí⁶³⁴. El contracte es convenia amb el prior Andreu Cànoves, i els confreres de Nostra Senyora de Gràcia i de la Corretja del Gloriós sant Agustí, que determinaven pagar l'escultor el preu de 105 ducats (12 reals per ducat). La feina consistia en la realització de les tres figures de «tres palms barcelonesos», que se situarien en petites fornícules del tabernacle. A sobre d'elles hi havien de figurar «set angelets». La fusta que requeria dita empresa era la de xiprer o la d'arbre blanc (âlber), la qual havien de proveir tant l'escultor com els «dits senyors priors y confreres»: el primer per l'elaboració del tabernacle, i els segons, per a la confecció de les figures.

El termini que Bosch disposava per entregar la feina i deixar-lo «apunt de pintar» era «passat lo Corpus immediadament». Se l'obligava a no deixar l'obra «fins a tant sia acabada si no és que fos malalt y no per fer altres feynes», i tant el prior com el subprior del monestir es comprometien a fer-se càrrec de les despeses que comportava l'avituallament del mestre al mateix monestir, «a cost del dit monestir y no de dit confreres ni confraria», per tal d'assegurar-se que l'artífex s'hi pogués dedicar plenament.

Els «dits senyors priors y confreres» devien quedar plenament satisfets amb la seva feina i, el 21 de desembre d'aquell any, comptaven amb ell per la realització d'un retaule de Nostra Senyora de Gràcia. Un d'ídentic al que fins ara havia estat pintant Joan Sanxes

⁶³³ ADPO. 1E419, *Famille Gleu* (1417-1733), lligall, s. f.

⁶³⁴ ADPO. H31; les referències documentals les aportà Bosch (2011), p. 104. Una de les dades rellevants d'aquest document és la presència d'un pintor anomenat Gaspar Altizent, de Lleida, com a testimoni de l'acta notarial. Aquest personatge ja fou assenyalat per P. Vidal (1897), p. 473 com un dels «peintres étrangers au Roussillon, mais catalans». Malauradament, l'historiador no n'indicava la font.

Galindo, quelcom que planteja una disjunció respecte a les dades aportades entorn d'aquest retaule del monestir dels Agustins.

D'entrada, hi ha raons per creure que «lo retaula de Nostra Senyora de Gràtia» que havia de realitzar Esteve Bosch es tractava d'una obra pràcticament nova, malgrat que alguns elements ja existien, com ara «les paxines de les pasteres y les dues ystòries de cada costat de dites pasteres y dues columpnes que estan ja adorades». Aquests elements, això no obstant, havien d'adaptar-se «conforme los que hi ha de fer noves». A més a més, Esteve Bosch havia de fer dues figures en relleu, «entretallades», de sant Agustí i santa Mònica, que havien de substituir a les imatges de sant Pere i sant Pau que apareixien en un model «trassat en un paper, lo qual té dit monestir y convent», probablement el que utilitzava Joan Mianes.

La pregunta que planteja aquest nou contracte és si «lo ajustament fahedor al retaula de la dita Verge Maria de Gràcia» que realitzà Joan Mianes el 1567, i «lo retaula de Nostra Senyora de Gràtia» d'Esteve Bosch, consistien en la mateixa obra. D'entrada, tot sembla indicar que sí, malgrat que obligui a reflexionar sobre els entrebancs ocorreguts en el transcurs de la seva construcció. Seria plausible considerar la possibilitat que l'obra s'hagués aturat a conseqüència, per exemple, de la mort sobtada del fuster Joan Mianes. En cas de ser així, el retaule devia restar inacabat, ja que el contracte de 1588 remarca que Esteve Bosch s'estalviava de certes coses que ja existien, com dues columnes del retaule que ja estaven «adorades», és a dir, pintades i daurades per Joan Galindo, i que hi havia d'«adrassar aquelles conforme los que hi ha de fer noves». El preu d'aquests treballs pujava a 90 lliures, una quantitat menor a la primera obra d'Esteve Bosch –potser pel caràcter preciosista del primer encàrrec–, i certament menor a la concòrdia que signà Joan Mianes durant la dècada del 1560, quelcom indicatiu de l'envergadura de cada obra⁶³⁵, i que afavoreix a la hipòtesi de considerar que Esteve Bosch hauria reprès els treballs que s'iniciaren aleshores. De les darreres tasques empreses per l'olotí, en resta el dubte de qui decorar aquells nous elements.

⁶³⁵ No hem trobat elements que ho confirmin, però també podria tenir a veure amb la fluctuació de la moneda. Per tant, podria tractar-se d'un treball similar valorat distintament. Pere Pascal (1595-1644) anotava al seu diari que a 28 de gener de 1603 la moneda de Perpinyà es reduí, i el que fins aleshores era valorat en dos sous, passava a costar un sou (Simon-Vila, 1998, p. 63).

Una hipòtesi seria la de considerar la possible contribució del pintor lleidatà Gaspar Altisent. L'artífex, present com a testimoni de les capitulacions del darrer contracte d'Esteve Bosch, podria haver-se fet càrrec de la policromia de les obres de l'olotí i, fins i tot, d'alguna altra tasca concernent a les obres que contractà Joan Galindo. Gaspar Altisent, originari de La Figuerosa (bisbat de Lleida) i pare (?) del pintor Leandre Altisent⁶³⁶, fou un pintor i poeta de finals del segle XVI i principi del XVII. Dels seus inicis no se'n té cap notícia –fins ara la primera notícia del pintor se situava el 1589–, i la major part de la seva activitat se centra a Barcelona entre el 1616 i el 1623⁶³⁷. La seva estada a la Seu d'Urgell per la realització de la pintura de l'urna de Sant Ermengol (1616-1617) podria servir com a punt de partida per explicar una hipotètica estada prèvia al Rosselló.

Com en l'encàrrec del tabernacle, l'escultor Esteve Bosch s'allotjaria dins el mateix monestir, qui atendria a les despeses «de menjar y beure». Se li concedia, a més a més, la possibilitat d'utilitzar un «mosso» perquè l'ajudés en l'obra del retaule, i disposava fins a la Pasqua de Resurrecció de l'any següent per entregar el retaule «bo y acabat [...] conforma està en dita trassa».

⁶³⁶ Fou l'autor de dues pintures i d'un disseny per a la decoració del cimbori de la capella del Palau de la Generalitat (Barcelona); Mata (2005), p. 378-379.

⁶³⁷ Probablement, és el pintor –ell o el seu fill Leandre– que apareix a *Lo Desengany* de Francesc Fontanella; Llobet (1996), p. 483, Miró (1988), p. 203 i Miralpeix (2015-2016), p. 383-404. La cronologia de la seva biografia solia anar de 1586-c.1640. La notícia de Gaspar Altisent en un contracte de 1588 –sempre que es tracti del mateix pintor–, obligaria a recular un any la seva cronologia i, en cas que hagués participat en el retaule de Nostra Senyora de Gràcia del convent de Sant Agustí, a replantejar-ne la trajectòria i la seva incidència al Rosselló.

1.11. L'ACTIVITAT PICTÒRICA ENTRE 1583 I 1591.

1.11.1. Antoni Peitaví dins la societat perpinyanesa.

La darrera etapa de la vida d'Antoni Peitaví, que aniria de 1583 a 1592 –any de la seva mort–, destacaria no solament per les obres assumides pel seu taller, sinó també per la seva presència constant a la documentació notarial de l'època i per qüestions ben diverses, evidenciant la plena integració del pintor dins la societat rossellonesa, especialment com a persona de confiança i vertebradora de les relacions amb els seus coetanis⁶³⁸. D'altra banda, el feix de documentació conservada esdevé un element important per constatar l'estança del pintor a la ciutat d'una forma més o menys permanent. La seva presència en qualitat de testimoni, per exemple, ajuda a situar-lo a Perpinyà de forma quasi ininterrompuda des de 1584 fins al 1592⁶³⁹.

⁶³⁸ Destaca sobretot el notari de Perpinyà Antoni Joli, a qui declarà en nombroses ocasions. Tot i que la seva muller fou padrina d'una de les filles del pintor, el testament del notari –redactat el 21 d'agost de 1595– no es feia menció de cap membre de la família de Peitaví. ADPO. 3E1/6316, Onofre Sabater, Minuta, 1595 (21 d'agost de 1595).

⁶³⁹ Un bon exemple és la assídua presència del pintor en actes notariais en les que actuava com a testimoni: l'1 de març, el 30 d'abril, i el 19 de desembre de 1584: ADPO. 3E2/1195, Antoni Joli, manual de f. 54, 1 de març; ADPO. 3E1/2721. Antoni Joli, minuta, s. f., 30 d'abril; ADPO. 3E2/1195, Antoni Joli, manual de 1584, f. 53v-54, 19 de desembre. El 29 d'abril, 1 de maig, 13 d'agost, i el 10 de setembre de 1585: ADPO. 3E2/1196, Antoni Joli, manual de 1585, f. 138v-139, 29 d'abril; ADPO. 3E2/1196, Antoni Joli, manual de 1585, f. 140v, 1 de maig; ADPO. 3E2/1196, Antoni Joli, manual de 1585, f. 194v-195, 13 d'agost; ADPO. 3E2/958, Francesc Riu, manual de f. 403 i 403v, 10 de setembre. Els dies 13 de febrer, 6 d'agost, 9 d'agost i 7 de novembre de 1586: 3E2/1198. Antoni Joli, manual de 1586, f. 28, 13 de febrer; ADPO. 3E2/1198. Antoni Joli, manual de 1586, f. 144v, 6 d'agost; ADPO. 3E2/1198. Antoni Joli, manual de 1586, n. f.; ADPO. 3E2/1198. Antoni Joli, manual de 1586, f. 188). Els dies 9 d'abril, 5 i 22 d'octubre i 10 de desembre de 1587: ADPO. 3E2/1199. Antoni Joli, manual de 1587, f. 41-43v, 9 d'abril; ADPO. 3E1/5141, Pere Just, manual de 1587, s. f., 5 d'octubre; ADPO. 3E2/1199. Antoni Joli, manual de 1587, f. 173v-174, 22 d'octubre; ADPO. 3E2/1199. Antoni Joli, manual de 1587, f. 201, 10 de desembre. Els dies 9 de maig i 13, 19 i 21 de juliol de 1588: ADPO. 3E2/1200, Antoni Joli, manual de 1588-1589, f. 42v, 9 de maig; ADPO. 3E2/1200, Antoni Joli, manual de 1588-1589, f. 56v, 13 de juliol; ADPO. 3E2/1200, Antoni Joli, manual de 1588-1589, f. 58v, 19 de juliol; ADPO. 3E2/1200, Antoni Joli, manual de 1588-1589, f. 59v, 21 de juliol. Els dies 14 i 15 de

A vegades, la seva eficiència en la gestió de rendes i cobraments el devia convertir en la persona idònia a qui recórrer –sovint consistia a atorgar al pintor el càrrec de procurador–, malgrat que a vegades això comportés algunes disputes. Consta la que es formalitzà el 13 de maig de 1586 en la cort reial de Perpinyà, davant la qual Peitaví fou cridat per donar compte als procuradors del burgès Francesc Rubí i de Joan Clariana, arrendadors de terres a Sant Miquel de Cuixà, per la gestió d'aquelles rendes⁶⁴⁰. Joan Clariana l'acusava de no haver donat comptes sobre les dites rendes, i talcom constava en un memorial dels «arrendadors de las rendas, fruyts y emoluments del Abbadiat de Sant Miquel de Cuixà», el pintor no hauria lliurat les àpoques, albarans o «altres comptes» d'aquella gestió. Per contra, Peitaví replicava a Joan Clariana mostrant a cort tot allò que hauria rebut i instava a la cort que Clariana fos «pres de jurament de calúmnia». Pel reclam d'una «calúmnia» el 1589, Antoni Peitaví nomenava procurador seu a l'advocat Huguet Labòria, que tres anys enrere havia estat el substitut de Berenguer Gil, procurador de Francesc Rubí. L'acta no fa referència a l'anterior document, però podria ser que anessin vinculats⁶⁴¹. En relació amb la gestió de les rendes de Sant Miquel de Cuixà, val a dir que el 9 de juliol de 1586 Antoni Peitaví signava un delme que reconeixia rebre d'uns terrenys situats en el terme de Baó (Rosselló), que depenia del monestir, corresponents a dues aimines i cinc mesures d'ordi, seixanta gallines i dues oques⁶⁴².

Al llarg de la dècada de 1580 aquesta no fou l'única vegada que Peitaví hagué de comparèixer davant la cúria reial de Perpinyà. Convindria recordar que el 1584 el pintor es

març i 4 de juliol de 1589: ADPO. 3E2/1201, Antoni Joli, manual de f. 68, 14 de març; ADPO. 3E2/1201, Antoni Joli, f. 69-69v, 15 de març; ADPO. 3E2/1201, Antoni Joli, manual de 1589, f. 68 i 181, 4 de juliol. Els dies 15 i 26 de gener, 7 de febrer, 22 de març, 27 de setembre i 26 de novembre de 1590: ADPO. 3E1/2728, Antoni Joli, manual de 1590, f. 29-v, 15 de gener; ADPO. 3E2/894, Onofre Sabater, manual de 1586-1590, f. 136, 26 de gener; ADPO. 3E1/2728, Antoni Joli, manual de 1590, f. 52v, 7 de febrer; ADPO. 3E2/1088, Miquel Freixes, manual de 1590, f. 81, 22 de març; ADPO. 3E2/827, J. C. Argelich, manual de 1590, s. f., 26 de novembre. Els dies 14 de febrer, 19 d'abril, 9 de juny, 15 i 17 de juliol, 10 d'octubre, i 1 de novembre: ADPO. 3E1/2731, Antoni Joli, notal, 1591-1592, 14 de febrer de 1591; ADPO. 3E1/2731, Antoni Joli, notal, 1591-1592, n.f., 19 d'abril, ADPO. 3E1/2732. Antoni Joli, minuta, s. f., 9 de juny; ADPO. 3E1/2732. Antoni Joli, minuta, n.f. 15 de juliol; ADPO. 3E1/2731, Antoni Joli, notal, 1591-1592, s. f., 17 de juliol; ADPO. 3E1/3104, Pere Just, notal de 1591, f. 305 (10 d'octubre de 1591); ADPO. 3E1/2732. Antoni Joli, minuta, 1591, s. f., 1 de novembre. I els dies 20 de gener i 2 maig de 1592: 3E1/2733, Antoni Joli, manual de 1592, f. 20 de gener; ADPO. 3E1/3226, Pere Sunyer, manual de 1592, f. 60v.

⁶⁴⁰ ADPO. 1B434. A l'acta notarial s'hi van constar les procures rebudes el 29 d'octubre i el 15 de desembre de 1584.

⁶⁴¹ ADPO. 3E2/1201, Antoni Joli, manual de 1589, f. 51.

⁶⁴² ADPO. 3E2/1198. Antoni Joli, manual de 1586, f. 138v-139v.

veié involucrat en un judici davant la cúria reial a instància del rector de Molig que exigia el retorn d'un retaule que l'artífex no havia acabat: potser, referint-se al retaule de 1566. Però també durant la tardor del 1587 se'l cità a judici, aleshores per la demanda del sobreposat de l'ofici dels basters de Perpinyà en relació amb la demora de l'entrega d'una obra per la qual, de resultes d'aquella acta, concedia el termini màxim de deu dies per complir un pacte que tant ell com Verdagner havien firmat prèviament⁶⁴³. La notícia podria tenir relació amb el retaule que els dos pintors contractaren el 1574, un encàrrec de l'ofici dels basters que consistia en la pintura de dues figures per l'altar de Sant Gil de l'església de Sant Francesc de Perpinyà.

Com s'ha referit, Antoni Peitavi consta a la documentació de forma intermitent en el marc de la procuració, com la del 26 de gener de 1585. Aleshores el pintor esdevenia procurador de Llorenç Cases, de Perpinyà, qui obtingué un benefici de Santa Magdalena del monestir de Santa Maria d'Arles que prèviament havia estat d'un personatge anomenat Guillem Vertós, aleshores difunt⁶⁴⁴. Continuava apareixent en relació amb unes terres que havia adquirit al llarg dels darrers anys. Així, l'11 de maig de 1585, en un capbreu de la comunitat de preveres de la parròquia de Sant Jaume, el notari de l'autoritat reial a Perpinyà reconeixia la possessió per part de Peitavi d'unes vinyes comprades amb anterioritat en el terme de Puig Major, a Santa Maria del Mallol⁶⁴⁵. Uns anys abans, d'altra banda, se l'esmentava quan l'argenter Montserrat Ramos nomenava procuradora a Joana Comes, fillastra del pintor, i Antoni Urús, prevere de Santa Maria de Puigcerdà i tutor de Joana i del seu germà Antoni⁶⁴⁶. A l'acta notarial s'hi feia esment del contracte matrimonial entre

⁶⁴³ «*Dictus dominus reverendus ad instantiam supra positorum officii basterium Perpiniani perceptum fieri magnifico Antonio Peytavi pictori [-] intra decem dies [-] sub pena contenta in quodam concordia per eum et magnificum Michaellem Verdagner etiam pictorem Perpiniani ex una a dictos supra positos firmata compleat totum id ad quod cum dicta concordia obligatus aut intra, etc.*»; ADPO. 1B435, f. 59v.

⁶⁴⁴ ADPO. 3E2/1196, Antoni Joli, manual de 1585, f. 37. L'acta es recollia a ADPO. 3E1/2709, Antoni Joli, manual de 1570 i s., f. 137v.

⁶⁴⁵ ADPO. G524, fons parroquials de Perpinyà – Parròquia de Sant Jaume, lligall, s. f. Les vinyes corresponien a dues aiminades i mitja que el pintor havia anat comprant, en primer lloc, al pintor Joan Comaleres el 1574 i, en segon lloc, a Onofre Paulet el 1575. Tots els actes foren rebuts pel notari Miquel Palau (pare). Vegeu els capítols 1.6.4. *Amb la mirada posada al Rosselló (1574)* i 1.6.8. *El retaule de Sant Gil del convent de Sant Francesc de Perpinyà*.

⁶⁴⁶ ACCE. 1570, Joan Onofre d'Ortodó, manual de 1580-1584, s. f.

Montserrat Ramos i Joana Comes formalitzat el 31 de juliol de 1582, i una procuració feta pel notari Miquel Palau del 3 de març de 1584⁶⁴⁷.

En aquest context familiar caldria destacar que el 2 d'agost de 1589 es casava la primera de les filles del pintor, Anna Peitaví, nascuda el 3 de febrer de 1567, amb Onofre Bach, de Morellàs (Vallespir)⁶⁴⁸. El marit, que aleshores tenia vint-i-dos anys, morí poc abans del 22 d'agost de 1593, per la qual cosa Anna Peitaví quedaria viuda ben aviat. Tingueren dos fills, Magina Bach i Onofre Bernat Bach⁶⁴⁹. Tot i que alguns membres de la família Bach foren fusters, com els oncles d'Onofre, Honorat Bach, nascut el 1564, i Joan Antoni Bach, nascut el 1573, ni Onofre Bernat ni cap dels seus fills practicaren dit ofici. L'any següent Antoni Peitaví veuria casar-se a una altra de les seves filles, Rafaela Peitaví, amb l'escultor Esteve Bosch.

L'altra notícia rellevant d'aquestes dates és la del contracte d'aprenentatge de Francesc Sauneris, de tretze anys, dins el taller d'Antoni Peitaví⁶⁵⁰. Francesc Sauneris era fill del sabater de Perpinyà Joan Sauneris, a qui Miquel Verdaguer nomenava procurador l'any 1583. Antoni Peitaví signava un contracte amb el fill el 19 de desembre de 1588, on es comprometia a acollir-lo per «causa apprehendendi lo art de pintor» per un temps de cinc anys. Francesc Sauneris hauria de residir a casa del pintor, i l'acord estipulava que en el suposat cas que el jove emmalaltís, s'hauria de traslladar a casa del pare. Si aquest fos mort, aleshores restaria a casa del pintor. Mentrestant, el pare de Francesc l'havia de mantenir «calsat y vestit bé y honestament conforme sa possibilitat». Si durant els cinc anys que Antoni Peitaví l'havia de formar aquest traspassava, «lo que Déu no vulla», el contracte s'extingiria. Malauradament, sembla que Déu ho volgué, i Antoni Peitaví moria poc abans que Francesc Sauneris hagués complert els cinc anys de formació. No s'ha conservat cap notícia relacionada amb la contractació d'obres del jove Sauneris, quelcom que fa pensar que, o bé moriria aviat o, en el millor dels casos, dedicaria la seva vida a un altre ofici.

⁶⁴⁷ Ha de referir-se a Miquel Palau pare.

⁶⁴⁸ ADPO. 3E40/118, Joan Mas (de Ceret), contractes matrimonials de 1578-1589.

⁶⁴⁹ Els fills foren esmentats en el testament del pare d'Onofre Bach, Joan Bach, fet el 22 d'agost de 1593 (ADPO. 3E40/147, Pere Ribes (de Ceret), testaments de 1580-1601, *non communicable*). Al testament Onofre Bach constava com a difunt, per la qual cosa degué morir poc abans d'aquella data.

⁶⁵⁰ ADPO. 3E2/1200, Antoni Joli, manual de 1588-1589, f. 129v-130.

1.11.2. El retaule de la Pietat de Palau del Vidre (1583).

Després dels treballs a Arles, Antoni Peitaví rebé l'encàrrec de pintar el retaule de la Pietat de l'església de Palau del Vidre, la capitulació del qual se signà el 4 de novembre de 1583⁶⁵¹. Per tal de no confondre al lector, cal diferenciar-lo de l'antic retaule de la Mare de Déu conservat avui a l'altar major, del que en parlarem en el capítol següent.

El novembre de 1583 Antoni Peitaví acordava amb els cònsols de la Universitat de la vila la feina de «pintar a preu fet» les històries a l'oli, la policromia i dauradura de l'arquitectura d'un retaule dedicat a «Nostra Senyora de la Pietat», així com la policromia de la figura de la marededeu que l'havia de presidir. Els treballs s'havien de dur a terme a «casa de dit mestre», a Perpinyà, i la despesa del trasllat quedava en mans de la vila i de la parròquia. El retaule havia de ser retornat a l'església ben acabada i deixat a punt per ser visurat per la festa de la Resurrecció de 1584 –la primera s'efectuava el desembre anterior–, moment en què rebria la segona paga de les 45 lliures pactades en el contracte. Per tant, Peitaví disposava de cinc mesos –aquell any el Diumenge de Resurrecció s'esqueia el 10 d'abril– per finalitzar el retaule i entregar-lo de nou. La penalització per no complir les clàusules firmades era de 25 lliures, a les que se li sumava una tercera part de la part convinguda en el preu total de l'obra⁶⁵².

S'ignora per complet el destí del retaule que contractà el tolosà el novembre de 1583. Per contra, es conserva un retaule considerat del Roser, que l'anàlisi formal preveu que es tractaria d'un treball atribuïble als pinzells de Peitaví i Verdagner, i que actualment s'emplaça com a retaule major.

El retaule, de factura cincentista, no correspon a l'aspecte original. D'entrada perquè l'advocació actual no és la mateixa que era dedicada en un principi. El que avui presideix l'altar major és un altar dedicat a la Mare de Déu del Roser. Aquesta ve identificada per l'escultura que presideix la pastera del retaule, una Marededeu amb el fill en braços i amb la mà dreta estesa al davant per subjectar el rosari. Les pintures conservades –9 plafons a

⁶⁵¹ ADPO. 3E20/49, Francesc Salas (notari de Perpinyà domiciliat a Argelers i Palau del Vidre, manual de 1582-1584, f. 95v.

⁶⁵² «[...] sots las penas de vint y sinch lliures y pena de ters per la quantitat constara ell aver rebuda de dit preu fet [...]» (ADPO. 3E20/49).

través dels quals s'hi desplega un seguit d'escenes de la vida de Maria i de Jesús—s'atribueixen a la manera de pintar de Peitaví i Verdaguer, per la qual cosa el lligam amb el document conservat que informa de la contractació per part del tolosà d'un retaule de la Pietat, és prou suggerent per atribuir-los també les pintures conservades. La qüestió estilística es tractarà a la segona part de la tesi. Tanmateix, caldrà matisar-ne alguns aspectes d'entrada, ja que permetran donar una idea més àmplia de l'obra i, en última instància, complementar les reflexions presentades.

Primerament, el retaule que avui es conserva s'havia considerat fora del *corpus* pictòric del pintor occità. Marcel Durliat precisava que, «En dehors de cet ensemble de peintures nettement caractérisé, l'œuvre la plus importante de l'époque est un beau retable de l'église de Palau del Vidre remonté dans une chapelle latérale trop étroite. Il comporte, dans son état présent, neuf scènes superposées su quatre rangs et représentant les mysères ordinaires du Rosaire [...]»⁶⁵³. L'historiador de l'art apuntava la singularitat d'aquest retaule i la proximitat amb l'art de Peitaví, però el situava fora de l'òrbita estricta dels seus treballs. D'altra banda, Joaquim Garriga considerava que de les obres atribuïbles a Peitaví «quedaven fora les dues taules supervivents del retaule de Brullà —una *Flagel·lació* i un *Ecce Homo*— i, en especial, el retaule del Roser de Palau del Vidre, d'un italianisme convencional i provincià, però així i tot, l'obra més interessant d'aquesta etapa al Rosselló»⁶⁵⁴. La pintura conservada del retaule és molt més reeixida que la major part de les obres conservades de Peitaví, si bé l'estreta similitud amb els tipus humans de les pintures de Saneja, Ur, o Èvol, fa pensar que aquelles escenes, o almenys algunes d'elles, cal atribuir-les als pinzells de Peitaví i Verdaguer. A diferència de les taules de Brullà, que per ara s'han de mantenir en l'anonimat i d'una cronologia posterior a Palau del Vidre [figs. 76 i 77].

L'església, l'origen de la qual remunta a l'any 1100, sorgí d'una donació d'un personatge anomenat Rosselló al capítol d'Elna, corresponents a unes vinyes que tenia a la parròquia de Santa Maria de Palau⁶⁵⁵. L'església, doncs, fou dedicada a la figura de Maria,

⁶⁵³ Durliat (1954), p. 180.

⁶⁵⁴ Garriga (1986), p. 200.

⁶⁵⁵ *Catalunya Romànica* [consulta en línia]. La primera menció de l'església la revelava Cazes (1977), p. 50, a partir de les informacions proporcionades al Cartulaire d'Alart.

almenys fins a mitjan segle XVI⁶⁵⁶. Més tard, durant la dècada de 1640, l'escultor Llätzer Tramulles rebé l'encàrrec del nou retaule major de l'església, d'estil barroc, però aquest fou dedicat a Sant Sebastià, quelcom que advertia el canvi d'advocació del temple⁶⁵⁷. Com en moltes de les esglésies del territori en aquell període, la confraria del Roser hi fundà una capella poc després de l'alçament del nou retaule major, que en aquest cas sorgí com a resultat d'una deliberació del Consell General de la vila el 1647. La fundació tingué lloc l'any següent, el 1648, després de ser autoritzada per l'Orde de Sant Domènec i la Seu de l'Episcopat. En el transcurs d'aquell any, la parroquial veié enllestida la dauradura del nou retaule major⁶⁵⁸.

Com s'ha vist en capítols anteriors, la reestructuració d'espais de culte i, conseqüentment, el canvi d'advocacions d'aquests, fou ben freqüent durant la segona meitat del segle XVI i bona part del segle XVII. Després del Concili de Trento algunes devocions foren reforçades amb major intensitat, i algunes fins i tot substituïdes, com la ja coneguda del Roser, impulsada per l'orde dominic: «Les visites ens proporcionen un material preciós per constatar una subtil i lenta evolució de les advocacions religioses, amb la creació de nous altars, capelles i Beneficiats, la desaparició i arraconament d'altres, o bé la coexistència pacífica de velles i noves advocacions»⁶⁵⁹. Un bon exemple d'això podria ser el retaule que actualment fa la funció d'altar major, reutilitzat per la confraria del Roser, essent la imatge que el presideix l'element clau per determinar-ne l'advocació. Per tant, i tenint en compte, d'una banda, l'alteració de la titularitat de l'església i, de l'altra, la fundació de la confraria del Roser, no seria rar considerar que les taules que avui es conserven no corresponguessin a un retaule encarregat directament per la confraria, sinó la reutilització d'un retaule vell que ja no fes la seva funció, potser, l'antic retaule major dedicat a la Verge Maria.

La major part de les imatges que es representen en l'actual altar provenen dels misteris del Roser: l'*Anunciació*, la *Visitació*, la *Presentació de Jesús al Temple* i la *Disputa de Jesús amb els*

⁶⁵⁶ Un testimoni de 1550 feia esment del cementiri de la «isglesia de la verge Maria de Palau». Dalmau (2018), p. 85, nota 42.

⁶⁵⁷ L'escultor Llätzer Tramulles fou batejat el 8 de novembre de 1605 a l'església parroquial de Santa Maria de Vilafranca. Massanell (1985), p. 170; per l'obra de Llätzer Tramulles vegeu Cortade (1973), p. 91-108, Massanell (1979), p. 112, Massanell (1985), p. 180-181, i més recentment, Bosch (2006).

⁶⁵⁸ Solà (2008), p. 335-344; Gibrat (1912), p. 21; i Dalmau (2018), p. 80.

⁶⁵⁹ Solà (2008), p. 335-337.

Doctors, com a misteris de Goig; la *Resurrecció*, l'*Ascensió de Jesús* i la *Pentecosta*, com a misteris de Glòria. A banda quedarien la *Dormició de la Mare de Déu* –que Durliat la incloïa com a misteri del Roser–, i l'*Adoració dels Pastors* –en aquest cas, Durliat la identificava amb la Nativitat, i, per tant, com a misteri de Goig⁶⁶⁰. Per consegüent, l'adaptació de les taules pintades amb un retaule del Roser tampoc era un desencert, i les escenes de la Dormició o l'Adoració no desentonaven gaire com per haver d'encarregar-ne un de nou.

Una fotografia del retaule de la dècada de 1960 –prèvia a la restauració de la dècada de 1970⁶⁶¹– el mostra en una capella lateral, amb l'ordre de les escenes alterat [fig. 78]⁶⁶². La disposició que s'observa a la fotografia és la que contemplava Marcel Durliat abans de 1954. A la part baixa de la qual hi figurava la predel·la del segle XV tota repintada: «quant à la prédelle, elle appartenait à un retable de la fin du XV^e siècle et ses panneaux on été abominablement peinturlurés»⁶⁶³. Malgrat que els plafons del bancal venien emmarcades per campers i estructures ornamentals provinents de la tradició gòtica, les pintures que n'emergiren s'han de situar en el darrer terç del segle XVI [figs. 79, 80 i 81].

La pastera que guardava la figura de la marededéu el 1960 és diferent de l'actual, i el marc que aleshores envoltava la fornícula, clarament posterior al retaule, ha desaparegut. També han desaparegut els motius escultòrics que s'observen al carcanyol, damunt de l'arc, que podrien correspondre a l'estructura original del moble. A la cimera del retaule s'hi veuen l'*Anunciació* i la *Disputa de Jesús entre els Doctors*, les mateixes que el 1960; a la fotografia les dues pintures es disposaven separades una de l'altra per salvar l'espai d'una petita finestra que s'obria a dalt de tot de la capella. Avui, aquestes dues taules les separa una pilastra que imita les originals, i dues més que les clou a banda i banda. Pel que fa a l'ordre de les escenes del cos central, varien respecte del de 1960 en les quatre dels dos primers pisos: en el retaule de 1960 s'hi observa (d'esquerra a dreta i de baix a dalt) la *Dormició*, la *Presentació al Temple*, la *Visitació* i l'*Adoració dels pastors*, mentre que en l'actual hi veiem la *Visitació*, l'*Adoració dels pastors*, la *Presentació al Temple* i la *Dormició de la Mare de Déu*. En cap cas, però, l'ordre de les pintures correspon a un sentit lògic de la narració.

⁶⁶⁰ Durliat (1954), p. 180.

⁶⁶¹ Dalmau (2018), p. 81.

⁶⁶² Fotografia provinent del *Ministère de la cultura, médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP*, i publicada a *Ibidem*, p. 80.

⁶⁶³ Durliat (1954), p. 180.

L'estructura que s'observa a la fotografia demostra que ja aleshores el retaule havia estat modificat. L'escultura que presidia el retaule –que és l'actual, però sense la corona– correspon a una època posterior, segurament de la primera meitat del segle XVII i, qui sap, si com a objecte d'encàrrec per aquesta. La fornícula que l'encabeix, per contra, no és la mateixa. La dificultat d'una anàlisi més detallada –la fotografia no facilita l'observació– no permet confirmar si es tractava aleshores de l'original, però en qualsevol cas s'hauria substituït amb les alteracions del segle XX.

Amb tot, les mides del retaule i les de la capella no corresponen a un mateix conjunt, de manera que el retaule no devia encarregar-se per aquell emplaçament. L'encaix de les dues pintures superiors, separades expressament per deixar passar la llum a través de la petita obertura, és manifestament forçat, i a la fotografia s'aprecia com els vèrtexs superiors de les pintures que toquen a la volta s'han escapçat mitjanament. Altrament, s'observa com les pilastres, els capitells i les decoracions escultòriques amb motius vegetals que clouen la part superior de les pintures –campers– no s'annexionen de forma natural, quelcom també visible en l'estructura actual, en aquest cas fruit de les restauracions recents. En qualsevol cas, tots aquests detalls conviden a pensar que el retaule s'hauria adaptat a les mides de la nova capella que havia d'ornar, havent de prescindir, amb tota seguretat, d'alguna pintura. En primer lloc, al retaule n'hi manca una cimera o àtic, que podria anar presidida per una *Crucifixió*, ben recurrent en els retaules de l'època. En segon lloc, és possible que les escenes del darrer pis les acompanyés una tercera pintura, probablement una escena de la Mare de Déu –una *Coronació?*– que concloués els episodis més significatius de la seva vida

Avui dia el retaule es troba a l'altar major, on antigament s'emplaçava el retaule de Sant Sebastià esculpit per Llätzer Tramulles. La composició general és la mateixa, encara que la predel·la ja no hi figuri i les dues taules que es troben juntes a mode “d'àtic” es trobin annexades una amb l'altra. De l'obra de Tramulles en resten algunes escultures, que actualment decoren les capelles laterals del temple [fig. 82]

La raó per la qual no es pot relacionar el contracte d'Antoni Peitaví amb el retaule conservat recau principalment en una qüestió iconogràfica, que es tractarà de forma més àmplia a la segona part d'aquest treball. D'altra banda, el preu que Peitaví cobrà per executar l'obra –45 lliures–, es podria considerar un motiu per excloure l'encàrrec del retaule de la Pietat com a altar major, per la qual cosa hauria percebut una suma força més

abundant. Si es compara amb altres retaules contractats, com el d'Irivals –102 lliures–, el de Molig –100 lliures–, el d'Ur –127 lliures–, o el retaule major del convent dels Predicadors –140 lliures–, és prou significatiu per pensar que el retaule contractat el 1583 correspondria a un retaule per una capella lateral, menys sumptuós i de mides més reduïdes. A l'hora d'establir el preu pels treballs de pintura i policromia d'un retaule era determinant els recursos de què disposaven els qui encarregaven l'obra, quelcom que justifica la diferència de preus entre diverses empreses, com per exemple les 570 lliures que cobrà Josep Brell pel retaule major de l'església d'Estagell (570 lliures), i les 42 lliures que cobraren Peitaví, Perles i Machon per la dauradura del retaule major de la parroquial de Sant Joan de les Abadesses. De totes maneres, cal tenir present altres factors com el de la fluctuació del valor de la moneda entre un encàrrec i l'altre –el 1561 el de Sant Joan de les Abadesses, i el 1587 el d'Estagell–, fet que comportaria certa disparitat en el pressupost final. Ara bé, en el cas de Palau del Vidre l'observació de la pintura conservada –les mesures dels plafons, per exemple– és força interessant per intuir que aquella havia d'haver costat més que 45 lliures, i més encara si es consideren els treballs de policromia que havia de realitzar el pintor, que solia augmentar el cost de la feina. A tot això s'ha de lamentar que no s'hagi localitzat pràcticament cap visita pastoral de finals del segle XVI o de principis del XVII. Amb aquesta documentació ben segur que podríem imaginar l'aspecte interior de l'església i, potser, dels retaules que la guarnien.

El punt de partida de la peripècia recent del retaule són una fotografia de 1960 i les accions ocorregudes durant la dècada de 1970. Ara per ara és difícil saber quines foren les vicissituds del retaule conservat de la Mare de Déu a l'església de Palau del Vidre abans de la fotografia de 1960. El que sí que se sap és que a partir d'aquesta data la documentació conservada a la Mediateca de Perpinyà permet restaurar-ne la història⁶⁶⁴. En primer lloc, gràcies a una carta del 30 de març de 1974 que s'explicava el fet ocorregut entre 1972 i 1974 a l'església de Santa Maria. La carta l'escrivia Pere Ponsich, aleshores conservador d'Antiguitats i Objectes d'Art dels Pirineus Orientals, i anava adreçada al director de l'*Architecture* de Paris a l'atenció de l'Inspector Principal dels monuments Històrics, George Costa. L'assumpte principal venia de la sorpresa de Ponsich i Costa en trobar-se, en la visita

⁶⁶⁴ De les vicissituds del retaule de Palau del Vidre en feu un magnífic repàs G. Dalmau a partir del *Dossier de la commune de Palau-del-Vidre, servide des objets mobiliers, médiathèque de l'architecture et du patrimoine à Paris*. Dalmau (2018), p. 79-87.

a l'interior de l'església del 27 de març «une nef entièrement nue» en comparació a l'estat en què Ponsich es trobà l'església en una visita prèvia aquell mateix any. Sembla, doncs, que quan entrà a la nau hi havia tres retaules que presidien el «mur du fond», és a dir, al mur de llevant, desplaçats o desapareguts a causa de les reformes a l'interior del temple empreses durant els anys 1972 i 1973⁶⁶⁵. Així doncs, el retaule de Llätzer Tramulles (1645-1648) fou cremat el desembre de 1973⁶⁶⁶, i dos retaules del segle XV –classificats com a Monuments Històrics– dedicats a Sant Joan Evangelista i a Sant Miquel i Sant Hipòlit, desplaçats a capelles laterals. El retaule del segle XVI –el que havia pintat Peitaví–, havia desaparegut, qui sap si des de feia molt temps. Ponsich remarcava la urgència de restaurar-ne les pintures que, malgrat «pas avoir trop souffert en eux-mêmes», bona part dels elements del retaule –pilastres, marcs, etc.– havien desaparegut. Altres retaules del temple, com el retaule de Crist del segle XVII, o el de Sant Antoni de Pàdua, de la mateixa cronologia, també es veieren afectats, dels quals només en restà la figura de Crist a la creu del primer.

L'endemà de la visita de P. Ponsich i G. Costa a l'església, el conservador d'Antiguitats de Perpinyà s'assabentava que el retaule de la Mare de Déu, que atribuïm a Peitaví, havia estat instal·lat a una capella privada del castell de Vilaclara, al mateix terme comunal, i G. Costa ordenà ràpidament el seu trasllat al Palau dels Reis de Mallorca el 14 de maig de 1974, «pour éviter toute surprise», a l'espera de la seva restauració [fig. 103]⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ En la resposta a les cartes de P. Ponsich i G. Costa, s'hi feia constar el «rapport de M. PONSICH, Conservateur des AOA [Antiquités et Objets d'Art], transmis sous le présent bordereau retrace comment les travaux entrepris en 1972-1973 par la Commune, pour rénover l'intérieur de l'église paroissiale ont abouti à la destruction de plusieurs éléments anciens du mobilier de cette église, sans prendre l'avis préalable des représentants du Service des Monuments Historiques». (CCRP. *Dossier de la commune de Palau-del-Vidre*).

⁶⁶⁶ La carta de P. Ponsich deia així: «Quant au retable du maître-autel [...] il paraît que "l'on avait fait tomber accidentellement sur lui des éléments de la toiture", qu'il était "irrécupérable" [...] et que, de toute façon, tous les éléments –à part les statues–, si incroyable que cela soit, en auraient été "brûlés"!». (CCRP. *Dossier de la commune de Palau-del-Vidre*).

⁶⁶⁷ La carta de George Costa al director de l'*Architecture* manifestava la decepció dels fets ocorreguts a l'interior del temple en el transcurs de 1972-1973, i demanava explicacions sobre certs actes i els seus responsables: «J'ai demandé à M. PONSICH d'adresser un rapport détaillé sur cette affaire en y joignant la photographie du retable non classé qui a été détruit, à l'exception des trois statues qui l'ornaient jadis. Dès réception de ce rapport, l'Administration pourra se prononcer d'abord sur les mesures à prendre concernant le retable classé du XVI^e siècle récupéré, et ensuite sur l'enquête à engager à l'encontre de ceux qui ont ordonné la destruction d'une oeuvre d'art non classés, sans en avoir conscience du dommage cause au patrimoine communal». CCRP. *Dossier de la commune de Palau-del-Vidre*.

A 12 de novembre de 1974 la Prefectura dels Pirineus Orientals demanava a P. Ponsich la realització d'un inventari de tots els objectes que hi havia a l'interior de l'església de Santa Maria per tal d'adequar les mesures de protecció i conservació dels objectes. Pel que fa al retaule de la Mare de Déu, des de la direcció de l'*Architecture*, George Costa, inspector dels Monuments Historiques, decretava a 9 de juny de 1975 la «Restoration des panneaux peints du retable de la Vierge de l'église de PALAU DEL VIDRE (M. H.)[...] Les panneaux sont actuellement déposés au Palais des Rois de MAJORQUE à PERPIGNAN. Veuillez avertir de votre passage M. PONSICH, Conservateur des Antiquités, [...] pour prendre livraison des panneaux peints ainsi que de la totalité des cadres, frises, et motifs d'encadrement du retable pour son remontage». En aquestes fotografies encara s'hi poden observar restes de l'ornamentació arquitectònica original [fig. 104 i 105].

La restauració es posava en mans del senyor Genovezio-Lemercier, de l'*Atelier Malessot*, del carrer Asseline de París, al districte catorzè. Les factures de finals de 1975 i 1976 aporten els costos dels treballs de la restauració i desplaçament: 34.903, 68 francs per l'escultura i dauradura de l'ornamentació del retaule, 17.640 francs pels treballs de presentació i l'entrega del retaule al Palau dels Reis de Mallorca, i 10.819,20 francs per l'entrega de la predel·la pintada⁶⁶⁸. En els informes de 9 i 23 de febrer de 1976 s'especificava que, a banda de la restauració dels nou plafons que conformaven el retaule, també es realitzaria una «restitution» dels elements arquitectònics perduts «grâce aux éléments subsistants», aprovada per la comissió. També es feia esment de la restauració de la predel·la, la qual havia patit un repintat posterior «par un artiste maladroït»⁶⁶⁹.

Devia ser aleshores que el retaule es presentaria tal com el veiem ara. Una nota de G. Costa a l'atenció del M. de Saint-Victor, administrador civil a càrrec de l'oficina de Documentació i Obres d'Art Classificades (Paris) feia constar detalladament les instruccions «données par la Commission Supérieure des Monuments Historiques» per la restauració del retaule de la Mare de Déu, que consistien en: «restauration picturale des panneaux peints», «réfection des pilastres, armatures du retable et remontage», «sculpture et dorure des bandeaux, chapiteaux», i la «restauration picturale des panneaux de la Prédelle et

⁶⁶⁸ Es tracten de factures de 30 d'octubre de 1975 (nº143/9 i nº144/9) i del 6 de febrer de 1976 (nº200/9). CCRP. *Dossier de la commune de Palau-del-Vidre*.

⁶⁶⁹ Documents del 9 de febrer de 1976 i del 23 de febrer de 1976. CCRP. *Dossier de la commune de Palau-del-Vidre*.

confection d'une ossature»⁶⁷⁰. El gener de 1977 una «Note» del tresorer general A. Pons determinava que, donat que l'Estat s'havia fet càrrec de les despeses dels treballs de restauració i no la Comuna de Palau del Vidre, en finalitzar les restauracions, el retaule podria haver-se instal·lat a la Catedral de Sant Joan de Perpinyà, que pertanyia a l'Estat⁶⁷¹. Una «Ordre de Service» del 21 de desembre de 1977 feia constar que els treballs havien de finalitzar l'octubre de 1978⁶⁷².

Un cop traslladat de París a Perpinyà, el moble s'instal·là a l'antiga església de Sant Joan el Vell de Perpinyà, on hi romandria per un període de tres dècades. Fou reclamat pel municipi el 1998⁶⁷³, però no va ser fins als darrers treballs de neteja i adequació de l'església, realitzats entre el 2007 i el 2008, que se'l traslladà a l'altar major⁶⁷⁴.

1.11.3. El retaule conservat de la Mare de Déu: una atribució.

L'obra més rellevant del catàleg documentat i atribuït a Antoni Peitaví és el retaule de la Mare de Déu (també considerat del Roser) que es conserva dins l'església de Santa Maria de Palau del Vidre, i, tal vegada, el més representatiu de la relació entre l'art de Peitaví i el seu companyó Verdaguer amb el de Pere Nunyes i el llenguatge “romanista” de la segona meitat del segle XVI [figura XII]. El retaule del Roser, conservat avui dia com altar major, no és el mateix que es contractà el 1583. Tanmateix, la designació de les il·lustracions als pinzells dels dos mestres, força més reeixida que la majoria de les obres conservades i documentades, és una qüestió gairebé inqüestionable, que es pot justificar mitjançant la comparació atenta de les múltiples narracions visuals amb la resta de l'obra documentada

⁶⁷⁰ Document del 28 de maig de 1976. CCRP. *Dossier de la commune de Palau-del-Vidre*.

⁶⁷¹ Document de 26 de gener de 1977. CCRP. *Dossier de la commune de Palau-del-Vidre*.

⁶⁷² Document del 21 de desembre de 1977. CCRP. *Dossier de la commune de Palau-del-Vidre*.

⁶⁷³ La voluntat que el retaule retornés a l'església parroquial ja fou expressada per la municipalitat a l'*Inspecteur Général des Monuments Historiques* el 18 de març de 1987. Sobre aquesta qüestió, el 27 de març de 1987 G. Costa destacava la importància d'un estudi sobre les condicions climàtiques de l'església per tal que aquest trasllat pogués fer-se possible. CCRP. *Dossier de la commune de Palau-del-Vidre*.

⁶⁷⁴ Dalmau (2018), p. 82-83.

assignada a l'obrador del tolosà. L'assignació de la seva autoria la realitzem a partir d'un seguit de comparacions que permeten descobrir el mateix dibuix que els nostres pintors.

El perfil de la figura imberbe que apareix a l'escena de la *Dormició de la Mare de Déu* és característic, com ja s'ha vist en el retaule de Cadaqués, del mateix pintor que Ur, i que s'observa a la missa del bisbe Martí. El personatge presenta un nas allargassat, amb el pont o bé sobresortit o bé quasi inexistent, llavis molsuts que li provoquen una ganyota poc amable, i ulls ametllats. És el mateix personatge de Saneja –el sant Vicenç a la graella–, i de Cadaqués –el sant Joan de l'Assumpció de la Mare de Déu–, però també se l'identifica amb el sant Joan tant del Calvari d'aquest darrer, o del retaule d'Ur.



Figura XII. Retaule de la Mare de Déu de l'església de Palau del Vidre, atribuït a Antoni Peitavi i Miquel Verdagner (1580-1585). Fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

En un sentit similar es podria emparentar una altra figura que sembla reproduir-se tant en la figura de sacerdot Zacaries de la *Visitació* de Palau del Vidre com en l'emperador Valentinià del retaule de Sant Martí d'Ur; aquest darrer autògraf del mestre tolosà [figs. 83 i 84]. Ambdós parteixen del mateix tipus humà: les faccions d'un rostre marcat, arrugat i angular, de nas prominent on ressalta una línia lleugerament endinsada a la part al centre i amb un nasal que destaca, una barba molsuda, i un bigoti que queda realçat per l'ombrejat dels cabells, llavis carnosos i prominents, etc. El pintor d'ambdues figures, que caldria considerar com la mateixa persona, utilitza una pinzellada solta i fina de color blanc per donar efectes lumínics tant en els cabells de la barba com en les indumentàries, concretament a les mànigues amples dels braços, en les que hi aplica veladures per naturalitzar el teixit, i que també aplica en el turbant de l'Emperador, potser una mica menys fi que el Zacaries. En aquest sentit, és interessant observar que les veladures que s'apliquen en les robes dels personatges no acaben de configurar unes vestimentes verídiques, ni tampoc ajuden a intuir la volumetria anatòmica subjacent. En conjunt, malgrat tot, s'aconsegueix un efecte prou eficaç tenint en compte l'habilitat del pintor.

D'ambdós personatges s'intueix un cos similar, robust i d'espatlles arrupides. Finalment, les mans esdevindrien un altre indicador d'aquesta familiaritat, les quals parteixen d'un dibuix marcat molt afí i reveladores, totes dues, d'una consciència anatòmica molt propera, poc detallista però així i tot força correcte.

I encara serviria una altra comparativa: la de l'apòstol situat a l'extrem esquerre de l'escena de la *Dormició de Palau del Vidre* [fig. 85], i novament el Moisès del retaule de sant Martí d'Ur. D'entrada, ambdós personatges parteixen del mateix tipus humà. Les orelles provenen per força de la mateixa mà, ja que segueix el mateix dibuix, amb els mateixos "tics" i errors o incongruències a l'hora de representar l'apareix auditiu. Quelcom similar succeeix amb el dibuix espès i atofat dels cabells i barba. L'artífex els pintà partint d'una base més o menys uniforme que mitjançant el dibuix gruixut recreava el seu modulat.

Tots els retaules esmentats es caracteritzen per l'ús de la pinzellada blanca que atorga brillantor a l'escleròtica dels ulls, quelcom que també s'intueix, per exemple, en l'emperador d'Ur i el Zacaries de Palau del Vidre. I així en la majoria dels personatges que poblen les històries. El recurs esdevé característic dels grups d'apòstols, com els que envolten a la

Mare de Déu tombada al llit, els que contemplen l'ascensió de Jesús als cels del retaule d'Èvol, o, fins i tot, el sant Antoni del retaule de Vallcebollera [figs. 86, 87 i 88].

El retaule d'Èvol serveix per constatar, d'altra banda, que els mateixos pintors treballaven de forma desigual. Hom comprendrà dita correspondència desigual en la comparativa del grup d'àngels que apareixen en l'escena de l'*Adoració dels Pastors* d'Èvol, amb el de la *Visitació* de Palau del Vidre. Les túniques i els vestits dels àngels semblen les mateixes, fins i tot sembla que s'hi hagin aplicat els mateixos olors. En canvi, la fisonomia dels personatges sembla indicar que l'autor hagués optat per un ús distint de la pinzellada blanca que modula els efectes de les faccions del rostre, molt més diluït en el cas d'Èvol. Tanmateix, ambdues escenes parteixen del mateix patró, com s'intueix de l'àngel de la dreta. La figura és la mateixa i el pintor segueix la mateixa tipologia humana: l'ull esquerre més elevat que el dret –i per consegüent, també la cella s'alça–, nas recte i allargat, llavis petits i carnosos, pavelló auditiu idèntic, i cabells i cabellera disposats de la mateixa forma, fins i tot en la degradació de l'ombregat a mesura que el cabell retrocedeix fins a quedar amagat darrere el clatell. Ara bé, l'efecte cromàtic és decisiu per determinar que tant ambdues figures com la resta de l'escena han estat tractades d'una manera distinta. A Palau del Vidre l'àngel rep efectes lluminosos mitjançant pinzellades molt primes de color blanc que ajuden a configurar la volumetria de la carnació del personatge, que, en canvi, no s'aprecia tant a Èvol. De totes maneres, en ambdues obres hi manca lleugerament la proporcionalitat dels elements que configuren el rostre, tot i que més accentuat a Palau del Vidre: front amplíssim, gairebé com la resta del rostre, i la desviació de l'ull esquerre cap amunt. A l'episodi d'Èvol, en canvi, de traç més expeditiu que el de Palau del Vidre, s'accentua la línia del dibuix per sobre del color, encara que amb un resultat prou correcte.

L'anàlisi comparativa de les mans permet de nou acostar-se lleugerament a la diferenciació d'un pinzell i d'un altre. Partint de l'única obra conservada d'Antoni Peitaví que probablement executà de forma individual, el retaule de Sant Martí d'Ur, és possible diferenciar almenys dues personalitats diferents. Antoni Peitaví, presumiblement, dibuixava les mans d'una forma més natural, i tot i la manca de coneixement teòric sobre anatomia del cos humà i de les articulacions, aconseguia representar-les amb força proporcionalitat. Miquel Verdaguer, en canvi, tendiria a dibuixar uns dits molt allargats i fins, gairebé sempre separats, evidenciant les dificultats a l'hora de realitzar-ne les torsions. Aquesta tipologia de

mans s'observa especialment en el retaule de Palau del Vidre, molt semblant a les mans de la taula de l'*Assumpció* del retaule de Cadaqués, però també en les altres figures, com l'àngel que sosté el vestit de la Mare de Déu que ascendeix al cel del retaule d'Èvol. Els exemples més destacats del dibuix de Verdaguer es veuen en les mans de la Mare de Déu de l'*Anunciació* de Palau del Vidre, o en la dels àngels que acompanyen l'episodi de la Visitació d'Elisabet a Maria. En canvi, la mà de sant Joan amb la que sosté el llibre al costat del llit de la Mare de Déu al Palau del Vidre, denota una idea de l'anatomia més acurada, més fina, que recorda les mans executades a Èvol, com en el grup d'apòstols que observa l'*Assumpció de la Mare de Déu*; a Ur, a la mà de l'emperador o la de Moisès; o Palau del Vidre, en les de la figura de Zacaries que apareix a l'episodi de la *Visitació*.

Finalment, caldria fer un apunt en aquest parèntesi comparatiu per reafirmar-ne l'autoria, entre el tors nu del Crist ressuscitat de Palau de Vidre, i el de la *Flagel·lació* i la *Resurrecció* d'Èvol. El modulats anatòmics que adquireixen cadascun d'ells és idèntic, per bé que en cada moment Peitavi juga amb més o menys intensitat amb l'ombrejat de la musculació i la torsió, més subtil, de cada cos. En aquest darrer sentit, tant en el Crist de Palau del Vidre com el de la *Flagel·lació* d'Èvol la posició és exactament la mateixa: el Crist es gira en lleuger *contrapposto* cap a la dreta mentre que el cap –que no la mirada– el dirigeix cap a l'esquerra. Els pits de tots tres nus corresponen a un mateix tipus anatòmic: els pectorals, el recte abdominal, o l'oblic major extern on, tant en una representació com en les altres, hi afegeix la ferida de la llança de sant Longí. Val a dir que conceptes de versemblança anatòmica, basades en una teoria pictòrica científica, no eren coneguts pels pintors i, per tant, tot plegat es devia a l'apropiació d'imatges ja existents –estampes, dibuixos, etc.– i que, amb major o menor habilitat, les reproduïen a les seves taules.

L'actitud del sant Josep de Palau del Vidre la trobem representada en altres personatges, malgrat que a vegades el modulats de les faccions anatòmiques i del rostre siguin lleugerament diferents. Així, convé evocar el mateix personatge de l'*Adoració dels Mags* del retaule de Vallcebolera, que si bé es tracta d'una obra primerenca, no deixa d'alènar certa familiaritat; l'apòstol que en el retaule de Cadaqués es recolza amb el braç sobre la tomba de Maria i l'observa sorprès; el soldat pèl-roig i barbut vestit amb túnica verda del retaule de Saneja que sosté sant Vicenç a punt per llançar-lo per la borda; i un

dels testimonis del martiri de sant Vicenç, en el mateix retaule, que contempla amb mirada lànguida com el sant és a la creu mentre li són clavats els rasclats per tot el cos. És suggerent la forma amb les que el pintor dibuixa els ulls del personatge, normalment caiguts, poc expressius i amb la línia de les celles molt marcada; o les faccions del rostre, on l'artífex reproduceix insistentment el múscul elevador comú de l'ala del nas i del llavi superior, i que acaba per configurar un nas recte i fort que atorga un caràcter dur al personatge, quelcom recurrent en els personatges de Peitavi; i fins i tot els llavis carnosos tan característics de l'artífex. Però les analogies podrien venir també a través del rostre juvenil i imberbe del pastor que encorba el cos cap al nounat o del que es troba darrere seu, dempeus i observant l'escena; malgrat les diferències en el modulats, el pastor s'emparenta amb el personatge que sobresurt del grup esquerre present en el martiri de sant Vicenç a la graella de Saneja, amb qui comparteix un pentinat molt similar amb un dels pastors situats dempeus. Més remotament, ja que es tracta de dues obres que les separen quasi vint anys, ressembla en el sant Damià de la predel·la de Vallcebollera, sobretot per la manera de modular els pòmuls, de dibuixar els ulls, i la de conferir carnositat als llavis.

1.11.4. De Palau del Vidre a Saneja.

Aprofitant els elements estilístics del retaule que es conserva a Palau del Vidre i dedicat a la Mare de Déu, convé assenyalar una altra obra atribuïble a Antoni Peitavi, que per les característiques formals podria situar-se en una cronologia molt propera: entre els darrers anys de treball a la Cerdanya i principis de la dècada de 1580. Per fer aquesta anàlisi, però, cal retrocedir fins a la monumental obra de Ch. Rafton Post, *A History of Spanish Painting* (1958), d'on sorgí l'anomenat *Mestre de Saneja*. L'historiador americà, mitjançant un periple atributiu molt extens, determinava un seguit de personalitats diverses, la majoria de les quals anònimes, que eren seguidores o deixebles de l'antic Mestre de Canillo: en primer lloc, el Mestre de l'escola de Canillo, i seguidament el Mestre de Saneja i el Mestre de Son⁶⁷⁵. Inicialment, l'anònim andorrà fou relacionat amb Joan Llobet i Pere Alegret.

⁶⁷⁵ Post (1958), p. 364-394.

Sortosament, bona part de la incògnita del *Mestre de Canillo* quedà resolta en localitzar els documents que assignaven els retaules de Sant Joan de Caselles i Sant Miquel de Prats al binomi format per Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, pintors provinents del Principat⁶⁷⁶.

El Mestre de Saneja era l'autor de les taules conservades de l'església de Sant Vicenç de Saneja, custodiades al Museu Episcopal de Vic. Aquest fou un seguidor de la manera de fer del Mestre de Canillo, ara Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, no tant pel la reminiscència “manierista” que alenava l'obra d'aquests, sinó per la relació amb certs grups humans o la fisonomia d'alguns personatges: «Nevertheless, my own ultimate opinion is that the Saneja altarpiece was wholly the work rather of a very faithful follower of the Canillo Master, somewhat less manieristically whimsical than his inspirer and not without solid, provincial ability»⁶⁷⁷. «The turbaned old man», una de les figures que llença a sant Vicenç al mar, era emparentat amb Josep d'Arimatea de la predel·la de Prats, probablement per la forma de representar la barba i el llarg bigoti que cauen avall, i per la manera de tractar la fisonomia del personatge, de nas fort i pòmuls marcat. Així mateix, l'analogia es revelava també en la comparativa –potser menys afortunada– del personatge de l'esquerra del vell amb turbant, amb un dels soldats que apareix darrere Jesús en l'escena en la qual el Salvador es postra davant de Ponç Pilat.

Les taules de Saneja, d'altra banda, permetien a l'historiador associar un seguit d'obres que, «with certainty or probability», podien ser atribuïdes al mateix autor. En primer lloc, el retaule de Sant Romà de les Bons. En aquest cas equiparava el treball del clarobscur, posant en relleu la figura central de sant Romà i el sant Vicenç martiritzat a la creu–, tot assenyalant la predilecció de l'autor en construir els rostres mitjançant fronts molt grans i alts, «his predilection for high foreheads»; un tret, d'altra banda, distintiu de l'obra de Peitavi –vegis, per exemple, les figures de Palau del Vidre o Vallcebollera–⁶⁷⁸. De fet, també aquest darrer retaule, dedicat a sant Hilari, entrava dins el sac atributiu de Post, encara que d'una forma més qüestionable. Tot i considerar molt positivament les reclamacions de Josep Brell de 1565, Post no veia clara la relació del retaule de Vallcebollera a Peitavi,

⁶⁷⁶ La descoberta dels contractes dels retaules de Canillo foren conduïdes per Joaquim Garriga, Joan Bosch i Francesc Miralpeix en el transcurs de l'estudi de l'art d'època moderna del Principat d'Andorra. Vegeu-ne el catàleg Bosch-Miralpeix (2017).

⁶⁷⁷ Post (1958), p. 381.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 384.

«whose some what different manner we know», però tampoc als pintors Brell o Perles, dels quals no disposava documentació que el pogués ajudar per afirmar o no l'atribució. En qualsevol cas, considerava el retaule de Sant Hilari com a obra de l'anònim de Saneja i de les Bons. Post proposava que la figura més persuasiva per poder acarar els diversos conjunts era la del Crist de la predel·la de Vallcebollera, en correspondència amb el sant Damià del mateix retaule –ambdues figures amb actituds idèntiques–, i amb el sant Vicenç de l'*eculeus* de Saneja⁶⁷⁹. Les dues últimes, certament, d'una afinitat indiscutible.

En aquest espai s'hi afegien les observacions de Durliat, que en el seu cas tampoc anaven desencaminades. En la proposta d'acostar el sant Vicenç a la creu amb el sant Sebastià de Vallcebollera, hi descobria la familiaritat d'ambdues figures. Sant Vicenç observa l'espectador amb la mirada càndida i tranquil·la sabent que aquell patiment el durà a reunir-se amb Déu, en contraposició al rostre de dolor i patiment que adopta sant Sebastià tot aixecant la mirada cap al cel. Tot i que adopten actituds ben diferents, el motlle fisonòmic és el mateix: ulls ametllats i molt resseguits a través de l'ús del clarobscur, nas allargassat i recte, llavis molsuts amb el múscul incisiu superior molt marcat, una barbata prominent i arrodonida, les orelles molt estirades i amb un pavelló auditiu idèntic en ambdues figures. Seguint aquests mateixos trets, és revelador l'acarament entre aquesta figura de sant Vicenç i el Damià del retaule de Vallcebollera [fig. 89 i 90]. D'altra banda, la similitud en el dibuix del punxó en les aureòles d'aquests dos personatges, que resulta més evident en les del sant Vicenç en el moment de ser llançat a alta mar, i en la de la Mare de Déu amb el fill de l'*Adoració* de Vallcebollera, és indicatiu d'un treball provinent del mateix taller.

Les observacions que feia Durliat l'encaminaven a les obres atribuïbles a Peitaví de manera diferent. El retaule de Vallcebollera quedava assignat clarament al pintor occità –les “Pretensions” de 1565 constituïa un dels components més atractius per connectar els dos elements–, i relacionat amb Peitaví i d'una forma més consistent hi quedava el retaule de Saneja⁶⁸⁰. La distribució que en feia l'historiador francès, segurament més encertada segons el nostre parer, deixava el retaule de Sant Romà de les Bons orfe d'autoria, fins que Bosch-Miralpeix han associat recentment amb el mateix anònim que hauria realitzat el retaule de

⁶⁷⁹ Post (1958), p. 379.

⁶⁸⁰ Durliat (1954), p. 164.

Sant Felip i Sant Jaume dels Cortals (Andorra), i el retaule de Sant Jaume de Nauja (Alta Cerdanya), obra provinent de l'*Escola del Mestre de Canillo*⁶⁸¹. Gràcies als estudis de l'art modern d'Andorra i els catalogràfics de la Seu d'Urgell (2017), algunes de les obres d'aquest darrer mestre anònim també quedarien reubicades, donat que una de les taules que Post li atribuïa, la *Decapitació de Sant Joan* i una *Epifania* procedents de Barruera, quedaren assignades amb el mestre que Joan Bosch denominà *del 1572*⁶⁸².

Afortunadament, Post va visitar l'església de Saneja el 1929, anys abans de la devastació de la Guerra Civil, amb el retaule situat a l'altar major de l'església [fig. 91]⁶⁸³. Ara, hom només pot aproximar-s'hi mitjançant les fotografies realitzades per Adolf Mas entre el 1918-1919 i el 1929, i localitzades a l'Arxiu de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona⁶⁸⁴. L'estructura del retaule que s'observa a les fotografies és d'aspecte típicament gòtic, constituït de dosserets de diversa traseria, divisions verticals mitjançant columnes nervades i rematades per pinacles i agulles filiformes, i cresteries. Sembla, però, que alguns dels elements haguessin estat manipulats prèviament, com si es tractés d'algun resultat de restauració –probablement decimonònica–, quelcom que es pot intuir dels basaments dels pinacles on s'apliquen veladures per recordar l'efecte del marbre o, en el mateix sentit, en l'astràgal que separa la predella i el cos central del retaule. En qualsevol cas, el retaule, d'aspecte quatrecentista, presentava un bancal amb cinc compartimentacions on es representaven, d'esquerra a dreta, la figura d'una santa que podria associar-se a santa Caterina, sant Pau, sant Cristòfol, la Mare de Déu, probablement la figura d'un *Ecce Homo*, i sant Joan; els tres darrers formant part del tabernacle [fig. 92]. A l'extrem dret s'hi pot contemplar la figura de sant Pere encabida en un espai que correspondria a la porta del retaule, malgrat que davant seu hi figuren una sèrie d'elements constatant el seu desús.

⁶⁸¹ Post (1958), p. 379-389; Bosch-Miralpeix (2017), p. 105.

⁶⁸² Bosch (2017): Fitxa catalogràfica MDU.

⁶⁸³ Post deixà escrita la seva contemplació del retaule aquell any: «[...] but in my hurried visit to the church in 1928 I failed to tabulate not only whether it depicted Peter or Paul but also the identifications of the saints of the *guardapolvos* and predella»: Post (1958), p. 379.

⁶⁸⁴ IAAH, números de clixés C-55649, C-55646, C55647, C-55648, C-24367.



Figura XIII. Retaule de sant Vicenç de l'església de Saneja, atribuït a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (1570-1580 ca.). Museu Episcopal de Vic (MEV). Fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

El cos central es divideix en tres carrers, dos de laterals, amb les taules conservades al Museu Episcopal de Vic [figura XIII], i un de central, on es superposen les escultures de sant Vicenç i de la Mare de Déu amb el nen⁶⁸⁵. Les taules pintades reproduïxen la història de sant Vicenç segons la Llegendada Daurada de Jacopo de la Voràgine, il·lustrant els episodis del seu martiri. La lectura, que comença a dalt a l'esquerra (a la dreta del retaule), s'inicia amb l'empresonament del bisbe a València que és dut fins a Dacià, i finalitza a baix

⁶⁸⁵ Les escultures no han perviscut. Tanmateix, per les fotografies conservades semblarien d'una època anterior a la de les pintures del retaule, especialment la de la Mare de Déu, encara que presenten revestiments decoratius –com la corona de Sant Vicenç– propis de segles posteriors.

i a la dreta en el moment en què és llançat al mar amb un enorme bloc de pedra lligat al coll, passant pel martiri a la creu on els botxins li claven a les costelles rasclets de ferro, i la tortura a la graella de foc⁶⁸⁶. Als laterals hi figuren els guardapols, decorats amb la representació dels quatre evangelistes amb els animals corresponents que els acompanyen: de dalt a baix i d'esquerra a dreta, sant Joan i sant Mateu –esquerra–, i sant Lluç i sant Marc –dreta–. A la part baixa de cada polsera encara s'hi intueix un tercer compartiment, malgrat que no identificar-se cap figura i trobar-se retallat per la meitat.

Les pintures conservades d'Antoni Peitaví i les informacions que aporta la fotografia permet intuir que el pintor de les taules centrals –el mateix Peitaví– no és el mateix que el dels Evangelistes o, per exemple, el sant Pere de la porta del bancal, reproduïts d'una forma més expeditiva, de dibuix més gruixut i marcat i amb un ventall cromàtic que sembla més limitat i menys atent als efectes del clarobscur. Un llenguatge que sembla a l'obra del *Mestre del 1572* o, per exemple, a un altre contemporani de l'època, i que Albert Velasco rebatejà com a *Segon Mestre de Son*⁶⁸⁷; especialment en el dibuix i en la consciència precària de l'anatomia i els volums; una versió molt simplificada del resultat que obtingué el pintor de les taules centrals. Aquest darrer aconseguí, mitjançant l'ús de colors vius i llents, amarrar el conjunt de les històries d'un aspecte suau i càndid, situant-lo així en les coordenades del “romanisme pictòric”.

1.11.5. Antoni Peitaví, Miquel Verdaguer i Pere Barrufet entre 1583 i 1584: els retaules de Salses i Perpinyà.

Durant els primers mesos de 1584 el pintor occità, amb l'ajuda intermitent de Miquel Verdaguer es dedicaren a enllestir els treballs a Palau del Vidre i, segurament, les pintures vallespirenques del monestir de Santa Maria d'Arles, per les que encara signava a principis d'any una procuració. Acomplertes totes aquestes tasques, el pintor es devia trobar en plenes condicions d'acceptar noves comandes. La primera li arribà a la tardor de 1584 de

⁶⁸⁶ *La Leyenda dorada* (ed. 2017, I), p. 120-123.

⁶⁸⁷ Velasco (2011), p. 269.

part dels preveres i Beneficiats de Sant Joan de Perpinyà. La segona, dels cònsols de la universitat de Salses el 20 de gener de 1585. Ambdós retaules obrats i esculpits pel perpinyanès Pere Barrufet⁶⁸⁸. Pel fustam del retaule de Salses, dedicat a la Mare de Déu de Loreto, es signà un contracte el novembre de 1583. Pel retaule de Sant Joan, que havia de presidir la capella de la Mare de Déu de la Concepció, l'encàrrec es formalitzà més tard, el març de 1584, uns mesos abans que Peitaví i Verdaguer fossin cridats davant dels preveres de la col·legiata.

Les obres de la nova església dedicada a Sant Esteve de Salses finalitzaven el 1584. Poc abans, però, s'iniciaren els procediments per erigir els nous altars del temple, entre ells el de la capella de Nostra Senyora de Loreto⁶⁸⁹. A finals de novembre del 1583, un obrer de la capella pactà amb Pere Barrufet la realització amb fusta de pi del nou retaule, el qual havia d'incloure timpans, cornisa, fris, arquitrav i quatre columnes rodones d'ordre jònic, és a dir, rematades amb capitells amb volutes i una cornisa amb denticles⁶⁹⁰. A banda i banda el tancaven unes polseres d'uns 2 metres d'alçada (10 pams). Pels treballs l'escultor partia d'una traça que ell mateix havia dissenyat i entregat a l'obrer Jaume Anzana, el responsable de gestionar l'empresa.

El termini fixat era la festa de Carnestoltes de 1584 i, com de costum, el resultat havia de ser revisat «per dos persones expertes, vista per quiscuna part elegidora». Barrufet rebria per tots els treballs un total de 21 ducats de la moneda de Perpinyà, la meitat dels quals en el moment de la firma del contracte, i l'altra meitat un cop el retaule fos enllestit⁶⁹¹. Hom ha de suposar que l'obra arribà a bon port, ja que en poc menys d'un any, el 20 de gener de

⁶⁸⁸ En el contracte pel retaule major de Santa Maria de Palamós, Pere Barrufet era considerat escultor, i també l'artífex Pere Ballester. Camós (1951), p. 71-73.

⁶⁸⁹ Ponsich (1993), p. 337-338. Sobre l'aixecament d'una capella dedicada a la Verge de Loreto, vegeu Sarrète (1922), p. 153. L'església actual, construïda el 1551, precedia una d'anterior que datava del segle XII. Els treballs de l'actual temple, que es confià a un artífex anomenat Lleonart Pinell, es durien a terme entre 1552 i 1584. L'església constava d'una nau única, amb absis i sis capelles laterals: ADPO. 207J/28.

⁶⁹⁰ «E primerament, és pactat y concordat entre dites parts qu'el dit mestre Pere Barrufet empendrà, així com de present emprèn, de fer lo retaule de fusta de la dita capella de pi, ço és, los taulons y témpanos tots de bastarda, y ha de fer cornisa, frisa y alquitrava, y quatre colones rodones de la orde jònica [...]», APDO. G875, Fonds des églises paroissiales du Roussillon et du Vallespir, lligall, s. f.

⁶⁹¹ Pere Barrufet signava l'època el mateix dia 23 de novembre de 1583 (ADPO. G875, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, lligall, s. f.).

1585, Antoni Peitaví i els cònsols de la Universitat de Salses signaven les clàusules per les feines de pintura i policromia del retaule que havia obrat Barrufet. El retaule no s'ha conservat, però les informacions que es detallaven de forma minuciosa en el contracte de la pintura, juntament amb les del contracte de l'estructura de fusta, permeten reconstruir virtualment el retaule⁶⁹². D'entrada, l'estructura del retaule es basaria en una tipologia clàssica no molt distant a la que realitzà, per exemple, el fuster Onofre Enric el 1568 pel retaule de l'hospital de Sant Feliu de Guíxols, del que se'n conserva la traça original⁶⁹³. Aquí, el moble partia d'un bancal sobre el qual s'aixecava un cos central que el rematava, per la part superior, un frontispici. En l'escena que el culminava hi anava destinada la història de la *Dormició de la Mare de Déu*, flanquejada per dues columnes que s'havien de pintar «de or fi y plata fina y azul fi», dues mènsules laterals dins les quals s'hi representarien a dos profetes a cadascuna i, probablement, un «tempano» (timpà) que rematava la part superior, com indica el contracte de la fusta. Al cos central, que devia dividir-se en tres carrers mitjançant «quatre colones rodones de la orde jònica», hi anirien les històries pintades de l'*Anunciació*, la *Nativitat*, la *Fugida a Egipte* i la *Presentació al Temple*. Les columnes del cos central les pintarien, probablement, com les columnes «que porten dit frontispici» i les «quatre columnes que són del banchal», és a dir, «de or fi y plata fina y les canals de azul». Les escenes del bancal, d'altra banda, separades per columnetes més petites rematades per un «cornisab», havien de representar el *Portament de la Creu* al mig i, a banda i banda, l'escena de l'*Oració a l'Hort de Getsemani* i la *Flagel·lació*. El pintor havia d'aplicar-hi «or fi, plata fina y azul fi», seguint la tònica de la resta del conjunt del retaule. A la part central de l'altar, al carrer del mig, devia situar-s'hi una imatge de la Mare de Déu. Sobre la decisió de realitzar o no una figura de la Mare de Déu no en fa menció ni el contracte de 1583 ni el contracte de 1584. Això no obstant, la descripció dels elements que havia de configurar l'obra –les «quatre columnes que són del banchal» que indiquen l'existència de tres carrers al cos central–, sembla indicar que, com tants retaules de l'època –Ribesaltes, Iravals, Palau del Vidre–, el carrer del mig estava presidit d'una pastera amb la seva imatge a l'interior. Sobre les polseres, el contracte de 1584 no indica com havien de ser pintades, però no seria rar que Peitaví hi hagués d'aplicar algun esgrafiats i policromat seguint la tònica general d'altres contractes, que consistia en or, plata, atzur.

⁶⁹² Ídem; vegeu el doc. 56 de l'Annex Documental.

⁶⁹³ La notícia i la traça del retaule la publicà Clara (1983), p. 127.

Antoni Peitaví rebria per les feines un total de 70 ducats (140 lliures). Li cedien⁶⁹⁴, a més, 14 lliures corresponents a l'herència de Joan Pere Gil que aquest tenia com a deute a la Universitat de Salses⁶⁹⁵. Les despeses del transport del retaule del taller de Perpinyà a l'església anirien a càrrec dels còsols de la vila, que obligaven el pintor a ser present en el moment de la seva instal·lació dins la capella, segurament per guiar en el muntatge.

Durant el segle XVII, l'església de Sant Esteve de Salses patí algunes reparacions i, encara el segle XVIII, certes intervencions alteraven l'aspecte original del temple. De fet, no s'ha conservat cap element del segle XVI, i tot allò que descrivia Jean Sarrète en les seves notes mecanoscrites localitzades als Arxius de Perpinyà consistia en escultures de fusta policromada i daurada que presidien els «entablements» de cada capella, la major part d'aquests amb columnes de marbre. Les escultures dataven dels segles XVII i XVIII: un sant Esteve, un sant Pere, un sant Pau i un sant Joan Baptista a l'altar major; Maria amb l'infant, de mida natural, en un dels altars de l'esquerra –podria referir-se a l'altar de la Mare de Déu?–; les figures d'una santa Anna i un sant Joaquim, una mica més petites que les anteriors, a la capella del Roser; un crucifix del segle XVIII «trés hiératique» a la capella del Crist, acompanyada als seus peus per una estàtua de santa Maria Magdalena⁶⁹⁶; sant Roc, sant Rafael amb el peix i un altre sant desconegut –el nom del sant apareix esborrat al mecanoscrit de Sarrète– a la capella de Sant Galdric; i les estàtues de sant Eloi, santa Rosa i santa Margarida amb el drac a la capella de Sant Eloi.

El 23 de setembre de 1584, uns mesos després de la resolució del procés entre el rector de la parròquia de Molig i la Universitat de Perpinyà contra Antoni Peitaví pel retaule de l'església de Santa Maria, els canonges i Beneficiats de la col·legiata de Sant Joan decidien encarregar-li –al costat de Miquel Verdagner– el tabernacle i la figura de la Mare de Déu de la Concepció. Segons la recopilació feta al «Llibre de memòries de la venerable

⁶⁹⁴ Al contracte diu «*li cessionaran y transportaran, com de present cessionen y transporten, al dit mestre Anthoni Peytaví, 14 lliures [...]»*.

⁶⁹⁵ Joan Pere Gil havia fet constar el deute de 14 lliures en un albarà del 22 d'octubre de 1581. El 10 d'abril de 1585 el pintor signava una àpoca a Elionor, viuda de Lluís Gil, i Joan Gil, net de Joan Pere Gil i hereu principal, 10 lliures de la moneda de Perpinyà en pro rata de 61 lliures que devia Pere Gil a la universitat. ADPO. 3E2/1196, Antoni Joli, manual de 1585, f. 117v-118 i ADPO. 3E2/1197, Antoni Joli, manual (esborrany) de 1585 i 1586, s. f.

⁶⁹⁶ ADPO. 207J 28.

comunitat de Sant Joan, comensat en lo any 1577 fins 1588», l'obra havia estat executada per l'escultor Pere Barrufet, que pactava amb els canonges i Beneficiats «de fer fer hun tabernacle y imatge de Nostra Senyora per la professó del die de Nostra Senyora de la Concepció»⁶⁹⁷. Barrufet rebria pels treballs un total de 23 ducats, que malgrat «lo qual [Barrufet] fou content», «ab prou racansa» va acceptar el preu establert «per tenint que no era prou, per quant y havia moltes mans al dit tabernacle». L'afirmació pot donar a entendre que Barrufet necessità ajuda per dur a terme aquell treball, potser pel caràcter preciosista que l'escultor li atorgà, pel qual devia esperar-ne una recompensa més elevada. De totes maneres, l'obra s'emmarcava en el context de les reformes d'ampliació de l'església i de la capella de la Concepció, que havia condicionat al preu final del retaule⁶⁹⁸.

De la policromia de l'obra de Pere Barrufet s'encarregaren Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer. El memorial recollia, en data de 23 de setembre de 1584, que tant bon punt «lo tabernacle fonch acabat, [Peitaví i Verdaguer] pintarien lo dit tabernacle y figura de Nostra Senyora, demanant quoranta ducats». La comunitat, però, n'acceptà pagar-los 30, pressuposant que ja era una quantitat elevada «attento que hi havia de haver molt or y atsur»⁶⁹⁹.

El consell que deliberà sobre l'obra de fusta del tabernacle i la figura de la Mare de Déu de la Concepció, feia esment dels treballs que Pere Barrufet havia començat en el retaule de la capella. De fet, el memorial de Sant Joan recollia, en acta de 19 de març de 1584, la notícia del contracte per fer dita obra, executat davant del notari i secretari de la comunitat de Sant Joan, Onofre Gonsalvo⁷⁰⁰. Sembla que Pere Barrufet prometia entregar el retaule «bo y fet» un any després pel preu de 230 lliures que li retribuïrien, com de costum, en tres pagues: la primera en el moment de la firma de l'acord, la segona a mig obrar i, la darrera, un cop el retaule fos acabat i reconegut per persones enteses en aquella matèria. Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer foren cridats pel mestre Pere Barrufet com a «fermansés» i avaladors de la dita empresa. Com en el cas del testimoniatge de Peitaví pel

⁶⁹⁷ ADPO. G240, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, *Llibre de memòries*, f. 204.

⁶⁹⁸ «[...] per quan quiscun any se gasten molts ducats per adornar tabernacle per dita professó, y és gran treball per los regidors estant ells ocupats en la amplehiada [de] tota la iglésia y capella de Nostra Senyora de la Concepció, com és de rahó per fer tant gran la festiva y empresa de la present comunitat [...]». Ídem.

⁶⁹⁹ Ídem.

⁷⁰⁰ ADPO. G240, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, *Llibre de memòries*, f.186v.

retaula de Salses, no seria rar pensar que en ambdues comandes es preveïés la intervenció dels pintors en el moment de contractar el fustam.

Escrit en els marges de l'acta de març de 1584, s'hi feia constar un pagament del 7 de juny de 1586 corresponent a 53 lliures i 10 sous «de tot lo que se li devia del fer del retaule, com consta de son albarà», que devia escaure, probablement, a la darrera paga. Un rebut del 15 de desembre de 1584 informava del pagament a «mestre Pere Barrofet, fuster, vuitanta lliures per compte del preu fet del retaule de la Concepció», a les quals s'hi afegien 3 lliures, 6 sous i 8 diners que «lo dit [senyor pubill] Pals, per los foriscapis, devia a la present iglésia [...]». Aquell mateix dia s'escollien com a nous regidors de la capella de la Concepció Antoni Batlle, canonge de la col·legiata de Sant Joan, i Pere Dores, prevere i beneficiat de l'església.

Els treballs que Pere Barrufet realitzà a la capella de la Concepció es devien completar amb els que, dos anys abans, hauria emprès el mestre Francesc Saguí o Saguí, prior de Sant Miquel de Cuixà⁷⁰¹. En un consell del 5 de maig de 1582, els síndics i regidors de la capella de la Concepció discutien sobre l'aixecament de l'altar, aprofitant que el prior Saguí estava «en lo espital de la present vila». Aleshores, Francesc Saguí constava com escultor i pintor, ja que era, segons el consell, «home molt àbil en obrar y pintar de ses mans». L'altar en qüestió havia de fer-se de «terrafort, perquè és cosa que dura molt», i perquè l'artífex era «molt àbil en obrar de bulto personatias de terra fort». Havia de seguir, sembla, una traça que entregaria el prior «pintada en un paper», i per tots els treballs que incloïa la pintura «de or y azur», el prior Saguí demanava 600 lliures. Un consell de síndics i canonges reunit expressament per deliberar si aquella suma era adient —els semblava una mica exagerada— determinava que l'obra continués endavant, entenent, per tant, que s'acceptava la xifra que el prior Saguí havia sol·licitat.

No era la primera vegada que Francesc Saguí treballava per la capella de la Mare de Déu de la Concepció. L'11 de desembre de 1581, un consell especial de dotze consellers havia de determinar si la comunitat acceptava els treballs de pintura d'una «Nostra Senyora, lo qual a feta fra Saguí». La resolució conclougué que la figura de la marededéu s'havia de fer seguint el model de la imatge de la Verge Maria del monestir del Carme, però no especificava, per contra, si Francesc Saguí l'havia de fer de nou. Així i tot, alguns dels

⁷⁰¹ Durliat (1954), p. 189; AGPO. G.240, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, *Llibre de memòries*, f. 152v.

membres del consell, com mossèn Miquel Pelliser, deixaren constància de la voluntat general «qu'esfasa nova la ymatge». Canonges i síndics devien quedar satisfets amb els treballs de Saguí, ja que l'any següent es faria càrrec de la realització d'altres elements de l'altar de la capella.

Per aclarir totes aquestes dades, és important indicar que els treballs que dugué a terme Pere Barrufet d'una banda, i els del prior Francesc Saguí de l'altra, no necessàriament havien de ser els mateixos. De fet, el més probable és que Barrufet enllestís els treballs que Francesc Saguí va deixar incomplets a causa de la seva mort poc després de contractar les obres de l'altar. D'altra banda, cadascun d'ells treballà sobre una traça diferent. Pere Barrufet havia de seguir una traça «per ell feta», quelcom que indica que treballarien en obres distintes.

En qualsevol cas, l'obra del retaule de la Mare de Déu de la Concepció obtingué el seu revestiment de policromia i daurat, però arribà força més tard. Un cop més –com en el retaule de Guiomar de Gleu–, Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer deixaren a mitges els seus treballs, ja que el 16 de setembre de 1599, el pintor Honorat Rigau contractà la tasca de finalitzar els treballs de pintura del retaule⁷⁰². L'artífex havia de daurar-ne les cornises i les columnes, així com la pintura de pinzell de tres escenes: la *Coronació de la Mare de Déu*, i les figures de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista, a més del Déu Pare que havia de representar al frontispici. Els síndics de Sant Joan donarien al pintor un total de 60 ducats. Si l'obra no era acabada en el termini que s'estipulava –un any–, s'hi sumarien 30 ducats suplementaris.

1.11.6. Els treballs de Pere Barrufet al Rosselló (doc. 1580 - 1617).

La primera notícia que es coneix de Pere Barrufet el situa a Palamós treballant juntament amb Pere Ballester, Lleonard Serrador i Agustí Manacet en el retaule major de

⁷⁰² Durlat (1954), p. 189.

l'església parroquial de Santa Maria, que contractà Joan Ballester el 16 de juliol de 1580⁷⁰³. Malgrat que els treballs s'iniciaven el 1582, Pere Barrufet es traslladà aviat als Comtats del Rosselló i la Cerdanya per atendre a noves comandes, dues d'elles corresponents a les obres descrites del retaule de la Mare de Déu de Loreto de Salses i del retaule de la Mare de Déu de la Concepció de Sant Joan de Perpinyà.

L'activitat immediatament posterior del fuster-escultor a aquests darrers treballs és totalment desconeguda. La següent notícia relacionada amb la contractació d'obra data del 12 de gener de 1594, relativa al contracte del retaule de la Mare de Nostra Senyora de l'Esperança per l'hospital dels pobres de Prada de Conflent⁷⁰⁴. El retaule de dotze pams d'ample i divuit d'alçada havia de ser «tersejat»⁷⁰⁵, i n'havien d'elaborar un sagrari i una figura de la Mare de Déu. La capitulació remarcava que Barrufet havia de seguir l'esquema del retaule de la Mare de Déu del Roser que hi havia a la mateixa vila de Prada, probablement a l'església parroquial de Sant Pere. Per l'estructura es demanava fusta de pi, i l'artífex seguiria «la forma i trasa té firmada de mà de dits senyors». Per l'escultura de la Mare de Déu de l'Esperança, per contra, es requeria fusta de xiprer o fusta d'àlber, i havia de tenir una alçada de 6 pams. Pere Barrufet cobraria un total de 100 lliures de la moneda de Perpinyà (50 ducats), repartides en tres pagues: la primera de 30 lliures, efectuada en el moment de signar del contracte; 35 lliures tenint el retaule a mig obrar; i la darrera, també de 35 lliures, en el moment que el retaule fos retornat a l'hospital i col·locat al seu emplaçament. Barrufet disposava de «vuyt mesos de vull dia present en avant comptadors» per tenir enllestit el retaule, el sagrari, i la figura de la Mare de Déu de l'Esperança⁷⁰⁶. Aquell mateix dia signava un rebut per valor de 30 lliures i, a data 6 d'agost de 1594, l'escultor

⁷⁰³ Trijuque (1990), p. 135-138, Bosch-Garriga, 1997, p. 161 i Carbonell, 1998, p. 134-135.

⁷⁰⁴ ADPO. 1J390 13; el document transcrit prové de l'antiga cota E. III (no classificat), corresponent al manual número 15 de Maurici Teixidor, notari de Prades, de l'any 1593 (f. 12).

⁷⁰⁵ Per comprendre el mot «tersejat» hem recorregut a la definició i explicació de Cano (1993), p. 36: «Aquest mot possiblement es formà a partir de trossejat o torsejat 'a trossos'; la metàtesi de la r, a més de ser un tret habitual en aquest context fònic (persona >presona), pot provenir de la forma (tors >tros) ja documentada, segons Coromines, a l'occità antic. En el canvi de vocal pogué intervenir l'encreuament amb tercejat 'posat diagonalment'; també hem de considerar la influència del canvi, relativament freqüent, de vocal en el prefix (tras- >tres- >tre, traslladar, treslladar, trelladar). Pel context em sembla sinònim de bocinalla i de la variant bosonalla 'conjunt de trossets' que apareixen als text posteriors».

⁷⁰⁶ En cas que l'escultor no complís amb la seva feina, en disposava els seus béns i «sa persona», és a dir, l'engarjolament de Barrufet. En cas que el mestre morís, aleshores es permetia als cònsols i marmessors de l'hospital «fer acabar dita obra a cost y despeses de dit mestre Pere Barrufet y dels seus», és a dir, de la seva família.

rebia mitjançant un segon i últim salari les 70 lliures que restaven de les 100 lliures estipulades a l'acord; 40 lliures les retribuïa mossèn Bernat David, del mateix hospital, i 30 lliures les donà mossèn Pere Bohet, paraire, dels seus propis béns.

Un any després, el 4 d'abril de 1595, el fuster era a Perpinyà com a testimoni de l'acte de l'inventari de Miquel Verdaguer, que havia traspassat el 1586⁷⁰⁷. I el 12 de maig contractava un nou retaule pel monestir de la Victòria (s'entén que pel convent dels Mínims) de Perpinyà⁷⁰⁸. L'obra consistia a realitzar un retaule de «fusta de bestarda» de divuit pams d'alçada i dotze d'amplada –uns 3 metres d'alçada i 2 d'amplada–, com el de l'hospital de Prada de Conflent. En aquesta ocasió havia de seguir el mateix model que el retaule de l'església de Toluges el qual Pere Barrufet tenia dibuixat en un paper, probablement d'una obra que hauria dut a terme ell mateix temps enrere. Els preveres del monestir, tanmateix, demanaven algunes petites variacions, com per exemple que l'artífex no fes ni la pastera ni el sagrari i que, «en recompensa de això, té de enriquir los tercios de les columpnes y lo remato de dit retaule, tot a ses despeses». Per les feines rebria un total de 50 lliures de la moneda de Perpinyà, repartides en dues pagues de 25 que s'entregarien, la primera, al mes de maig i la segona un cop el retaule fos enllestit i «assentat». Dues èpoques –escrites als marges de la capitulació del 12 de maig– confirmen el compliment dels pactes per ambdós costats. Un primer pagament del 26 de maig, i un segon pagament del 8 de setembre, festa de la Mare de Déu i termini que s'havia imposat a l'escultor perquè entregués el retaule.

A finals dels anys noranta Pere Barrufet es dedicà a la realització d'un altre retaule de la Concepció pel monestir dels Grans Carmes de Perpinyà, que poc després, l'any 1599, dauraria Honorat Rigau. L'obra, segons explica Marcel Durliat, havia de seguir el model del retaule de Sant Francesc de Paula de nou pel monestir de les Mínims, que podria haver obrat també Pere Barrufet⁷⁰⁹. El retaule constava de predel·la, sobre la qual s'aixecaven columnes acanalades que dividien els carrers del cos central –probablement tres, presidits

⁷⁰⁷ ADPO. 4E58.

⁷⁰⁸ ADPO. 3E2/433, Joan Climent Argelich, manual de 1595, f. 137.

⁷⁰⁹ Durliat (1954), p. 190. En aquests anys, dins el monestir de l'orde dels Mínims, assentats a la ciutat l'any 1570, s'hi dugueren a terme una sèrie de renovacions materials força importants. A banda dels dos retaules comentats –dedicats a la Verge de la Victòria i a Sant Francesc de Paula– també s'encarregà a l'argenter Joan Pere Pujol, de Perpinyà un reliquiari dedicat al sant. El contracte fou rebut per Joan Climent Argelich el 6 d'abril de 1595. ADPO. 3E2/433, Joan Climent Argelich, manual de 1595, f. 79.

per una pastera en el del mig–, i d’una part superior separada per una cornisa i compartimentada en tres taules on Rigau hi hauria de representar la *Coronació de la Mare de Déu*, la *Revelació de l’escapulari de Sant Simó Stock*, i l’*Alliberació de Maria de les ànimes del Purgatori*. Com en el cas del retaule de la Mare de Déu de la Concepció de Sant Joan, el retaule dels Grans Carmes fou substituït per un de talla barroca a principis del set-cents⁷¹⁰. Un testament de gairebé cent anys abans (1513), fet redactar per un jardiner de Perpinyà anomenat Arnald Piquer, ja feia menció d’unes pintures per un retaule sota la mateixa advocació, i per les quals el document notarial en feia una donació⁷¹¹. Aquesta dada podria indicar que ja existia un retaule com aquell, però que a les darreries del segle XVI, potser a causa del context de reforma de l’església i l’afany de renovament d’altars i capelles, l’obra antiga es veuria substituïda per una de talla més moderna, barroca.

El 1617 l’escultor contractava el retaule per la capella de Sant Llorenç de l’església de la Real de Perpinyà, que pertanyia a la confraria dels carnisers⁷¹². I poc després devia contractar el retaule de Sant Joan per l’església de Peyrestortes, aquell que pintà Honorat Rigau *menor* –fill d’Honorat Rigau– el 14 de setembre de 1621⁷¹³.

1.11.7. El retaule major del monestir de Sant Domènec de Perpinyà (1585).

Al mateix temps que els treballs de Sant Joan, Salses i Arles, Antoni Peitaví acceptà una gran comanda perpinyanesa: el retaule major de l’església del monestir de Sant Domènec. El document conservat és un fragment del contracte i, per tant, no hi consta la data exacta de la seva firma. Això no obstant, permet saber que Antoni Peitaví havia de «pintar y daurar quatorze columnes y dues cornises, frisa, y alquitrava, y les mollures del banchal, y un quadro al final del retaule major del dit monestir». En aquest darrer «quadro»

⁷¹⁰ Durliat (1954), p. 190.

⁷¹¹ Doppler (2012), p. 209.

⁷¹² Vidal (1987), p. 476), Montsalvatge (1915), p. 229.

⁷¹³ Durliat (1954), p. 194.

hi havia de representar la imatge de Sant Jordi, i els frisos dels entaulaments els havia d'enriquir «de serafins o de altra cosa»⁷¹⁴.

El pintor havia d'aplicar «or fi y plata fina y azul fi y alabastra y de colors fines» i es comprometia a «remediar» els quadres del retaule que fossin necessaris. Quelcom que pressuposa, doncs, que ja hi havia alguna pintura realitzada amb anterioritat. L'obra havia de superar la visura per persones expertes en la matèria, i havia d'entregar-se per la Pasqua de Resurrecció de 1586 (6 d'abril). Per totes les feines Peitaví rebria un total de 140 lliures (70 ducats), 80 lliures (40 ducats) s'entregarien en el moment de la firma del contracte, 30 (15 lliures) a mitja feina, i els 30 lliures (15 ducats) restants un cop l'obra fos finalitzada. S'ha localitzat un rebut del 16 de febrer de 1587 en el que Peitaví reconeixia haver rebut, d'una banda, 15 ducats d'or (30 lliures) pel valor de 1.500 «panyes auri», que hauria aplicat a l'altar major de l'església dels frares predicadors i, d'altra banda, 10 lliures de plata corresponents a 300 panyes d'argent⁷¹⁵. Una àpoca del 5 de novembre del 1588 que el pintor signava a Pere Bosiall, sagristà del monestir, permet saber que el pintor rebia 40 lliures per «pintar lo retaule del altar major»; el document indicava que el rebut era a compte d'una concòrdia prèvia signada entre el pintor i el convent⁷¹⁶.

Malgrat la breu descripció dels treballs del retaule de 1585, aquesta permet intuir que es tractaria, amb tota probabilitat, d'una obra de dimensions estàndards. El retaule el formaria, hipotèticament, una predel·la dividida mitjançant quatre columnes, i un compartiment a la part superior del moble, tractant-se del frontispici, amb la representació de Sant Jordi flanquejat per dues columnes. El cos central devia estructurar-se mitjançant

⁷¹⁴ ADPO. 3E1/2722, Antoni Joli, notal de 1586, s. f.

⁷¹⁵ «Ego Antonius Peytavi pictor ville Perpiniani Gratis etc. confiteor et recognosco me habuisse et recepisse a monesterio et conventu Fratrum Predictorum dicte ville senabus illustris reverendo et religioso priore presente scilicet ex una parte quindecim auri ducatos pro valore seu pretio mille et quingentorum panyes auri sui quos panyes ponere teneor in altari majore ecclesie dicti monasterii et ex alia parte decem libras grans de plata quos que son tres-scents panyes quiscun llibre quos eciam ponere teneor in dicto altare et ex alia parte quinque ducatos in porratam pretii mihi solvendi pro depictione predicti altaris de quibus etc.»; ADPO. 3E1/5141, Pere Just, manual de 1587, f. 57.

⁷¹⁶ «Antonius Peytavi pictor Perpiniani Gratis etc. apocham fratri Petro Bosiall sacrista conventus monesteri santi Dominici ordinis predicatotius Perpiniani idem presenti [...] de quadraginta libris monete Perpiniani insolutum et sartam illarius centum quinquaginta et quartuor libras monete Perpiniani en les quals està convingut ab lo dit convent de pintar lo retaule del altar major, com més llargament està convingut en una concòrdia entre dit convent y dit mestre Antoni, feta a la qual se ha relatió, de quibus, etc.»; ADPO. 3E2/1200, Antoni Joli, manual de 1588-1589, f. 105.

una tipologia arquitectònica típica de l'època; una pantalla dividida en dos pisos i tres carrers, en el que cadascun d'aquests darrers el presidiria dos compartiments, excepte el del mig que el conformaria una pastera, o bé una superposició de pastera amb un quadro al capdamunt. Cada compartiment es devia dividir individualment per columnes, amb un total de vuit columnes que completarien les catorze esmentades al contracte. El retaule, com tants d'altres d'aquest període, no s'ha conservat ⁷¹⁷.

L'obra de l'altar major de l'església del monestir dominic devia fer veïnatge amb el retaule del Roser elaborat per Peitaví a principis de la dècada de 1560. Però els treballs d'aquells artífexs dins l'església no acabaven allà. Aquell mateix any, Miquel Verdaguer demanava ser enterrat dins la capella de la Mare de Déu del Roser, confirmat així, la bona relació dels pintors amb els frares predicadors.

1.11.8. El decés de Miquel Verdaguer (1586).

L'última obra coneguda de Miquel Verdaguer fou la pintura del tabernacle i la imatge de Nostra Senyora de la Concepció, contractada juntament amb Antoni Peitaví el 23 de setembre de 1584. Això no obstant, entre el 1583 i el 1585, poc abans de la seva mort, el pintor comparegué en múltiples ocasions davant de notari per tractar i resoldre, majoritàriament, qüestions econòmiques.

Per uns documents de 1583 hom pot saber que Miquel Verdaguer executà algunes obres dins el seu habitatge, una casa que el pintor comprà a «mossèn Francesc Ballaró, cavaller de Perpinyà [...] en lo carrer de la Boria». El 18 de gener de 1583 Janot Pordet, mestre d'obres de Perpinyà *-peyrer-*, signava àpoca a Verdaguer de 30 ducats i 4 sous pel preu d'alçar «la paret y terrat de la cambra de la casa del dit mossèn Verdaguer», per la «fulla, claus, guix, rajoles», i les mans dels encarregats d'aixecar la paret, entre els quals s'hi

⁷¹⁷ En aquest cas, però, caldria tenir en compte el transferiment de retaules del convent a altres parròquies de la contrada, tal com explica Sangla (2002, p. 98-108). Se sap que la predel·la de l'església de Canavelles, el retaule de Sant Jacint de l'església de Joch, el retaule del Roser de l'església de Sant Jaume de Perpinyà i el retaule de Sant Sebastià de Trullars provenien del convent dominic, i que en el transcurs del període revolucionari del segle XVIII foren dispersats pel territori.

trobava Pere Barrufet⁷¹⁸. Així mateix, el 19 de gener, Esteve Manent, també mestre d'obres de Perpinyà, signava una altra àpoca al pintor per valor de 18 lliures i 7 sous pel «guix, calç, arena y mans de fer lo entressuelo de dita casa»⁷¹⁹. Dins el text notarial es feia referència a un altre rebut que es trobava en possessió del notari de Perpinyà Joan Port, redactada el 1578⁷²⁰. El mateix dia Antoni Muixà, fuster de la vila, en signava un altre al pintor per 19 lliures, 11 sous i 4 diners «per dues finestres, una porta, y una barana a la sala, y per las francisses de las finestras y porta, y un pany en dita porta [...]»⁷²¹. I a finals de febrer, Joan Martí, també fuster, signava una darrera àpoca de 20 lliures i 10 sous pel deute que Verdaguer tenia amb ell «per lo preu fet del entressuelo de la casa [...] ço és, per mans del sostre y fusta y una finestra, dues portes, y tota ferramenta per dites coses necessària»⁷²². L'habitatge en qüestió es trobaria en el mateix carrer on Antoni Peitavi tindria la seva llar – o taller – que llogà a un fuster l'any 1574.

En segon lloc, els esborranys dels manuals de 1583, 1584 i 1585 del notari Francesc Riu aporten una infinitat de notícies relatives a deutes i rebuts de Miquel Verdaguer. La major part d'aquestes transaccions consistien en la venda per part del pintor de blat i ordi que provindrien de terrenys que posseïa el pintor al terme de Clairà –o Sant Pere del Vilar, probablement per excedència de producte⁷²³. Miquel Verdaguer encara aparegué als manuals notariaus en el transcurs d'aquells darrers anys en qualitat de testimoni d'actes. Primer el 19 de desembre de 1584 i, més tard, el 14 d'octubre de 1585⁷²⁴. Amb tot, i a partir

⁷¹⁸ ADPO. 3E2/958, Francesc Riu, manual de 1580-1585, f. 212v.

⁷¹⁹ ADPO. 3E2/958, Francesc Riu, manual de 1580-1585, f. 213v.

⁷²⁰ Malauradament, l'època de 1578 no s'ha localitzat.

⁷²¹ ADPO. 3E2/958, Francesc Riu, manual de 1580-1585, f. 215v-216.

⁷²² ADPO. 3E2/958, Francesc Riu, manual de 1580-1585, f. 217v-218.

⁷²³ Sant Pere del Vilar és una església romànica del terme de Clairà. El lloc del Vilar està documentat des del 1140 (*Villario de Salanca*), i havia estat seu d'un priorat. Es troba a prop de l'Aglí, a poc més de 2 quilòmetres a ponent del poble de Clairà: *Catalunya Romànica* (P. Ponsich, 1993), p. 190; ADPO. 3E2/958, Francesc Riu, manual de 1580-1585; donat que molts dels folis no estan numerats, procedim a anotar les dates corresponents a aquestes informacions: el 18, 29 i 31 de gener i el 3, 8 i 9 de febrer de 1583; el 3, 11, 16, 18 i 27 de gener, el 21 i 22 de febrer, l'1 i 26 de març, el 16 i 20 d'abril, l'1, 3 i 4 de març de 1584; el 5, 6, 8, 12, 17, 23 i 24 d'abril, el 8, 10 i 16 de maig, el 3, 5, 10 de juny, el 22 d'octubre, el 13 i 14 de novembre, i el 2 de desembre de 1585. En la darrera es fa menció de la sepultura de Verdaguer i el retaule que hi havia de presidir.

⁷²⁴ La primera referència consistia en una acta de Domènec Carrera, pagès de Vilallonga de la Salanca, en la que reconeixia deure a Antic Mateu, un mercader de Perpinyà, 18 lliures i 9 sous (ADPO. 3E1/2722, Antoni Joli, notal de 1586, s. f.). En la segona referència el pintor apareixia com a testimoni d'un acte de Mateu Cavaller, pagès, i del mateix Antic Mateu (...) (ADPO. 3E2/1196, Antoni Joli, manual de 1585, f. 236).

del manual de Francesc Riu, podem deduir que Verdaguer devia morir entre el 24 d'abril (darrera època conservada) i l'11 de setembre de 1586, data en la qual Caterina Verdaguer apareixia com a viuda.

De totes les altres referències del manual de Francesc Riu en destaca una per sobre de qualsevol altre. En data de 2 de desembre de 1585, els frares predicadors de Perpinyà i Miquel Verdaguer es congregaven per tractar el lloc de la sepultura del pintor⁷²⁵. Aquesta havia de situar-se dins la capella de Sant Joan Evangelista i la capella de la Mare de Déu del Roser, concretament a la «contigua pareti que est a dintre capella de Rosario contiguo a las reixas de dita capella del Roser, tant com dura la pintura de dita paret». Hom suposa, doncs, que el sepulcre del pintor aniria col·locat al llarg del pany d'una paret lateral de la capella en el qual hi hauria una pintura mural que l'enriquiria.

Dins del text notarial es feia menció d'un altar «sub invocatione sanct Michaelis». De la sepultura no se'n sap res, però sí del retaule que hauria contractat Miquel Verdaguer, o que tenia intenció de realitzar abans de la seva mort, i que deixà reproduït en un dibuix als frares predicadors. El retaule de Sant Miquel, que gestionà Verdaguer juntament amb la confraria del Roser del dit monestir s'inicià el 18 d'abril de 1595, encarregant-se de la pintura el perpinyanès Honorat Rigau⁷²⁶. El contracte seguia les voluntats dels marmessors i executors de l'últim testament de Miquel Verdaguer, on constava l'escultor Pere Barrufet, redactat el 23 de juliol de 1586. Miquel Verdaguer devia traspasar poc després d'aquella data, ja que el 6 de novembre de 1586 el pintor ja constava com a difunt⁷²⁷.

Prèviament, s'ha fet esment del llegat testamentari d'Antoni Gleu, el qual deixava diners –5 lliures «pro dicto retabulo depingendo»– per la pintura d'un retaule capitulat pels

⁷²⁵ «Convocato et congregato conventum reverendo Fratrem Predicatori ordinis sancti Dominici Perpini monesterii ad sonus campanem maioris [...] suplicatorem honorabile Michaelis Verdaguer pictoris Perpini [...] locum sepultura inter capellam sancti Joannis Evangelichi et capellam Vergine Maria de Rosario evidem monesterii ea videlicet parte que est contigua pareti que est a dintre capella de Rosario contiguo a las reixas de dita capella del Roser, tant com dura la pintura de dita paret [...] y la sepultura deixants pagadors quants seran necessaris de llargària y amplària per dita sepultura»; ADPO. 3E2/958, Francesc Riu, manual de 1580-1585, f. 428-428.

⁷²⁶ Durliat (1954), p. 189. ADPO. 3E2/433, Joan Climent Argelich, manual de 1595, f. 99.

⁷²⁷ S'han consultat tots els documents del notari Francesc Riu d'aquell any i així i tot no ha aparegut el testament de Miquel Verdaguer. Probablement, el manual que contindria el document no s'hagi conservat.

«rectores et administratores capella beata Maria de Rosari conventus Santi Dominici», vinculat al que hauria contractat Miquel Verdaguer abans de morir⁷²⁸.

Gairebé deu anys més tard, Honorat Rigau, es comprometé a «pintar lo altar de sant Miquel, que és vora la retja de la capella de Nostra Senyora del Roser, lo qual ha de pintar al oli, del modo, forma y manera, modello y trassa, que lo dit quòndam, Miquel Verdaguer, ho ha deixat ab son últim testament rebut en poder del honorable mossèn Francesc Riu»⁷²⁹. No es detalla cap altra qüestió entorn de la fàbrica del retaule, ni si es tractava d'una feina que combinés el treball de la pintura de pinzell amb la policromia de l'arquitectura del moble, o simplement d'un revestiment policrom i de pa d'or tant d'elements arquitectònics com escultòrics. El que sí que especificava era que l'obra havia de concloure al cap de quatre mesos, a comptar des del dia de la firma de l'encàrrec, quelcom que suggereix que no devia ser un treball molt laboriós o extens, ja que el temps estimat havia de ser necessari per deixar-lo «bo y acabat y tot a punt». En cas que Rigau no complís amb els pactes, aleshores els «protectors y administradors de dita confraria» s'encarregarien d'obligar al pintor finalitzar els treballs, però «a costes y despeses sues». Per la «factura i pintura»⁷³⁰, Honorat Rigau rebria un total de 50 lliures de la moneda del Rosselló mitjançant dues pagues: la primera a mitja feina i la segona un cop l'obra fos entregada i acceptada. La relació entre el retaule contractat el 1595 i el retaule esmentat en el censal de 1618 sembla força clara, fet que podria indicar, per tant, la possibilitat que fos la família Gleu qui contractés el retaule en primeres instàncies a Miquel Verdaguer⁷³¹. L'obra del retaule de Sant Miquel no es complí, almenys, en el termini indicat al contracte de 1595. Un document del 30 de maig de 1601 fa saber que s'expedí una nova concòrdia entre els administradors de la confraria del Roser i el pintor Honorat Rigau per la pintura del retaule en qüestió⁷³².

⁷²⁸ Durliat (1954), p. 189.

⁷²⁹ ADPO. 3E2/433, Joan Climent Argelich, manual de 1595, f. 99-100v.

⁷³⁰ El fet de referir-se a la “factura” podria indicar que el retaule l'havia de fer construir el mateix Honorat Rigau, com ja s'ha vist en altres ocasions. De totes maneres, és difícil d'afirmar una cosa així donat que el temps de construcció, i dels treballs de policromia, era força limitat.

⁷³¹ L'encàrrec s'hauria efectuat davant el notari Marc Moret el 10 de juliol de 1595.

⁷³² Durliat (1954), p. 189.

La dona de Miquel Verdaguer, Caterina, feia testament davant del notari Pere Just el 21 d'octubre de 1591. Els escollits per executar les voluntats testamentàries foren Enric Laguardia, estanyer de Perpinyà, i mossèn Baldiri, corretger i botiguer de draps. Caterina escollí ser enterrada «en lo monestir de sant Dominco de la dita vila de Perpinyà, devant la capella de nostre Senyora del Roser y en la sepultura en la qual sta enterrat lo dit marit meu». Demanava que, al ser traslladat el seu cos, l'acompanyessin vint i cinc capellans tot portant una creu processional, que potser havia pintat el seu home. Als dies que havien de seguir a la seva sepultura, és a dir, la novena i per Cap d'Any, es celebressin cent misses de rèquiem, cinquanta el dia de l'enterrament –vint-i-cinc al monestir de predicadors, i vint-i-cinc a l'església de Sant Joan–, i cinquanta durant els dies de la novena i Cap d'Any, de les quals quaranta-cinc es celebrarien al monestir de predicadors, i les cinc restants, a la capella de Santa Caterina del monestir de Sant Francesc⁷³³.

A banda d'aquestes peticions, Caterina s'ocupà d'aportar certes quantitats amb la finalitat de celebrar aniversaris i altres resos. Deixava diners per la celebració de «tres trentenaris de misses de rèquiem» a l'altar de «Nostra Senyora del Roser». També al mateix altar, la celebració, «perpetualment», d'un aniversari de «tal die com Déu serà servit de aportarsen la mia ànima per al seu Sanct servey», pel qual en deixava 10 lliures. «Pels mateixos fins», Caterina Verdaguer deixava la part necessària dels seus béns per dos aniversaris més, i per als «pobres malalts del espital de Perpinyà», i 5 lliures més per a les monges de Santa Clara «per la que pregunen a Déu per la mia ànima». A Enric Laguardia, «mon manumissor, per serveys dell tinch rebuts», li llegava tres aimines de blat, i a Joana Anna, muller de Joan Verdós, barreter, un «manto nou».

Finalment, nomenava a «Nostre Senyor Deu Jesucrist» l'hereu universal, és a dir, l'Església, «volent y ordenant que tots mos béns sien distribuïts en misses, cantars y anniversaris». Sorpren que en les voluntats testamentàries de Miquel Verdaguer no hi aparegués Antoni Peitaví, tot i la prolongada relació professional entre ells, i essent la mateixa Caterina la padrina d'una de les filles del mestre occità, anomenada com ella.

Caterina Verdaguer moria al cap de quatre anys. Es coneix la notícia –malgrat que no s'ha pogut llegir el document, donat que es troba en mal estat– d'un testament de la viuda

⁷³³ ADPO. 3E1/4574, Pere Just, Minuta de 1591, s. f.

de Verdaguer del 18 de gener de 1595⁷³⁴. El que sí s'ha pogut consultar⁷³⁵ és l'inventari *post mortem* del pintor, redactat durant diverses jornades de 1595⁷³⁶. El testament l'executava, d'una banda, el sub prior del monestir de Sant Domènec, Gabriel Corretjolas, i els fusters Honorat Ventelló i Pere Barrufet, ambdós administradors de la capella de la confraria de la Mare de Déu del Roser del monestir i marmessors de l'últim testament de Miquel Verdaguer que, segons aquell inventari, datava del 26 de juny de 1586⁷³⁷.

L'inventari preservat fa una relació de tots els elements de la casa que Miquel Verdaguer tenia al carrer de la Boria, entre la casa de l'estanyer Enric Laguardia, marmessor testamentari de la dona de Caterina Verdaguer, i la d'un mestre calceter anomenat Faus. La part de darrere de la casa limitava amb la del cavaller Francesc Ballaró, a qui Miquel Verdaguer comprà aquell domicili.

La casa del pintor, o més aviat, el casalici, disposava d'un «celler del oli» i un «celler del vi»; a la «sala de dita casa» destacaven «dos cistellets de stani, lo hu per tenir oli i laltro vinagre», «tres pots de terra, lo hu ple de vi dols, i l'altro de olives, i l'altro buit», «un pot de vidra ple de olives» i «una ampolla de vidra plena de vi negra rosat». Al «pasatge de la sala», és a dir, al passadís, hi havia una «taula de noguer ab sos peus fet a la castallana». Dins «la cambra de la sala», que devia correspondre a una habitació adjacent al saló gran, hi havia un llit que havia realitzat Pere Barrufet, i també s'hi trobaven «una tela pintada ab tres personatges», i «quatre teles pintades usades». També s'hi destacava un «collar de gosset de vellut vermell ab sinch cascavellets de plata», diversos «albarans de dades, y rebudes, y deutes», i força bijuteria, com ara una «creuete de or ab tres perlas», «una dorqueta⁷³⁸ de or ab tres perlas i altres cadenillas», «una altra dorqueta de or smaltada», «un anell de or ab una pedra» i «altre anell de or sens pedra», o «una gornició de toca de perles menudes ab vint-i-

⁷³⁴ Aquest testament es troba dins la cota ADPO. 3E1/3173, Joan Antoni Papi, manual de 1595.

⁷³⁵ ADPO. 3E1/5428; Agraïxo aquí, expressament, l'amabilitat de l'arxiver Denis Fontaine per deixar-me consultar el document.

⁷³⁶ S'efectuà inventari els dies 25 de gener, 26 de gener, 9 de març i 20 d'abril.

⁷³⁷ Es tractaria del penúltim testament, ja que, com s'ha pogut comprovar en el contracte a Honorat Rigau del retaule de Sant Miquel (1595), se'n feu un darrer el 23 de juliol de 1586.

⁷³⁸ Podria referir-se a una joia en forma de dorca –gerra o càntir que pot ser de terra, fusta o metall, que servia per contenir-hi aigua, llet, oli o vi–, però de forma molt petita, i que per això es reproduïx en diminutiu.

set polsseres de or». Dins d'una caixa de fusta d'alba hi havia una «post pintada ab un Christo». De tot plegat se'n féu la venda a l'encant el 4 d'abril de 1595⁷³⁹.

El dia 20 d'abril s'inventariaven els béns de Caterina Verdaguer, on constaven tots els terrenys que posseïa el pintor, i que explicaria les vendes de blat i ordi que s'efectuaren entre el 1583 i 1584. En primer lloc «un camp scituat en los termens de Clairà, al camí de Sant Ipòlit, de una ayminada de terra, o lo que és afronta ab lo dit camí qui va de Clairà a Sant Ipòlit, i ab altres», «una oliveda scituada en los dits termens de Clairà, lloch dit lo Canadell, de sis cartonades de terra, o lo que és afronta ab un camp del priorat de dit lloch, i altres, la qual compra per preu de 24 lliures», una «oliveda rebuda per mossèn Francesc Riu, notari, a 4 de juny 1587», de la qual constava una «carta de pergami», i un altre camp del qual en constava «una carta de pergami, la qual és la compra del camp scituat al camí de sant Ypòlit dalt designa». A banda, és clar, de les quantitats de diners referides a vendes i cobraments per part del seu marit.

El dia de l'inventari dels béns de Caterina també se signava una concòrdia entre els marmessors de Miquel Verdaguer i els marmessors de Caterina Verdaguer per tractar sobre qüestions econòmiques relacionades amb l'herència de Miquel Verdaguer i la possessió dels terrenys⁷⁴⁰. S'hi indicaven 200 lliures que Caterina havia quitat d'Antoni Garriga, ferrer, per la compra de tres camps, dos dels quals pertanyien a Miquel Guita, de la vila de Clairà⁷⁴¹. Aquests camps, per decisió dels marmessors dels béns testamentaris de Caterina, es donaren a la confraria del Roser del monestir de Sant Domènec mitjançant un acte de revenda. També s'acordava que els marmessors de Miquel Verdaguer atorgaven als de Caterina Verdaguer els drets «en dits tres camps»⁷⁴².

⁷³⁹ ADPO. 4E58.

⁷⁴⁰ ADPO. 3E2/433, J.C. Argelich, manual de f. 105.

⁷⁴¹ Aquestes informacions les recollia una acta notarial del 6 de novembre de 1586 (ADPO. 3E2/1720, Francesc Riu, manual de 1585-86, f. 106).

⁷⁴² ADPO. 3E1/5427, Joan Climent Argelich, notal de 1595, f. 16-18.

1.11.9. L'efímer protagonisme de Josep Brell i el retaule de Sant Esteve i Sant Vicenç d'Estagell (1587).

Al llarg de la dècada de 1580 reaparegueren en el panorama de la contractació de retaules altres pintors que semblarien prendre el relleu d'aquells que fins ara havien gaudit de la primacia de la contractació, com Peitaví i Verdaguer. Un d'ells fou Joan Sanxes Galindo, que per breu que fos la seva activitat, aconseguí fer-se càrrec d'una obra de força envergadura. En el mateix context caldria fer menció de la figura de Josep Brell. L'última vegada que se'l documentava amb relació al seu ofici era l'any 1565, quan l'artífex veia retirada la seva *franquícia* que se li havia atorgat, per donar-la a Antoni Peitaví, el que fou el seu mestre. Des d'aquell moment, Brell continuà apareixent a la documentació notarial, tot i que en relació amb actes aliens a la seva professió.

Com Antoni Peitaví, Josep Brell i la seva dona, Montserrat Perles, batejaren els seus fills a la parròquia de Sant Joan: Gràcia Brell el 15 de gener de 1570; Joana Àngela Brell el 16 de maig de 1571; Jerònima Brell l'11 de juny de 1573; Pere Brell el 6 de febrer de 1578; Jerònima Brell –la primera devia morir prematurament– el 18 d'abril de 1579; i Andreu Brell el 25 de juliol de 1591. També tingueren un fill que anomenaren Agustí Brell, nascut entorn el 1575.

El 12 de març de 1567 Josep Brell el pintor comprava a l'encant un petit oratori de la Mare de Déu per 4 sous i mig⁷⁴³. El 9 de febrer de 1571 reconeixia deure al botiguer Llorenç Bosch 46 lliures i 10 sous per la compra de cinquanta-tres màscares: 4 dotzenes y quinque màscaras» que devia utilitzar per decorar i, posteriorment, vendre-les⁷⁴⁴. L'octubre de 1581 constava com a testimoni d'una venda d'un mercader de Perpinyà anomenat Llorenç Ramon⁷⁴⁵. I el 1583, com s'ha vist, el pintor constava com a regidor de la confraria de Sant Eloi de Perpinyà; el primer cop que es constata, després de molts anys, el vincle de Josep Brell al món de l'ofici de pintor. El 13 de maig d'aquell any Josep Brell era nomenat executor testamentari de la viuda del pintor Joan Perles, Caterina Perles⁷⁴⁶.

⁷⁴³ ADPO. 3E1/2346, notari Joan Frigola.

⁷⁴⁴ ADPO. Alart, tome XXVII, p. 508 (notari Joan Port).

⁷⁴⁵ ADPO. 3E2/998, Pere Just, manual de 1579-1581.

⁷⁴⁶ ADPO. 4E58, lligall, s. f.

El maig de 1586, el pintor comprava uns terrenys a un pagès de Pià anomenat Pere Martí Tomàs corresponents a sis «cartonatas» de guaret⁷⁴⁷. Un document posterior, del 25 de juny, permet saber que el terreny objecte d'aquella venda consistia en una aiminada de guaret, corresponent a una coromina –camp de secà– situada «en lo camí de sanct Pere», i que es trobava davant d'una altra aiminada que Pere Martí Tomàs ja havia venut a Josep Brell, suposadament, un temps abans. Pere Martí Tomàs prometia al pintor «llaurar set vegades bé y degudament», els treballs pels quals rebria del pintor un total de 7 lliures⁷⁴⁸. En el mateix manual notarial s'ha conservat un altre lletra en la que un tal «Joannes Brell pictor» constituïa com a procurador seu a Joan Salvany, un sabater de Perpinyà, per reclamar uns diners que constaven en una sèrie d'apoques i albarans de Domènec Morell, pagès de Fontanills (Vallespir), i Joan de Palau, fuster de Perpinyà⁷⁴⁹. Sense poder anar més enllà del problema que el document planteja, hom pot suposar que tant podria tractar-se d'un error d'escriptura i referir-se al pintor Josep Brell, com d'un fill d'aquest que hagués seguit les passes del seu pare en l'ofici de pintor. En qualsevol cas, la documentació exhumada no ha permès saber res més d'aquest «Joannes Brell pictor».

La primera referència de Josep Brell relacionada amb l'encàrrec d'una obra és de 1587. El 26 de desembre d'aquell any es reunia amb els cònsols de la vila d'Estagell per pactar les condicions dels treballs de pintura i dauradura del retaule major de l'església de Sant Esteve i Sant Vicenç, pels quals rebria 570 lliures perpinyaneses⁷⁵⁰. No era la primera obra que realitzava a l'església. Sembla a ser que Brell hauria gaudit de la confiança dels cònsols de la vila anys abans per la realització d'un retaule dedicat a la Mare de Déu. Això es pot saber partint de les mateixes indicacions que apareixen al document: «que los dits quadros se an de pintar, lo dit mestra Josep Brell, ha l'oli hi colós finas com se acostuma pintar al oli, tan ben acabat com de sa mà a el serà posibla, conforma ha fet lo de Nostra Senyora de dita església». El resultat final d'aquesta obra havia agradat molt, i segurament per això li confiaren un de més important, el de l'altar major.

⁷⁴⁷ ADPO. 3E2/1004, Pere Just, manual de f. 349.

⁷⁴⁸ ADPO. 3E2/1004, Pere Just, manual de f. 396.

⁷⁴⁹ ADPO. 3E2/1004, Pere Just, manual de 1586, f. 406.

⁷⁵⁰ ADPO. G783, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, lligall.

El retaule, dedicat als «gloriosos sant Asteva y sant Vicenç», havia de representar, d'una banda, i a la part dreta del moble, les històries de Sant Esteve, i de l'altra, les històries de sant Vicenç. El document redactat per aquella ocasió s'esmerçà en detallar i descriure la disposició de les històries, així com anotar aquells elements arquitectònics que el pintor havia de donar llum i color. L'estructura central es dividia en un cos partit verticalment en tres carrers, seccionant-se els laterals en quatre quadros cadascun, amb representacions dels episodis dels sants titulars del retaule. El carrer del mig quedava reservat per la pastera, que l'havia de rematar una petxina guarnida pels voltants i policromada alternant daurat i color blanc. La resta de la pastera s'havia de pintar de color blau i decorar amb estrelles daurades, imitant un cel estrellat; s'entén que dins la pastera havien de resguardar-s'hi les figures de sant Vicenç i sant Esteve. No queda clar tampoc si es tractava d'una sola pastera, la qual encabiria les dues figures, o de dos nínxols situats un sobre l'altre. Sigui com sigui, el contracte indicava que damunt la pastera hi havia d'anar situat el «quadro del mig», on Brell havia de pintar la consagració de l'església per Sant Galdric. Podria tractar-se d'una pintura que se situés en l'últim pis del cos central, damunt de la pastera i a la mateixa altura que les dues taules laterals de la part superior. Però també podria tractar-se d'un compartiment que es col·loqués a manera d'atri, encara que iconogràficament seria totalment inusual.

El retaule es configurava igualment amb un bancal, on s'hi havia de representar escenes de «de la passió de Nostra Senyor Déu», consistint, d'esquerra a dreta, en una *Flagel·lació*, una *Coronació d'espines*, una *Ressurrecció* (al mig), el *Portament de la Creu* o *Camí del Calvari*, i la *Crucifixió de Jesús* entre els dos lladres.

En el moment de signar el contracte encara no s'havia decidit si es faria un sagrari. En cas que es realitzés, l'escena de la *Ressurrecció* primerament esmentada no es pintaria donat que s'emplaçava al centre de la predel·la. De la construcció del sagrari s'encarregaria la universitat, qui faria «fer l'anfustament aurà manaster en dit secrari», tot plegat abans que s'iniciés el mateix bancal. En cas contrari, Josep Brell cobraria, d'una banda, les feines de pintura i policromia del retaule i, de l'altra, se li retribuïria el cost de la policromia i dauradura de l'ostentori. Per un rebut de 1595 se sap que la viuda de Josep Brell rebia 50 lliures per la pintura del tabernacle de l'altar major d'Estagell, donant a entendre que

s'hauria fet, contràriament a les voluntats de la universitat, després de la pintura de la predel·la⁷⁵¹.

De la segona obra que Josep Brell contractà aquells anys se n'ha localitzat una època de 25 de setembre de 1591 per cobrar la quantitat de 25 lliures, 3 sous i 4 diners per les feines de «pintar lo altar o retaula» de la Passió, instal·lat a la capella de la confraria del santíssim Cos i Sang de Crist de l'església de Canet⁷⁵². No és possible reproduir el retaule virtualment degut a la falta de documentació, però la notícia serveix per assenyalar que l'artífex començava a despuntar en l'ambient artístic perpinyanès, potser perquè el taller de Peitavi s'anava apagant a poc a poc. Altrament, és revelador del canvi generacional la presència d'altres pintors a finals de la dècada, com la de Joan Galindo. La carrera artística de Josep Brell es veié tristament truncada novament –i aquest cop per sempre– l'any 1592, víctima potser de la pesta.

1.11.10. El retaule de la Mare de Déu dels Socors a l'antic convent de Sant Martí (1591).

La darrera obra que encarregà Antoni Peitavi fou la pintura d'una Mare de Déu de l'Assumpció per un retaule de l'església del convent de Sant Martí de Perpinyà. La figura havia de presidir un altar dedicat a la «beata Maria del Socor», que devia trobar-se la «capella beate Maria del Socor dicti monasterii sancti Martini». La referència a l'encàrrec d'aquesta obra es coneix gràcies a una època firmada el 14 de febrer de 1591 en la que el comanador del monestir, Miquel Campmany i els regidors de la dita capella atorgaven al pintor 30 lliures⁷⁵³. No es pot descartar que, tot i que l'època correspongui a la pintura de la figura de la Mare de Déu, Peitavi s'ocupés –o estigués previst així– de la policromia de la resta del retaule.

⁷⁵¹ ADPO. 3E1/3700, Marc Moret, f. 100.

⁷⁵² ADPO. 3E1/3103, notari Pere Just, f. 288-288v.

⁷⁵³ ADPO. 3E2/895, Onofre Sabater, manual de 1591, f. 12v.

L'altar de la Mare de Déu dels Socors hauria estat construït a l'església de l'antic convent mercedari de Perpinyà que fundà Pere Nolasc al segle XIII. Aquest convent s'establí a la coromina de Pere Comte, de Salses, aprofitant l'antic monestir benedictí de Sant Martí, al barri de Sant Mateu⁷⁵⁴. El convent, que es conservava pràcticament intacte i s'exhibia com a un exemple notori de l'arquitectura catalana de l'edat mitjana –conservava, per exemple, «une belle charpente apparente aux corbeaux [mènsoles] moulurés»⁷⁵⁵– fou derruït el 1972. Així doncs, el monestir de Sant Martí al qual es refereix el document, ha de ser per força el monestir dedicat a la Mercè a partir del segle XIII. L'espargiment del mobiliari durant el segle XVIII, i la posterior destrucció el 1972 fan que el retaule pintat per Antoni Peitaví, amb tota probabilitat, no s'hagi conservat.

⁷⁵⁴ Durliat (1972), p. 148. Aprofitem per corregir un error d'interpretació dins el catàleg sobre l'exposició del Retaule de Sant Hilari de Valcebollera; s'indicà que el dit «monasterii Sancti Martini» podria referir-se al monestir de Sant Martí del Canigó, però en realitat es referia al monestir perpinyanès. Vázquez (2018), p. 49.

⁷⁵⁵ Durliat (1972), p. 147-148.

1.12. EL RELLEU GENERACIONAL.

1.12.1. «... Antoni Peytaví és mort».

A finals de l'estiu de 1592 els còsols de la vila de Perpinyà traspassaven la franquesa d'imposicions d'Antoni Peitaví, que ja era mort, al pintor Honorat Rigau I⁷⁵⁶. Es tractava de la darrera que hauria rebut el pintor occità poc després que els còsols li anul·lessin una d'anterior el 1585 per haver «parlades paraules desacatades y scandaloses en perjudici dels dits magnífics còsols publicament en la yglesia de Sant Joan»⁷⁵⁷. Amb la nova franquesa els còsols de Perpinyà eximien a Honorat Rigau I de pagar qualsevol impost, i s'asseguraven, per aquella ocasió, l'habilitat del pintor perquè executés algunes obres «per la present casa consular», malgrat que fossin «de poca importància». D'altra banda, la nul·la existència de mestres dedicats a aquest ofici a Perpinyà a les darreries del segle XVI i primers decennis del segle XVII accentua, novament, la necessitat d'haver-los de “protegir”⁷⁵⁸.

La darrera notícia documental en què Antoni Peitaví consta viu data del 2 de maig de 1592⁷⁵⁹, i la següent ja correspon a la franquesa atorgada a Rigau I. Malauradament no s'ha localitzat l'òbit o l'inventari de béns d'Antoni Peitaví que ajudi a concretar una cronologia més precisa del seu traspàs, com tampoc el seu testament. La causa de la mort, però, podria anar lligada a l'epidèmia de pesta que, durant els anys 1591 i 1592, assolà la ciutat de Perpinyà⁷⁶⁰.

⁷⁵⁶ ADPO. 112EDT51.

⁷⁵⁷ ADPO. 112EDT50.

⁷⁵⁸ Marcel Durliat (1954) assenyalava que Honorat Rigau era l'únic pintor aleshores a la ciutat de Perpinyà.

⁷⁵⁹ Aleshores Antoni Peitaví i la seva muller rebien 20 lliures d'un deute del burgès Honorat Coma, de Perpinyà, per la compra (?) d'uns terrenys corresponents a dues aiminades. ADPO. 3E1/3226, Pere Sunyer, manual de 1592, f. 60v.

⁷⁶⁰ En aquells anys, la pesta deixà abatuda la ciutat de Perpinyà, que comptava tan sols amb poc menys de mil homes per defensar la ciutat. Peytaví (2010), p. 60.

Alguns testaments d'artistes redactats aquell mateix any pot fer evident la temença per les situacions epidemiològiques recurrents a l'època, com el de Josep Boquet redactat l'any 1592, que malgrat trobar-se «sa de mon cos y ab tot mon seny y plena memòria e ferma paraula», devia preferir que la seva herència quedés ben lligada en cas d'emmalaltir⁷⁶¹. Qui sí podria haver sucumbit a la malaltia fou Josep Brell. Uns mesos després de redactar el testament davant del notari Pere Sunyer (17 d'abril), se sap que el novembre de 1592 ja era mort, donat que la seva dona es casà ràpidament, en segones núpcies, amb un corder de Perpinyà anomenat Joan Ferrer⁷⁶². Montserrat Perles, aleshores viuda, aportava un dot a Joan Ferrer de 250 lliures que «ha de cobrar dels béns de dit quondam Joseph Brell, són marit y en las legítimas ha goanyades y li specten de les filles sues y de dit son marit que, són mortes après mort de llur pare». El 9 de març de 1593 es feia la venda a l'encant dels béns de Josep Brell⁷⁶³. Que les filles fossin mortes suggereix que els estralls de la pesta podrien haver posat fi a la vida de quasi tota la família.

El pintor deixava per escrit la voluntat de ser enterrat al cementiri de l'església de Sant Joan de Perpinyà, on es trobava el fossar familiar, «ahont és nostro fossar»⁷⁶⁴, i assignava com a marmessora dels béns a Montserrat. En cas que «no fos viva», la potestat passava primer a mans de la seva filla, Anna Brell⁷⁶⁵, que estava casada amb un blanquer de Perpinyà anomenat Antoni Ravat, i «mestra Julià, carder», potser un familiar. Si faltava algú dels dos nomenats, Josep Brell delegava la potestat a Pere Morató, d'Illa, que aleshores constaria també com a «parent».

⁷⁶¹ APDO. 3E1/6309, Onofre Sabater, notal, 1591-1592, s. f.

⁷⁶² ADPO. 3E1/4917, Joan Vallespir, minuta, 1592, s. f.

⁷⁶³ ADPO. 4E58. La venda la gestionaren els tutors testamentaris d'Agustí Brell. El fet que no hi consti cap element propi de l'ofici de pintor, segurament es deu al fet que passà a mans del seu fill, que també es convertí en pintor.

⁷⁶⁴ Per al dia del seu enterrament, Josep Brell pregava perquè se celebressin els següents actes: «vull se digan sinc missas hi's fassan sinch offertas. Y dels capellans per enterrar lo cos, deix a voluntat de mon manumissor o manumissora, y també ly deix a ses voluntats, si volrà, fer altres coses per bé de la ànima, y deix fassan novena y cap d'any com se acostuma segons ma possibilitat, y vull que dins lo dit any fassan dir tres trentanaris per la mia ànima o per los meus, allí ahont a mon manumissor luy apparra fer-los dir». Probablement, també fou el lloc on s'enterrà la família del pintor Joan Perles, ja que la seva dona, que feia testament el 13 de maig de 1583, indicava la seva voluntat de ser-hi enterrada. ADPO. 4E58, lligall, concretament el plec «divers (1583-1637) veuve de Joan Perlis».

⁷⁶⁵ No es coneix la data del bateig d'Anna Brell, però devia néixer pels vols dels anys 1570.

Així i tot, l'última paraula sobre les voluntats testamentàries les tenia la dona del pintor, quedant Agustí Brell, l'hereu universal, «a obediència y regiment de sa mara», qui obtenia el poder de «traura de hereter y retirar tot lo que a ella luy aparra com a desobedient, y donar luy de mos béns per la legítima lo que ella volrà, y lo que ella luy deixarà ara per les hores, yo ly deix, y en tal cars ella puga elegir altre hereter meu dels fills de nostro matrimoni». Si Agustí Brell moria, la voluntat del pintor passava al següent fill, Pere Brell⁷⁶⁶.

Agustí Brell seguí els passos del seu pare i es convertí en pintor, encara que poc temps⁷⁶⁷. També esdevenia hereu universal de la venda a l'encant dels béns paterns, però se'n desentenia poc després en ingressar, el 1594, al monestir de Sant Francesc de Puigcerdà⁷⁶⁸. Aquell any feia redactar testament, i nomenava hereu universal dels béns al mateix monestir, exceptuant la suma de 25 lliures, per una banda, i 100 ducats i 25 lliures per l'altra, que deixava a les seves germanes: « [...] done y hage de donar dit convent,

⁷⁶⁶ A cadascuna de les filles que no s'havia casat –això descartava Anna Brell, que ja havia rebut un dot–, Josep Brell deixava 200 lliures de la moneda corrent de Perpinyà. En cas que no hi hagués cap pubill viu, aleshores els béns es repartirien entre les filles, exceptuant, de nou, la filla casada. A la dona del pintor, per la seva banda, deixava la quantitat de 250 lliures. Josep Brell contemplà, fins i tot, la possibilitat que cap dels seus fills visqués, quelcom que denota la inseguretats de supervivència d'una època en què els estralls de les epidèmies assolaven constantment pobles i ciutats, com la d'aquell de 1592 a Perpinyà. En tal cas, els béns es repartirien en tres parts. La primera passaria a la filla casada, Anna Brell, o als fills d'aquesta. Si això no fos possible per la simple raó de no tenir-ne, aleshores Brell preferia que els béns quedessin a disposició de Julià Carder, i en el pitjor dels casos als seus fills (si en tenia). D'aquesta successió, però quedava exclosa Anna Brell (Farrera), la seva germana. La segona part volgué destinar-la a aquelles dones que en casar-se, per falta de recursos, no podien aportar cap dot i, la darrera, per fundar «missas o aniversaris», o allò que els marmessors decidissin.

⁷⁶⁷ Agustí Brell es casà amb Margarida Antiga el 7 de novembre de 1592 a l'edat de disset anys, per la qual cosa degué néixer entre el novembre de 1574 i el novembre de 1575. ADPO. 4E58. Per contra, Margarida Antiga tenia onze anys.

⁷⁶⁸ «Jo, Agustí Brell, fill legítim y natural de mestre Josep Brell, pintor de la vila de Perpinyà, defunt, y de na Montserrat, muller sua, vivint, estant dins lo any de ma probatura y nomerat, deistjant sia [-] en lo sagrat orde del beneventurat sant Agustí, volent dispensar de mos béns fent stas cosas de licència del reverent fra Joan Bernat, prior del present monestir de Sant Agustí de la present vila, stant en ma sanitat, seny e memòria bons, aferma lo que la pres y orden lo present meu testament e última voluntat imprès, ab la qual vull, man y orden que tant prest com a mi me convindrà a fer [-] en la present religió, dels pactes de sant Agustí, ans de fer altre testament, que mos deures sian pagats [...] Fonch fet y fermat lo present testament, per dit testador, en lo monestir dels pares de sant Agustí, al monestir dels pares de sant Francesc de la vila de Puigcerdà, als setze del mes de octubre any de la Nativitat de Nostre Senyor Déu Jesucrist mill sinc cents noranta y quatre». ACCE. 1809, Llorenç Benet Puig, Testaments, 1580-1589, s. f.

hereter meu de tots mos béns, a Ana Ravada, muller de Anton Ravat, blanquer, germana mia, vint-y-sinc lliures, e a Yerònima Nofre, donsellà [i] germana mia, com case y no abans, los cent ducats llegats [de] mon pare en son testament, e ultra li done en dit temps y no abans, [vint]-y-sinc lliures cerdanes per favor de son matrimoni». Un any després del testament del seu germà gran, Jeronima Onoffre Brell complia els disset anys, però no fou fins al 1611 que es casà amb un sastre de Perpinyà anomenat Joan Alsina⁷⁶⁹. Gràcies al testament d'Agustí Brell se sap, per exemple, que disposava de material del seu pare: «E més, tinga dit convent, hereter meu, per llibres per pintós, studis, y grabats, altres vint-y-sinc lliures».

Jerònima Nofre fou qui es quedà la casa que Josep Brell va heretar al seu torn de Felip Brell, al carrer del *Rech* de Perpinyà⁷⁷⁰. Es tractava d'una casa que ja havia comprat –o llogat– Felip Brell a un botiguer de teles de Perpinyà anomenat Joan Porell el 26 de gener de 1550, i que passaria a formar part de les possessions de la família quan Josep n'efectuaria la compra un temps després⁷⁷¹.

Un altre dels pintors documentats puntualment a Perpinyà, Francesc Ricart, també moria en aquells anys. Tot i no conèixer la seva trajectòria i malgrat tenir esparses notícies de la seva obra, com la de la intervenció en un retaule dedicat a Jesús per l'església de Sant Joan de Perpinyà, se sap que morí abans de l'abril de 1596⁷⁷². Aquestes notícies serveixen, i serviren a Marcel Durliat per constatar la falta de pintors a la vila, i el motiu pel qual la *franquesa* de 1592 passà a un dels únics –si no l'únic– pintor de Perpinyà, Honorat Rigau.

⁷⁶⁹ ADPO. 3E1/4146, Miquel Palau, minuta, 1610-1612.

⁷⁷⁰ Les informacions es localitzen a la cota d'arxiu ADPO. 1Bp449; agraim la indicació de la font a Guillem Dalmau i Sylvain Chevauché.

⁷⁷¹ ADPO. 1Bp449, f. 61 i 1Bp633, f. 35v.

⁷⁷² El 2 d'abril de 1596, la viuda de Francesc Ricart feia requisició a Huguet Mulleres, bodeguer de Perpinyà, per la construcció d'un pou al carrer dels Juristes de la vila. La construcció es realitzava molt a prop dels fonaments de la casa del pintor. ADPO. 4E58.

1.12.2. Honorat Rigau I, el nou pintor de Perpinyà.

Fill de sabater, Honorat Rigau I apareix per primer cop a la documentació el 1591⁷⁷³. Aleshores ja era considerat pintor, i treballà als comtats almenys fins al 1609⁷⁷⁴. Morí entorn el 1621, poc després de contractar matrimoni, en segones núpcies, amb Antiga Franc⁷⁷⁵. Actualment, se li documenten un total de sis obres, de les quals només se n'ha conservat una: el tabernacle per l'església de Palau del Vidre (1609) [fig. 93], del qual Durliat en transcriví el contracte i, actualment, es conserva a una capella lateral de l'església de la vila⁷⁷⁶. Les altres cinc són el retaule de Sant Miquel del monestir dels Dominics de Perpinyà (1595-1601), el monument de Setmana Santa de la catedral d'Elna (1596), el retaule de la Mare de Déu de la Concepció de l'església de Sant Joan de Perpinyà (1599), el retaule de la Concepció del monestir dels Grans Carmes (1599)⁷⁷⁷ i la pintura de Sant Joan Baptista, novament per l'església dels frares predicadors (1603). Ultra la documentació, se n'hi atribueixen algunes més, com el retaule de la Mare de Déu de Montalbà de Vallespir i el retaule de Sant Jacint de Joch [fig. 94], aquest darrer provinent del monestir dels Dominics de Perpinyà i que es devia realitzar poc després de la canonització del sant el 1594⁷⁷⁸. D'altra banda, caldria veure quins dels retaules conservats a l'església de Santa Maria d'Argelers s'haurien d'atribuir a la mà de Rigau I, i quins de la mà d'algun dels seus fills⁷⁷⁹.

Fins a la segona dècada del segle XVII no es documenten altres pintors a Perpinyà. Caldria esperar, de fet, a la formació com a pintors dels fills de Rigau I, Honorat Rigau II i Jacint Rigau, perquè fossin els encarregats de seguir amb l'ofici patern. Tot i que la seva

⁷⁷³ A l'acta notarial, el pintor venia una casa a la seva mare, Caterina, aleshores viuda de Bartomeu Rigau. Doppler (2009), p. 51.

⁷⁷⁴ Per un repàs de l'obra d'Honorat Rigau, major, i el context de l'època vegeu Durliat (1954), p. 189-193 i Ainaud de Lasarte (1958), p. 87-90.

⁷⁷⁵ Durliat (1954), p. 192.

⁷⁷⁶ Vegeu Durliat (1954), p. 189-193.

⁷⁷⁷ El retaule havia de seguir el model del retaule de Sant Francesc de Paula del monestir dels Mínims de Perpinyà que havia esculpit Pere Barrufet entre el 1598 i el 1599, i que fou transferit durant la Revolució Francesa a l'església de Sant Joan de Perpinyà. Durliat (1954), p. 190.

⁷⁷⁸ És significativa aquesta obra atribuïda, ja que es tractaria de la tercera obra del pintor pel convent dels Predicadors, amb qui devia tenir una relació ben assídua i fidel. Durliat (1954), p. 192.

⁷⁷⁹ Durliat suggereix l'atribució del retaule de la Verge del Roser d'Argelers al pinzell d'Honorat Rigau fill. Pel que fa al retaule de Sant Joan —obrat per Miquel Corretger (fuster) i Joan Davit (escultor) el 1620—, el retaule de Sant Isidre i Sant Galdric, i el retaule de la capella de sant Sebastià, restarien encara sota autoria anònima. Durliat (1954), p. 196.

trajectòria sigui menys coneguda, se sap que Honorat Rigau II contractà el 1622 la decoració de noranta-nou escuts d'armes que havien d'embellir els murs de la catedral d'Elna. El mateix any contractava la pintura d'una estàtua de la Mare de Déu dels Àngels per l'església de Baixàs, que seguiria a la contractació, el 1621, del retaule de Sant Joan de Peyrestortes de Pere Barrufet. Finalment, el 1623 contractava el retaule de Sant Ferriol pel convent dels Mínims de Perpinyà, transferit a l'església de Sant Jaume a finals del segle XVIII⁷⁸⁰. De Jacint Rigau, en canvi, es té notícia del contracte pel retaule de la capella de la confraria de Sant Pancraç que havia de realitzar per l'església de Sant Mateu i que se li encarregà el 1623⁷⁸¹.

El 1615, un pintor de nom Francesc Rago contractà la pintura del retaule de Sant Ramon de Penyafort pel convent Dominic de Cotlliure –l'única d'aquest artífex–⁷⁸². Aquells anys s'incorporà a la vila un mestre foraster que aconseguiria situar-se en una posició privilegiada en el mercat artístic del moment. Es tracta de Bartomeu Gonsalez, originari de Puebla de Lilla (Pola de Lillo en lleonès), de la diòcesi d'Astorga (Castella)⁷⁸³. Que hom sàpiga, a partir de Rigau I no s'ha conservat cap altra franquesa d'imposicions per als pintors residents a la vila, la qual cosa permet entreveure un canvi en el dinamisme de l'artesanat i l'existència de més menestrals que residien a la vila. La quantitat de pintors documentats a partir de finals de la dècada de 1620 podria ser el motiu per prescindir d'aquestes eines fiscals, que juntament amb les conjuntures bèl·liques que s'iniciaven en aquesta dècada feien desaconsellable baixar certs ingressos. D'altra banda, els pintors veurien restablertes les bases del seu gremi el 1630, que se segregarien dels orfebres vinculant-se amb els escultors sota la protecció de Sant Lluç⁷⁸⁴. És interessant destacar la presència a Perpinyà d'escultors de gran habilitat com Claudi Perret, que entre el 1618 i el 1621 encapçalà els treballs del retaule major de l'església de Sant Joan –actualment conservat–, juntament amb Andreu Lamich, Josep Peris i Jordi Lleonart⁷⁸⁵. Perret moria a la vila el 1621, i a l'inventari de béns hi figurà com a testimoni Honorat Rigau –no se sap si

⁷⁸⁰ Sangla (2002), p. 102-106.

⁷⁸¹ Jacint Rigau moria el 1631.

⁷⁸² Doppler (2009), p. 53, nota 19.

⁷⁸³ Durliat (1954), p. 198-204.

⁷⁸⁴ Lugand (2006), p. 21-39; aleshores eren força més pintors els que apareixien documentats a la vila, com Joan Antoni Martí, Guillem Andreu (d'origen francès), Tomàs Blat i Jaume Fuster. Per contra, però, no hi figurava el castellà González, que fins aleshores havia gestionat la major part dels encàrrecs.

⁷⁸⁵ Bosch (2000-2001), p. 168-169.

el pare o el fill—. El retaule major quedà, així, en mans d'Onofre Sala, que l'enllestiria deu anys més tard⁷⁸⁶.

En definitiva, Honorat Rigau I substituï a la pràctica el que fins aleshores havia estat el paper d'Antoni Peitavi, tant en les condicions de treball –sembla que Rigau I monopolitzaria per poc temps el mercat de la contractació d'obres al Rosselló–, com en les formes artístiques, malgrat la tendència pictòrica del pintor perpinyanès cap a un accentuat manierisme posttridentí. Contemporani a pintors com Damià Vicenç, Lluís Gaudín, Gabriel Rovira o Joan Baptista Palma, Honorat Rigau I encapçalà un obrador autòcton que precedí a la incipient variant escultòrica en els repertoris retaulístics, recollint així el relleu d'Antoni Peitavi i els seus col·legues que, durant prop més de trenta anys, varen ser els encarregats de pintar els retaules dels antics comtats del Rosselló i la Cerdanya.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p. 168-169.

SEGONA PART.

**L'ART D'ANTONI PEITAVÍ I MIQUEL
VERDAGUER.**

2.1. EL LLENGUATGE PICTÒRIC.

2.1.1. Dues mans i un taller

Un dels trets que millor defineix el treball mecànic i artesanal dels pintors que van treballar a Catalunya a l'època del Renaixement és el de l'associacionisme professional, és a dir, el del treball cooperatiu entre diversos artesans amb l'objectiu de complir de la manera més eficaç les demandes del mercat. La trajectòria d'Antoni Peitaví així ho manifesta, primer pel seu lligam amb Joan Perles i Josep Brell (ca. 1562-1565), i més tard amb Miquel Verdaguer (1569-1585). A l'època hi ha casos equiparables: de Pere Nunyes amb Henrique Fernandes i Nicolau de Credença (1532); de Pere Serafí amb Jaume Forner i Jaume Fontanet (1541-1555); de Pietro Paolo da Montalbergo i Jaume Forner (1554 i 1557); de Guiu Borgonyó i Miquel Ramells (ca. 1535-1540); de Gabriel Palomer i Pere Anton Vilanova (1563), ambdós d'Olot; o el fill d'aquest, de Jaume Antoni Vilanova amb Gabriel Rovira, ja a finals de segle (1592), etc⁷⁸⁷. A vegades la cooperació es reduïa a moments puntuals, i en d'altres aquesta podia durar molts anys, com la d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer o la de Pere Nunyes i Henrique Fernandes, que s'allargaren fins a catorze anys. La col·laboració entre més d'un pintor permetia afrontar les diverses tasques que comprometien un mateix encàrrec, des del dibuix inicial que traçava l'estructura que s'havia d'aixecar, a la preparació del suport per aplicar-hi la pintura i el disseny de les històries, fins a l'aplicació del daurat dins les escenes o la dauradura i policromia de la talla de fusta.

De vegades la documentació conservada ens ajuda a distingir les tasques que assumia cada soci. És el cas del retaule de sant Martí d'Arenys de Munt (1543-1546), on Pere Serafí s'hauria encarregat de la pintura d'històries i Jaume Fontanet II hauria estat el responsable

⁷⁸⁷ Madurell (1943, I-3), p. 16-22; Madurell (1945a), p. 196, 204-205, doc. 1; Madurell (1971), p. 331, p. 148, Bosch-Miralpeix (2017), p. 367-368 ; Sala (1987), p. 95-96 i 126-127

de la dauradura del retaule⁷⁸⁸. Pel que fa al retaule de sant Vicenç de Malla (Osona), dut a terme el 1554, Pietro Paolo da Montalbergo fou l'executor de les taules historiades, i ell mateix subcontractà al pintor Jaume Forner perquè s'ocupés de la dauradura de la talla de fusta⁷⁸⁹. I també s'ha proposat que fos així en la societat Ramells-Borgonyó, essent el primer l'encarregat de la pintura sobre taula i el segon, el responsable de la dauradura⁷⁹⁰.

Altres vegades tots els membres de la companyia compartien qualsevol tasca, però el llenguatge pictòric permet distingir la mà dels diferents autors. És el cas del retaule de santa Maria i sant Martí de Capella, executat per Pere Nunyes i Henrique Fernandes cap a 1528-1530; els recents estudis dels portuguesos conduïts per J. Bosch han servit per esclarir força la tendència figurativa de cada mestre i caracteritzar-los per separat⁷⁹¹.

Evidentment, la convivència de diverses mans en una comanda fa difícil l'anàlisi de la pintura conservada, especialment d'aquella on la documentació no especifica quin paper tenia cada artífex, i a vegades, la distinció entre les mans de dos pintors és molt complicada –per no dir impossible–. Malgrat l'exercici d'individualitzar-ne detalls, com el que s'ha provat de fer a la primera part de la tesi, aquest resulta insuficient.

Si s'observa les pintures del retaule de sant Hilari de Vallcebollera o la taula conservada de l'antic retaule d'Oceja (1562-1565), un encàrrec assumit per Antoni Peitavi, Joan Perles i Josep Brell, és pràcticament impossible identificar-ne les mans. Potser amb l'ajuda del document de 1565 (les "pretensions") es pot intuir que Josep Brell s'hauria encarregat de tasques secundàries com la preparació de suports o preparació dels pigments, però el fet de no conservar la major part de la seva obra produïda, com el retaule d'Er, els

⁷⁸⁸ Els jurats comptarien amb ell perquè apliqués el bany d'or fi a tot el retaule l'any 1544, paral·lelament als treballs al retaule de Sant Romà de Lloret (Pons Guri, 1944, p. 17).

⁷⁸⁹ Madurell (1945a), p. 219-220.

⁷⁹⁰ La hipòtesi la plantejà Bosch Miralpeix (2017, p. 111) partint de la troballa documental que relacionava l'antic Mestre de Canillo amb la societat Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, i el vincle del primer amb el pintor homònim documentat al Principat.

⁷⁹¹ A Pere Nunyes se li haurien d'atribuir les taules dels dos carrers de l'esquerra (des del punt de vista de l'espectador), les taules de la *mort de sant Martí* i de la *Dormició de la Mare de Déu*, les taules de la predel·la de la Crucifixió i el Sant Enterrament, i les dues portes inferiors amb la representació de sant Pere i sant Pau. Les restants taules s'atribuirien o simplement quedarien supeditades a una major participació per part d'Henrique Fernandes. L'estudi més complet que aborda la caracterització del llenguatge de Pere Nunyes i Henrique Fernandes es troba a Bosch (2003).

treballs de Sant Joan de les Abadesses, els de Cabestany, Vilella o Toroliu, entre altres, no permet anar més enllà.

En el cas de la segona societat, formada per Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (ca. 1569-1585), ens trobem amb unes dificultats semblants, i no tenir cap obra indiscutible de Verdaguer fa gairebé impossible la distinció d'autoria. Especialment pel traç inconsistent i heterogeni d'aquests pintors, quelcom que, a més, accentua la incerta cronologia d'algunes obres respecte a la resta del corpus que se'ls pot documentar. Sigui com sigui, som conscients de la importància de caracteritzar el llenguatge pictòric i mirar d'individualitzar-ne les aportacions de cadascun, i així s'ha procurat fer en anteriors capítols. No obstant això, i subjectes a aquestes limitacions, ara per ara s'ha de considerar l'obra de la societat Peitavi-Verdaguer com un resultat pictòric comú.

2.1.2. El “romanisme català”.

Per a caracteritzar el llenguatge d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer i tenint en compte el context en què es va desenvolupar, resulta fonamental aplicar el qualificatiu «romanisme català», una tendència desenvolupada amb gran intensitat al Principat entre el 1520 i el 1570-75⁷⁹² i que evidenciava l'eco de l'alt renaixement italià (1503-1521 ca.) arribat, principalment, de l'estímul gràfic que proporcionava l'estampa⁷⁹³. Es tractava d'un

⁷⁹² La cronologia ve determinada pel context en què l'art de Rafael i la pintura romana de principis del segle XVI, majoritàriament traduïdes al gravat per Marcantonio Raimondi, varen esdevenir la referència visual més destacada pels pintors a Catalunya. Al mateix temps, les dates engloben el període d'activitat d'alguns dels artífexs més destacats d'aquest llenguatge pictòric, com ho foren Pere Nunyes (†1557) i Henrique Fernandes (†1546), o Pere Serafi (†1567). A aquesta tesi decidim acotar-ho a 1570-75 per la simple raó que es tracta de la cronologia en què es detecta la introducció per primera vegada de l'estampa d'encuny tardomanierista, especialment de Cornelis Cort. Pel fenomen de l'evolució i la difusió de l'estampa i en particular sobre Marcantonio Raimondi, vegeu Borea (1979), p. 319-413 i Landau-Pharshall (1994), p. 120-146; pel que fa al paper del llenguatge “romanista” a Catalunya, aquest fou destacat en primeres instàncies per Joaquim Garriga (1986, p. 140-141). Més tard també en feren reflexions R. Cornudella (2002-2003, p. 182-185) pel context del taller dels Gascó a Vic, i J. Bosch (2002-2003, p. 229-256) per explicar el llenguatge pictòric de Pere Nunyes i Henrique Fernandes.

⁷⁹³ Puntualitzem breument la situació contraposada dels artistes catalans o que treballaven a Catalunya durant el segle XVI, i l'ús reiterat del recurs de l'estampa, amb la dels artistes del segle XV, just en el moment en què ja era notòria l'expansió del gravat arreu d'Europa. No fou fins a finals del Quatre-cents que els

«romanisme» capil·lar, de detalls, que integrava els procediments de treball tradicionals per revestir l'aspecte de l'obra resultant de l'estètica italiana⁷⁹⁴. Això sí, a casa nostra, aquesta tendència d'encuny italià va coexistir durant dècades amb fórmules pictòriques tardogòtiques i amb materials provinents d'experiències septentrionals, i va ser gestionada d'acord amb una concepció artesanal de l'ofici⁷⁹⁵.

A Catalunya, l'anomenada etapa romanista fou sinònim a “rafaelisme d'estampa”: el mecanisme a través del qual el “romanisme” s'introduí a la plàstica catalana s'inicia amb l'arribada de les estampes que traduïen l'obra del pintor d'Urbino⁷⁹⁶. Un dels primers usos d'aquesta cultura artística, per bé que no fou la matriu principal d'aquests pintors, el va protagonitzar el binomi format pels pintors Pedro Fernández i Antoni Norri. En el retaule

pintors varen començar a mostrar interès per aquest recurs de forma més habitual. Alguns dels pintors que treballaren al nord-est del Principat, com el Mestre de la Llotja de Mar, protagonitzaren algunes excepcions, ja que en el seu cas se li han detectat models que el pintor hauria obtingut a partir d'estampes alemanyes. Vegeu Cornudella, 2004, p. 137-169-157.

⁷⁹⁴ Es tracta del període que engloba els pontificats de Juli II i Lleó X. L'aparell propagandístic de la cort pontificia generà el que s'ha denominat “llenguatge universal”, exemplificat principalment per l'obra de Rafael i Miquel Àngel. Amb ells culminava la gestació del llenguatge clàssic que partia de la renovació de la cultura humanística italiana del segle XV, i que cada vegada esdevingué més idealitzat i més sofisticat. En el tombant de segle, aquest idealisme culminà en les figures de Rafael i Miquel Àngel, i en obres tan poderoses com la *Stanza della Segnatura* (Rafael, 1508-1511), i la Capella Sixtina del segon (la volta entre 1508-1512 i el Judici Final 1535-1541). Vegeu Freedberg (1978), p. 19-26.

⁷⁹⁵ Per a la definició de la tendència “romanista” a l'art català del segle XVI, vegeu l'estudi de Joaquim Garriga (1986), i més concretament la pàgina 140. Inicialment, el terme “romanisme” o “romanista” fou utilitzat als estudis d'art hispànic per definir la plàstica dels retaules d'Astorga (1558-1584) i Briviesca (1511-1569), ambdós a Castella i Lleó, i, conseqüentment, per caracteritzar una realitat artística diferent de la catalana. Un dels màxims representants d'aquest nou llenguatge fou Gaspar Becerra, artista format a Itàlia cap a la dècada de 1540 i un dels autors del retaule d'Astorga, on treballà entre els anys 1558 i 1560. Tant en el retaule d'Astorga com en el de Briviesca s'hi aplicà un llenguatge arquitectònic i escultòric del tot novador a la península, d'origen romà i que connectava, especialment, amb l'obra de Miquel Àngel. Les conquestes artístiques de Gaspar Becerra i els seus coetanis promourien la materialització d'un canvi substancial en la forma de representar, que en el panorama de l'escultura hispànica es traduiria en la projecció moderna de la figura humana en l'espai, que modulava segons un ús coherent de les proporcions anatòmiques, en l'ornamentació arquitectònica de matriu clàssica, i en els mateixos mecanismes narratius. El llenguatge castellà estava marcat pel coneixement directe per part de Gaspar Becerra amb l'obra de Miquel Àngel i pel seu contacte personal amb alguns dels artistes de més renom instal·lats a Roma a mitjan segle, com Giorgio Vasari o Daniele da Volterra, i amb alguns dels promotors més potents del moment, com ho fou el cardenal Alessandro Farnese (1520-1589). Per una descripció sobre el retaule “romanista” en el context hispànic, vegeu García Gaínza (1987-1989), p. 85-98; sobre l'herència del llenguatge romanista en l'obra de l'escultor Gaspar Becerra, vegeu Fracchia (1997-1998), p. 133-151, en particular 141-142. Són interessants també els treballs de Martín González (1969), p. 327-356 i Marías (1989), p. 213, 591-594, 607-607; i Freedberg (1978), p. 478-480.

⁷⁹⁶ Per a un estudi introductori a la influència de Rafael d'Urbino a la pintura hispànica, vegeu Ávila (1984), p. 58-88.

de Santa Helena de la Catedral de Girona, els artistes dialogaren amb l'escena del *Càstig d'Elimas* d'Agostino Veneziano (1516) per reproduir la *Santa Helena interrogant els Jueus* (1519-1520). Tanmateix, aquesta cultura no acabaria per definir la seva personalitat artística, especialment la de Pedro Fernández, a la vegada que tampoc són representatius de l'evolució del llenguatge pictòric a Catalunya. Un procediment similar s'observa l'obra del pintor Joan de Borgonya, que traslladà alguns elements de la *Dona Pensativa* esbossada per Rafael (i gravada per Raimondi?) a la taula del *Somni de Santa Úrsula*, en el retaule de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges, també provinent de la seu gironina⁷⁹⁷. Al Rosselló, i durant els dos primers decennis, també s'ha detectat les primeres referències a l'art del mestre d'Urbino malgrat la recurrència a models durerians. És el cas del “deixeble del Mestre de Llupià”. En una de les taules sobre la vida de la Verge i la Infància de Jesús, subhastades a Aix-en-Provence (2016), Rafael Cornudella hi detectà la *Massacre dels Innocents* que havia fet Rafael, i que gravà posteriorment Marcantonio Raimondi entorn del 1511⁷⁹⁸.

El “romanisme” pictòric fou fruit del diàleg a través de l'estampa amb les composicions de la pintura italiana renaixentista, i mai directament amb l'obra original. Que fos d'estampa, doncs, comportava grans limitacions: un “romanisme” superficial, epidèrmic, hibridat, etc. En el context hispànic, aquest rafaelsime d'estampa també fou característic de molts obradors, i en són exemples notoris l'obra de Juan Soreda (retaule de Santa Lliberada de Sigüenza, Guadalajara, 1526-1528)⁷⁹⁹, o de Juan Correa del Vivar (1502-1566 ca.), que, tanmateix, tot i revestir les seves obres de l'estètica de Rafael o Giulio Romano, mantingué una estructura narrativa de matriu tardogòtica i de “regust” flamenc⁸⁰⁰. També caldria remarcar el deute rafalesc de pintors com Joan de Joanes, Fernando Yáñez o Fernando Llanos, actius al regne de València, o Pere Nunyes i Henrique Fernandes, actius a Catalunya⁸⁰¹.

⁷⁹⁷ Ávila (1984), p. 78-80, 85; Garriga (1998a), p. 69 i (1998b), p. 86.

⁷⁹⁸ Cornudella (2020), p. 168-171.

⁷⁹⁹ El pintor hi traduí diverses estampes: la *Verge davant el cos mort de Jesús*, de Marcantonio Raimondi, el *Càstig d'Elimas*, gravat per Agostino Veneziano d'un cartó de Rafael que dissenyar pels tapissos que havien de decorar la Capella Sixtina, o el de Santa Cecília i els Sants: Angulo (1944), fig. 194 i Ávila (1984), p. 75-78.

⁸⁰⁰ Mariás (1989), p. 218-219.

⁸⁰¹ Ávila (1984), p. 71, 75 i 80-81. En el cas dels pintors Fernando Yáñez i Fernando Llanos és important matisar la seva experiència directa amb l'obra de Leonardo durant la seva estada a Florència, quelcom que els diferencià d'altres artífexs contemporanis que no viatjaren i que s'apoderaren dels “italianismes” exclusivament per vies secundàries com el gravat.

Potser l'idioma pictòric de Pere Serafí, actiu a Catalunya entre 1534 i 1567 fou el que més s'acostà al llenguatge de Rafael i Miquel Àngel. La relació que tingué amb les composicions italianes demostra que el pintor-poeta aprengué les lliçons d'aquells mestres llunyans amb una intuïció atípica dins la producció pictòrica del Principat. Això ha comportat que en més d'una ocasió s'hagi pensat en la possible formació de l'artífex en un centre italià. El sobrenom de «lo Grech» amb què se'l coneix i amb el que l'ha definit la mateixa documentació, ha conduït a la bibliografia a contemplar la hipòtesi que Serafí hagués arribat a Catalunya havent passat per Itàlia plenament format des de l'orient del Mediterrani⁸⁰². Però ara mateix la seva relació amb el Renaixement italià s'ha d'explicar a través de l'estampa, sobretot per la seva connexió prou intensa amb l'obra de Miquel Àngel i Rafael, i per la interpretació meticulosa i en clau intel·lectual de les seves composicions, convertint-lo en la personalitat “romanista” més genuïna i amb un coneixement del llenguatge clàssic italià superior a la resta dels seus coetanis. Quelcom que no sorprèn atès els seus horitzons culturals tan amplis: la dimensió com a poeta el convertiren en una figura única dins el panorama català de l'època⁸⁰³.

A totes aquestes reflexions i hipòtesis cal afegir un darrer matís, i és el de la formació dels pintors que treballaren en sòl ibèric. En aquest sentit, caldria diferenciar aquells pintors italians que vingueren a la península i adaptaren el seu llenguatge pictòric d'origen al de la tradició hispànica, o bé aquells d'origen hispànic que viatjaren a Itàlia per formar-se i que

⁸⁰² El sobrenom apareix en un document notarial de Barcelona on s'hi tracta l'encàrrec de la pintura per l'altar major de l'església parroquial de Sant Feliu (Sabadell), als pintors Pietro Paolo da Montalbergo i Pere Burgès en substitució de Pere Serafí. L'acta fou publicada per J. M. Madurell l'any 1945. S'ha apuntat el possible origen xipriota del pintor a partir d'un document notarial de 1526 en què s'indica que un jove de setze anys, anomenat “Petrus Grech” i procedent de Xipre, entraria com a aprenent de pintor a l'obra del barceloní Pere Terré (Torras, 2000, p. 187). Això, doncs, comportaria que la hipòtesi de que el pintor s'hagués format a un altre indret (Itàlia?) no funcionaria amb les noves dades, i obriria la porta a un possible viatge. Tot això, en qualsevol cas, sempre que hagués trepitjat la península Itàlica.

⁸⁰³ El 27 de març de 1564 Pere Serafí rebia per part de Felip II el permís per publicar les obres literàries («*Arte poética en romance castellano, y otros dos libros en poesía de sonetos y otras rimas, en diversos sujetos, el uno en romance castellano y el otro en lengua catalana*»), i el 16 de juny de 1565 sortia publicat un llibre de poemes de català («*del Art poética, dirigida al rey, y de Silva de diverses obres de poesia, e altre libre de obres catalanes*»). D'altra banda, l'inventari dels béns a la seva mort indiquen el caràcter intel·lectual de l'artífex: hi constaven, entre altres, un llibre de poesia escrit per ell mateix, un llibre de sonets, i obres dels poetes Ovidi i Dante. Actualment, de la seva obra només n'ha perviscut l'obra poètica: «*Dos libros de Pedro SERAPHÍN, de poesía vulgar en lengua catalana*». Per un estudi de l'obra poètica i literària de Serafí, vegeu Romeu (1991). La documentació notarial que donà a conèixer aquestes informacions foren publicades per J. M. Madurell: (1944, II-3), p. 16, nota 10; (1951-1952); i (1973), p. 75.

en tornar, malgrat les actualitzacions artístiques –*aggiornamento*– foren influïts novament per la tradició local de la qual sorgiren.

Però el seu cas fou excepcional. A Catalunya, el ritme de transformació de la pintura cap al llenguatge més actualitzat i més modern fou desigual i sempre supeditat al paràmetre del mercat de l'art devot i als codis de treball artesanal, que no havien canviat gaire des de la baixa edat mitjana⁸⁰⁴. L'ofici de pintor, com el d'escultor, venia condicionat per contractes notariais amb terminis marcats i preus fets, i cenyits a les exigències d'una clientela, principalment devota i mancada de cultura artística. La inèrcia d'aquest procés afavoria el treball expeditiu i no propiciava l'originalitat, provocant que la mecànica de treball els duia a la còpia d'imatges més que no pas a la reflexió sobre els elements que la componien i la seva projecció sobre el pla.

En termes generals, els pintors de l'època rebien una formació pràctica i majorment tècnica, tal com ho demostra la documentació. En les ja conegudes “pretensions” de Josep Brell (1565), el jove aspirant es queixava que el seu mestre, Antoni Peitaví, el relegués a activitats poc rellevants com era moldre colors. Però aquesta era precisament una de les compensacions atorgades a l'aprenent i un dels objectius evidents del seu aprenentatge. No era fins al final de l'etapa formativa –normalment durava uns 3 o 4 anys– que els mestres deixaven als aprenents interferir en els seus encàrrecs, sempre en tasques secundàries. La formació de mestres i oficials a la Catalunya del segle XVI no era acadèmica, i normalment responia a allò que F. Marías considerava com a «una misión y unas responsabilidades contractuales–en sus vertientes artísticas y económicas– y a la tendencia de un obrador propio»⁸⁰⁵. L'aprenent es convertia en oficial de l'obrador del mestre, i restava en l'anonimat. Era el mestre principal del taller –en el nostre cas, Antoni Peitaví– qui es responsabilitzava de contractar les obres i de gestionar la producció.

Així doncs, cal pensar en el “romanisme català” com una tendència tenyida per referències renaixentistes, però encara llastrat per inèrcies artesanals, amb un llenguatge resultant que presentava unes característiques concretes, com l'ús del daurat, que s'aplicaria

⁸⁰⁴ L'evolució de la pintura catalana al llarg del segle XVI fou extraordinàriament definida per J. Garriga (1986).

⁸⁰⁵ Sobre la qüestió de la condició de l'artista al segle XVI i l'escenari entre la pràctica de l'art mecànic i l'art liberal, vegeu el capítol que hi dedica Marías (1989), p. 453-517.

fins a gairebé les darreries de segle. L'aplicació del pa d'or en l'ornamentació de les vestidures o del rerefons de determinades escenes fou un recurs coincident en els diferents tallers catalans de l'època, i és un altre element característic d'aquest "romanisme català". Això s'observa de forma general en l'obra dels pintors esmentats, des de Pere Nunyes i Henrique Fernandes, a Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, Jaume Forner, Ramon Puig o Pere Serafi. A la Catalunya del Nord, la pintura d'Honorat Rigau fou la primera on el pa d'or quedà reduït de forma dràstica i gairebé exclusivament aplicat de l'estructura del retaule, i tot i així es localitzen algunes obres anònimes de principis del XVII i coetànies a Rigau, com el retaule de 1605 dedicat als dos sants Joans de l'església de Santa Llocaia, on el daurat encara fa acte de presència, concretament als nimbes dels personatges.

Paral·lelament, per a les composicions i les construccions narratives encara es recorria a fórmules hereves de velles pautes quatrecentistes, com ara l'ús d'un sistema empíric de la representació espacial, ben allunyat del mètode "òptico-geomètric" de la perspectiva que va impulsar la pintura italiana des del segle XV cap a una nova dimensió artística i intel·lectual⁸⁰⁶. Exceptuant algunes conquestes pictòriques del primer terç del segle XVI, la pintura catalana encara hibridà el nou llenguatge visual amb els atavismes locals fins al tombant de segle⁸⁰⁷. Els resultats obtinguts per artistes com Joan de Borgonya, Pedro Fernández, Antoni Norri, i fins i tot Pere Mates o Henrique Fernandes, foren brillants, però aïllats i sense continuïtat. El darrer, companyó de Pere Nunyes, fou l'artífex de la insòlita *architectura picta* de la catedral de Barcelona que acull els sepulcres de Ramon Berenguer I i Almodís, que realitzà Henrique Fernandes l'any 1545⁸⁰⁸.

⁸⁰⁶ Garriga (1990b), p. 909-910.

⁸⁰⁷ La continuïtat dels models tradicionals al llarg del segle XVI també es donà a l'arquitectura. Les fórmules usades durant segles pervisqueren arreu del territori hispànic i català al llarg de la centúria, especialment en l'arquitectura religiosa. Serviran d'exemples el projecte d'Enrique Egas, de 1506, per la catedral de Granada, o l'església de Santa Maria de Palamós, finalitzada posteriorment a la data de 1546, any en què la ciutat fou saquejada pel pirata Barba-rossa. Ambdues estructures foren conservades segons les formes tradicionals gòtiques. Sobre aquestes qüestions, vegeu Marías (1989), p. 109, Garriga (1986), p. 104-105.

⁸⁰⁸ La documentació només ha proporcionat el nom d'Henrique Fernandes com a autor de la pintura mural de la catedral de Barcelona, per la qual cosa, de moment, se li atribueix com a l'única obra del pintor "en solitari": Bosch (1998f), p. 180; les notícies sobre la dita documentació foren publicades per Mas (1911-1912) i Madurell (1943-1944).

Com s'ha indicat, l'element clau que permet explicar el fenomen del romanisme pictòric a Catalunya és, ara per ara, el del gravat d'importació⁸⁰⁹. I, tanmateix, la resposta als estímuls visuals que aquest suport proporcionava es ressentia del caràcter menestral dels obradors catalans. En la majoria de casos la relació que els artífexs mantenien amb les composicions gravades dels grans mestres italians –estampa de traducció– era mimètica, i abraçava des de reproduccions literals del suport visual que tenien al davant, a composicions més originals i personalitzades, on el pintor combinava diversos fragments de varies estampes, com podrien ser arquitectures, personatges, gesticulacions, elements d'abillament, etc.

S'ha de puntualitzar que la barreja de models no és l'únic factor que permet caracteritzar el romanisme pictòric a Catalunya, però constitueix un dels elements més útils per definir l'expressivitat del pintor i la capacitat inventiva a l'hora d'afrontar els encàrrecs. Un testimoni de la seva forta presència als obradors són els inventaris *post mortem* de pintors i escultors. Conservats en els arxius notariais, en la majoria s'hi pot llegir sovint que, entre les eines de treball, disposaven de «papers de stampa», que normalment anaven acompanyats de «mostres de mà» i papers «deboxats»⁸¹⁰. Són coneguts, entre altres, els casos de Pere de Fontaines (1518), Joan Vallespir (1522), Felip Brell (1562), Pere Serafi (1567), Jaume Fontanet (1548), Joan Mates (1585), l'escultor Joan Huguet (1595), el fuster Joan Domènech (1602), el pintor Jaume Huguet I (1606) i el també escultor Jordi Lleonart (1627)⁸¹¹. Remarquem que la limitació de l'anàlisi de la pintura amb relació al gravat, sovint,

⁸⁰⁹ Resulta fonamental l'estudi d'Evelina Borea sobre el gravat i la seva reproductibilitat (1979, p. 319-413). Un dels mitjans més eficaços i més econòmics per a la difusió de la cultura visual europea fou l'estampa, fenomen que s'inicià ja al segle XV, però que s'accentuà durant el segle XVI, i que aconseguí d'una forma més consistent la reproducció de les figuracions dels mestres més dotats de l'època. Així doncs, com explica Evelina Borea, «dopo l'invenzione della stampa, il rapporto fra artisti e pubblico si arricchisce di un nuovo elemento collegante, un mezzo tecnico di espressione, la cui peculiarità rispetto ai tradizionali mezzi in uso con i quali i creatori di immagini soddisfacevano alle richieste dei committenti, consisteva nella riproducibilità su vasta scala di una singola figurazione e sulla conseguente disponibilità per chi, anche in gran numero, volesse privatamente possedere uno o più esemplari». Fins aleshores, el coneixement de les innovacions visuals dels grans mestres es transmetia a partir de la còpia o el dibuix que realitzaven els artistes en el transcurs dels viatges a l'estranger. El coneixement de l'art forà s'introduí a Catalunya en gran manera a través del gravat, que penetrà en els obradors autòctons i propicià la transformació del procés d'aprenentatge així com del mateix llenguatge pictòric.

⁸¹⁰ Un estudi extens sobre la cultura gràfica en l'art d'època moderna a Catalunya, vegeu Bosch (2009b), p.167-189.

⁸¹¹ Ídem.

és fruit del desconeixement d'altres dades documentals o gràfiques igualment rellevants. Per exemple, la realització de viatges per aprendre noves fórmules pictòriques, la compra i venda d'obres al mercat per part dels mateixos artífexs, o bé el fet de no haver conservat dibuixos de l'època.

Ja ho notà Joan Bosch, en analitzar la cultura artística de l'art devot dels segles XVI i XVII, conclouïa que l'estudi d'aquesta documentació esdevé «un espace d'observation privilégié pour analyser les questions relatives à la présence d'estampes importées, à l'identification des graveurs et des gravures les plus diffusées et utilisées par nos auteurs et, finalement, aux différentes modalités à travers lesquelles les peintres et les sculpteurs locaux entrèrent en relation avec elles»⁸¹². També convé tenir present les abundants informacions que proporcionen altres documents notarials, com ara contractes o documents de venda, testimonis de la gran quantitat d'estampes i dibuixos que els artistes manipulaven, com en el cas dels escultors flamencs Paulo Alverabech i Guillem de Bolduch (1532)⁸¹³.

Tanmateix, hi ha moments en què l'existència d'un dibuix –més que no pas el viatge per part de l'artífex– és indiscutible. Per exemple en el retaule de Poblet, de Damià Forment (1527-1529), o en el de la Mare de Déu de Vinyet, de Jaume Forner (datat entorn el 1544), on ambdós citarien algun personatge del famós fresc de l'Escola d'Atenes que Rafael projectà a la *Stanza della Segnatura* dels palaus Vaticans (1510) [fig. 106]. Forment se serveix de la postura corporal de Parmènides –situat entre els personatges identificats amb Hipàtia o Francesco Maria della Rovere, i Heràclit– per reproduir a l'apòstol sant Andreu [figs. 108 i 109]⁸¹⁴; Forner, en canvi, s'hauria inspirat amb la figura de Claudi Ptolomeu, astrònom i matemàtic grec, per reproduir la figura del rei que es troba a l'esquerre de la composició de l'*Epifania* [fig. 110 i 111]⁸¹⁵. Forçosament, el lligam hauria de ser un dibuix, ja

⁸¹² Ídem.

⁸¹³ Madurell (1947), p. 256 i 320, doc. 46 i 47.

⁸¹⁴ Liaño (2007), p. 152-153. Com notà l'autora, el vincle de Damià Forment amb l'obra de Rafael es manifesta molt potent al retaule de Poblet. Per exemple en relació amb les *madonnas* del pintor italià (*Madonna del granduca* o la *Madonna Sistina*) per a la figura de la Verge amb el Nen en braços de la fornícula central, en les similituds de cabelleres i expressions entre els àngels músics del retaule català amb alguns personatges de la Pala Baglioni, o la connexió entre l'àngel del fresc de l'Expulsió d'Heliodor (1511-1512) amb el rostre de l'arcàngel Gabriel de Poblet; vegeu de la mateixa autora, les pàgines 88-107.

⁸¹⁵ La identificació d'aquesta correspondència la feu Coll (1990), p. 54-55. És molt probable que Damià Forment també s'hagués servit de la figura de Claudi Ptolomeu per a la *Crucifixió* del retaule major de la catedral de Huesca. Liaño (2007, p. 64) identificà, en la figura del soldat a l'extrem dret de la composició,

que un dels primers gravats complets de l'Escola d'Atenes portà la signatura de Giorgio Ghisi, que publicà a través de la impremta *Aux Quatre Vents* d'Anvers de Hieronymus Cock (1510-1570 ca.) entorn el 1548 i 1550 [107]⁸¹⁶. Les cronologies, per tant, suggereixen que ambdós artífexs haurien disposat d'una font diferent de la de l'estampa que encara no s'havia publicat, i que per força s'ha de relacionar amb l'obra original. Sobre aquesta qüestió no se'n poden fer més conjectures donada la manca de documentació, però serveix per assenyalar la varietat de recursos amb els quals pintors i escultors disposaven per treballar les seves obres, incloent-hi dibuixos.

El ressò del llenguatge de l'Alt Renaixement marcà l'art a Catalunya durant el segon terç del segle. Sobre aquesta qüestió, els estudis Diego Angulo i Ana Ávila han constituït el punt de partida per explicar la difusió del rafaelisme i a detectar l'ús d'estampes de traducció en l'art hispànic⁸¹⁷. A través d'una apropiació epidèrmica de les figures i els esquemes compositius de Rafael i Miquel Àngel, entre altres mestres italians, els pintors que treballaren a Catalunya van aconseguir “romanitzar” el seu llenguatge dotant-lo d'aire clàssic. Sobretot pel que fa a repertoris ornamentals, elements arquitectònics, la vestimenta a l'antiga o la gesticulació i el posat de les figures⁸¹⁸. La major part d'aquestes làmines provingueren dels tòrculs romans de l'entorn de Rafael d'Urbino, especialment els de Marcantonio Raimondi (des de 1509-1510) i Agostino Veneziano (des de 1516-1517), però també se sap de la presència als obradors catalans d'incisions de Marco Dente (cap al 1520-1525), Jacopo Caraglio (1505 -1565 ca.) o Nicolas Beatrizet (1511-1566 ca.)⁸¹⁹.

alguns aspectes que el relacionaven amb una altra figura de l'Escola d'Atenes, concretament amb Alcibiades (o Alexandre el Gran). Tanmateix, la posició del cos, que gira l'esquena a l'espectador, remet directament a la mateixa actitud que el matemàtic grec.

⁸¹⁶ *Raphael Invenit* (1985), p. 38. Hieronymus Cock fou un editor de gran importància per a la difusió de les arts del Renaixement a Europa, que a través de gravadors com Ghisi o Cornelis Cort reproduïu composicions de pintors com Andra del Sarto, Giulio Romano o el mateix Rafael.

⁸¹⁷ Angulo (1944), p. 327-330, Ávila (1984), p. 58-88 i Ávila (1998), p. 135-158.

⁸¹⁸ Així com les arts a Itàlia aconseguiren la reconciliació entre el món cristià i el paganisme redescobert de les restes arqueològiques de l'antiguitat clàssica, a Catalunya, les manifestacions plàstiques es limitarien a la còpia de repertoris ornamentals i del resultat de la transformació d'aquells esquemes compositius en elements concrets, amb contingut teòric pràcticament inexistent. Per abordar aquesta qüestió ens hem guiat en la reflexió sobre la relació de la pintura cincentista catalana i l'època del Renaixement de J. Garriga (1987), p. 117-144.

⁸¹⁹ Marcantonio Raimondi fou un gravador italià del primer quart del segle XVI (1470/82-1527/35). Format sota la tutela de Francesco Francia a Bolonya, treballà primer a Venècia (entorn el 1506 i 1508), i més tard a Roma, on s'hi instal·là cap al 1510. Allà inicià una col·laboració mercantil fructífera amb el pintor

Pot resultar temptador reduir el concepte de “cultura artística” a Catalunya durant l’època del Renaixement al de “cultura gràfica”, però en realitat depenia de molts més factors, i el llenguatge pictòric amb què es trobà Antoni Peitavi quan va arribar als comtats del Rosselló i la Cerdanya era heterogeni i, sobretot, equidistant entre les inèrcies d’una pràctica artesanal i les noves fórmules figuratives.

2.1.3. Els precedents: la pintura i els seus protagonistes entre 1520-1560 ca.

La producció pictòrica realitzada a Catalunya entorn del terç central del segle XVI congrua els ingredients del que s’ha anomenat “romanisme català”, i es desplega en l’obra dels protagonistes més significatius del període. En primer lloc, a través de la coneguda societat formada pels portuguesos Pere Nunyes (doc. 1513-†1557) i Henrique Fernandes (doc. 1525-†1546); i, en segon lloc, del poeta-pintor d’origen meridional Pere Serafi (doc. 1534-†1567)⁸²⁰. Dins el panorama local, potser menys rellevants, però igualment importants per a la difusió del nou llenguatge, s’hi distingien el perpinyanès Jaume Forner; la societat Guiu Borgonyó (doc. 1531-1548) i Miquel Ramells (doc. 1531-1573); l’antic Mestre de Balaguer, ara identificat com a Blai Guiu (primer quart del segle XVI); Francesc Olives (1502-1577 ca.), pintor de Tarragona; o els Alegret, mestres de l’ofici instal·lats a Cervera⁸²¹.

Rafael per traduir-ne l’obra a la línia (1509-1510) i difondre-la arreu d’Europa. Marcantonio Raimondi desenvolupà un llenguatge que perdurà a través de la seva escola, d’entre els quals destacarien gravadors com Marco Dente, Agostino Veneziano i Jacopo Caraglio; vegeu Oberhuber (1978) i Pon (2004).

⁸²⁰ Tots tres artífexs s’inclouen en el grup de pintors “itinerants” que varen arribar a Catalunya al segle XVI, igual que ho varen fer Joan de Borgonya, Aine Bru, Pere Fernandes, o ja més endavant Pietro Paolo da Montalbergo o Isaac Hermes a la segona meitat del segle XVI. El primer estudi complet de l’art de Pere Nunyes i Henrique Fernandes el publicà Madurell (1943, I-3), p. 13-91; (1944, II-1), p. 7-65; (1944, II-2), 25-72 i 1944, II-3: 11-62); posteriorment, vegeu els estudis d’Ávila (1984), p. 135-158, Garriga (1986), p. 140-144, Bosch (1998f), p. 180-181 i 215-217 i Bosch (2016), p. 81-91. Per una reconstrucció biogràfica i sobre la personalitat artística de Pere Serafi, vegeu Romeu (1991) p. 138-162, Bosch (1998j), p. 227-229 o Torras (2000), p. 181-190.

⁸²¹ De la qüestió estilística de Jaume Forner val la pena esmentar els treballs de Durliat (1954, p. 146-159), Coll (1990), p. 39-61, Post 1958, p. 209-230; Garriga, 1986, p. 78 i 148-149; i Cornudella (2002-2003, p. 182-185); entorn de l’obra documentada i atribuïda a Ramells i Borgonyó, destaquen Mirambell (2001), p. 71-75; José i Pitarch (2007), p. 51-71 i més recentment Bosch-Miralpeix (2017), p. 107-121 i 367-368, i, de les últimes contribucions, Miralpeix (2021), p. 239-254; en relació amb la vida i obra del Mestre de Balaguer (ara Baltasar

Igualment, convindrà recordar que en el món de l'escultura catalana, Damià Forment (1475/1480-1540), Martí Díez de Liatzasolo (1500-1583 ca.) o Jeroni Xanxo (doc. 1537-1575) esdevindrien alguns dels representats més destacats del llenguatge romanista, a més d'alguns anònims de gran capacitat artística com l'autor del retaule de sant Joan de la catedral de Barcelona⁸²².

Entre els episodis més il·lustratiu del segon terç del segle XVI i el que millor representa la tendència pictòrica dels artífexs d'índole romanista és el que van protagonitzar la societat pictòrica Pere Nunyes i Henrique Fernandes, iniciada el 1527 però formalitzada el 1532⁸²³. A través de la seva obra s'accentuà la difusió del "rafaelisme", adquirit principalment per mediació de l'estampa. Confirmen, a més, el treball associatiu tan habitual a l'època. Se sap de la col·laboració de Pere Nunyes amb Nicolau de Credença per dues notícies documentals dels anys 1514 i 1524, i amb aquest mateix i Henrique Fernandes per la realització de dos retaules: finalitzar un retaule a Mataró, i la pintura del retaule de la confraria dels Carnissers de Barcelona. Aquesta darrera entesa col·laborativa es constituí poc després que es formalitzés la companyia entre Nunyes i Fernandes, ocorreguda el 22 de juny de 1532. Finalment, i després de la mort del soci portuguès, Nunyes col·laborà amb Pere Serafi per la realització de dues obres a Sant Martí d'Arenys: un retaule de la Verge i un altre dedicat a sant Pere i sant Joan.

El llenguatge pictòric del binomi Nunyes-Fernandes fou el resultat de la hibridació de dues tradicions pictòriques. En primer lloc, la més descriptiva i d'encuny quatrecentista

Guiu), vegeu: Post (1958) p. 280-285, Garriga (1995), p. 9-20, Muñoz-Rovira (1999), p. 26-82 i (2000), p. 65, Vidal Franquet (2013), p. 341-348; l'aproximació més recent sobre la trajectòria professional de Francesc Olives ha estat conduïda per Mata (2005); i per a l'activitat pictòrica dels germans Alegret, vegeu Duran i Sanpere (1923-1924), p. 88-107, Madurell (1943, I-3), p. 28-29, n. 44 i 45, Garriga (1986), p. 152, Mata (1998), p. 57-63 i (2005), p. 149, 281-282, 297, 302.

⁸²² L'estudi de l'escultor Martín Díez de Liatzasolo l'han abordat, entre altres, Salas (1943, I-3), p. 93-118, Garriga (1986), p. 118-122 i Yeguas (2000), p. 183-184. Pel que fa a Damià Forment, vegeu-ne els estudis generals més recents de Yeguas (1999), Liaño (2007) o Morte (2009). I per una revisió general de l'activitat de Jeroni Xanxo, vegeu Madurell (1946), p. 124-133, 235-244, Marquès (1983), p. 6-7, Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 358-406, i Garriga (1986), p. 125-126, i de les darreres aportacions, Garriga (2017), fitxa catalogràfica MDU, on l'autor aportà noves dades entorn del conjunt escultòric de la *Dormició de la Mare de Déu* de la capella de la Pietat de la Seu d'Urgell.

⁸²³ Remetent-nos a les notes 322-325, l'aportació documental més destacada de la trajectòria de Pere Nunyes i Henrique Fernandes és de Josep Maria Madurell. Per a les al·lusions dins del text en qüestió, vegeu Madurell (1943, I-3), p. 13-35.

flamenc, que s'explicaria pel context formatiu dels pintors al regne de Portugal⁸²⁴. En segon lloc, la més moderna i d'influència italiana, que progressivament anava tenyint la plàstica del Principat. En el retaule de sant Eloi (1526) o en el de la Pietat de Barcelona (1528), s'hi observa un idioma més preciosista i de substrat flamenc [fig. 112], mentre que en els retaules de Sant Sever de Barcelona (1541), de Sant Josep de la Seu d'Urgell (ara a la Masia d'Ègara), del santuari del Miracle a Riner, i en algunes taules dels retaules de Capella i del de la Pietat de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona, la figuració adquireix més protagonisme, el treball de la volumetria és més acurat, i s'introdueix amb major atenció ornamentació d'índole clàssica, des de l'arquitectura fins a les vestidures [fig. 113]. En referència al primer aspecte, resulta de gran interès l'escena del *Solemne trasllat de les relíquies de sant Sever* del retaule barceloní (Nunyes i Fernandes, 1541-1542), on es desplega una riquesa figurativa extraordinària vestida luxosament amb tota classe d'abillaments. La sumptuositat i el luxe visual s'estén en altres escenes del mateix retaule, com a la *Consagració episcopal*, i seria comparable amb l'episodi del *Pesatge de les selles davant el rei Clotari*, del retaule de sant Eloi dels argenters (Nunyes, 1526). Amb relació a la segona qüestió, és indicativa, per exemple, l'operació d'Henrique Fernandes en el tractament de les figures de l'episodi del *Camí al Calvari* que se li atribueix al retaule de Capella⁸²⁵. El pintor, partint d'un gravat de Martin Schongauer (ca. 1475-80) que reproduïa la mateixa escena, els va vestir a l'antiga, d'aspecte romà⁸²⁶. Com a la taula del *martiri de sant Sever* (retaule de Sant Sever, 1541), on s'hi observen soldats romans inspirats per l'escena de *Trajà entre les personificacions de Roma i la Victòria*, procedent de l'arc de Constantí de Roma, i que gravà Marcantonio Raimondi [fig.

⁸²⁴ Des d'època medieval que el regne de Portugal es trobava vinculat, a través del comerç marítim, amb la regió de Flandes. Aquest vincle, que s'estendria fins al regne de València, hauria propiciat l'intercanvi de models i el comerç d'obres d'art. Per aquesta qüestió, vegeu Seabra-Caetano-Bolaños (2011), així com Hinojosa Montalvo (1982), p. 149-168, Rodrigues (2010), p. 132-155, i Seabra Carvalho (2010), p. 156-173.

⁸²⁵ S'ha de remarcar la dificultat que comporta determinar amb seguretat quines foren les intervencions d'Henrique Fernandes i quines de Pere Nunyes, i la comparació d'ambdós estils. No se sap en quina mesura un i altre van col·laborar en la resta de l'obra contractada, amb la qual cosa, tot i que es pugui intuir la dinàmica del taller format pels dos portuguesos, no es pot donar cap hipòtesi per conclouent. Vegeu Bosch (2002-2003), p. 245-247.

⁸²⁶ Ávila (1994), p. 155, fig. 2 i 3 i Bosch (2002-2003), p. 234; Hernandez posà èmfasi en la psicologia d'algunes figures, com la del Crist, fortament modulada a través del clarobscur, o la figura que apareix darrere la creu a la davantera de la comitiva. Com assenyala J. Bosch, els personatges es mouen dins l'espai representat d'una forma versemblant, i en un entorn natural meticulós, el drama del qual es concentra en el tractament cromàtic del celatge i la vegetació, situant l'escena en un moment indeterminat del dia, gairebé crepuscular.

114]⁸²⁷. La distinció del llenguatge entre Pere Nunyes i Henrique Fernandes ha fet palès el registre càndid del primer, de paleta més clara i lluent, i la capacitat del pintor per recrear espais més verídics. A Fernandes se li atribuirien les figuracions menys volumètriques però amb una consciència anatòmica més destacada. Els seus personatges adquireixen un aspecte més dramàtic –principalment a causa del tractament lumínic i d’ombrejat– i, fins a cert punt, presenten un major naturalisme⁸²⁸. Caldria remarcar, també, aquells moments més “romanistes”, com els que es veuen en les figures dels pedestals de retaules com el dels Requesens i Capella, als quals no se’ls ha identificat cap referent gravat i que, tanmateix, ofereixen un aspecte intensament romà. Com episodis equiparables podrien citar-se el del sant Pere del retaule de sant Joan de Caselles, del binomi Ramells-Borgonyó [fig.115], o l’apòstol que Damià Forment va reproduir a Poblet i que remet directament a l’Escola d’Atenes de Rafael.

El romanisme de Pere Serafí fou similar al de Pere Nunyes, però denotava major l’habilitat en el modelatge tridimensional de la figuració o, en tot cas, la capacitat per recrear composicions versemblants. El seu llenguatge expressiu també estava subjecte als atavismes propis de la pintura de l’època. A l’escena dels *Sants Abdó i Senen davant Deci* del retaule de Sant Martí d’Arenys (1543-1546) usà un cromatisme tradicional, de tons càlids i brillants, així com l’ús de daurats combinat amb diminutes ornamentacions gravades [fig. 116]⁸²⁹; un recurs plenament usat, aquest darrer, al llarg del terç central del cinc-cents. En són exemples il·lustratius els retaules de Sant Julià d’Argentona (1531) i de la Mare de Déu de Vinyet, actualment a Sitges (1544), ambdós realitzats totalment o parcialment per Jaume Forner [fig.117]; el retaule del santuari del Miracle de Riner, atribuït als pinzells de Pere Nunyes; el retaule de Santa Maria Magdalena de la catedral de Tarragona (1537), atribuït a Francesc Olives; o els retaules de Sant Miquel de Prats (1535-1540) i de Sant Joan de Caselles (1537), a Canillo, ambdós realitzats pels pintors Miquel Ramells i Guiu Borgonyó. En les dues darreres obres, el daurat adquireix un protagonisme molt important, present en cadascuna de les escenes, especialment per a la decoració de nimbes i vestidures. També pot observar-se, per posar un darrer exemple, en l’obra conservada del pintor Ramon Puig

⁸²⁷ Bosch (1998a), p. 110.

⁸²⁸ Per a aquest tipus de distincions, són representatius els estudis d’Ávila (1994), p. 153-158 i Bosch (2002-2003), p. 246-247.

⁸²⁹ Bosch (1998c), p. 120.

(doc. 1557-1596), concretament a les taules sobreviscudes del retaule de sant Roc de l'església de Sant Pere de Terrassa⁸³⁰. Ramon Puig fou un pintor que treballà en una cronologia molt similar a Antoni Peitaví, i els seus contractes contemplaven les feines tant de la pintura d'històries com la de la dauradura. Fou, a més, un artífex d'una trajectòria molt interessant a l'àrea barcelonina i gironina, a qui l'obra de Pere Serafí no passaria desapercebuda⁸³¹. De fet, la influència del "Grech" pot analitzar-se al retaule de sant Miquel i sant Martí de Mata (Mataró), obrat per Gabriel de Brussel·les el 1553-1555, i que Puig contractà per pintar-lo l'any 1569; especialment en escenes com la *Flagel·lació* de la predel·la, o en l'episodi de la partició de la capa de sant Martí. És molt probable que el pintor tingués en compte el retaule de sant Martí d'Arenys que havia pintat Serafí ja feia més de vint anys, quelcom que reforça les indicacions del mateix contracte, on s'especificava que l'artífex havia de realitzar aquell retaule «ab les colors fines com són les colors del retaula de Arenys, y la talla or fi, y los campés de dita talla de atzur fi, y los bultos dels marges encarnats conforme estan los del retaule de Arenys [...]»⁸³².

A les figures fetes per Pere Serafí, a diferència dels seus coetanis, s'hi observa l'eco dels personatges de Miquel Àngel, fet que el convertia en un dels pintors més originals. Amb una gran capacitat narrativa, suggerida, a més, gràcies al diàleg amb la cultura gràfica

⁸³⁰ La hipòtesi que plantejà el vincle de les taules preservades del retaule de sant Roc de l'església de Sant Pere de Terrassa, amb la documentació relativa a un contracte del pintor Ramon Puig, la feu Torras (1999), p. 64-65.

⁸³¹ La primera notícia de Ramon Puig vinculada al treball d'una pintura és a Sant Pere de Rodes (1562). Prèviament, s'ha considerat la hipotètica formació al taller d'un pintor anomenat Jaume Bernis, la filla del qual contractà en matrimoni el 1557. Se'l sap treballant als retaules de Vinyoles (1563), Borgonyà (1563), Múnter (1564), Terrassa (1564), Dosrius –dauradura– (1565), Hospitalet (1568), Arenys de Munt (1569), Mata (1569), a la Casa dels Masells, a Barcelona (1570), Malanyanes –finalment executat per Jaume Forner– (1572), a l'església dels sants Just i Pastor de Barcelona (1572), Sabadell –que contractaria amb Nicolau de Creença– (1573), Verdú (1574), i a Montserrat (1581). Se li concedí, a més, el càrrec de pintor de l'obra de la Generalitat reemplaçant el pintor Jaume Fontanet, i fou un dels pintors que impulsà la fundació de la confraria de Sant Lluç perquè aplegués als diversos oficis relacionats amb la pintura, com retaulers, cortiners o dauradors. Alguns dels estudis més rellevants que han tractat o fet al·lusió a la seva obra són els de Gudiol i Cunill (1908), p. 147-156 i 207-214; Madurell (1970), p. 68; Torras i Tilló (1999), p. 102 i (2000), p. 64; Yegüas (2000), p. 184; Garriga (2002-2003), p. 210; i més recentment Guanyabens-Alarcón (2013), p. 6-24.

⁸³²La transcripció fou publicada per Guanyabens-Alarcón (2013), p. 14 i 21. Segons els autors d'aquest article, la referència a Arenys podria al·ludir al retaule que el mateix Ramon Puig havia contractat per l'ermita de sant Miquel d'Arenys de Munt el mateix any (1569). Es tractaria, doncs, d'un treball coetani al de Mata, amb la qual cosa seria rar que els prohoms d'aquella parròquia li demanessin de seguir una obra que probablement no havia finalitzat. La reminiscència amb l'obra de Serafí fa pensar que es referirien al retaule que el "Grech" havia pintat a l'església de Sant Martí d'Arenys. El retaule de Mata no es conserva, però se'n coneix una fotografia localitzada a l'Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya.

rafaelesca. La italianització de la seva pintura passava per la menor afectació del caràcter descriptiu que encara era present, per exemple, en la pintura de Nunyes. Se sap que Pere Serafí va conèixer directament l'obra dels millors escultors –i més moderns– que van treballar a Catalunya durant el segle XVI, com era Bartolomé Ordoñez. Concretament, va estudiar el relleu de *Santa Eulàlia davant el pretor romà* [fig. 120] del rerecor de la catedral de Barcelona (1519)⁸³³. El llenguatge que desprèn l'obra d'Ordoñez, de figures pesants, abillaments antics i rostres i anatomies clàssiques s'adverteix al retaule d'Arenys, on s'accentua el dramatisme a través de la gesticulació i les mirades dels personatges, així com la gestió rigorosament les correspondències proporcionals entre les figures. Una operació que Serafí també va emular al retaule de Santa Bàrbara de Castellar del Vallès (1548), on també seguí la composició d'Ordoñez [fig. 118 i 119]⁸³⁴. Reprenent algunes precisions ja indicades per Santi Torras, l'aglomeració figurativa de la part dreta de la taula d'Arenys desapareix, i la claredat gestual i l'articulació de mirades entre els personatges demostra una major consciència de la narració de tradició italiana.

El treball figuratiu en l'obra de Pere Serafí anava d'acord amb una construcció coherent de l'espai, encara que sovint hi mancava el sentit d'unitat. En realitat, probablement fou un dels pintors que millor va saber aplicar el plantejament espacial miquelangelesc, en què la composició se centrava principalment en l'element figuratiu⁸³⁵. Prova d'això són les pintures de les sargues de l'orgue de la catedral de Barcelona (c. 1560), on el pintor desplega un repertori d'anatomies i vestimentes que evocaven el cànon clàssic de l'art romà⁸³⁶. El profeta Isaïes, per exemple, representat a la cara interior de les antigues portes, denota la influència del florentí, especialment l'atenció per conferir major gravetat al cos [fig. 121]⁸³⁷. El protagonisme figuratiu i l'efecte pesant de la volumetria també s'observa a altres taules del retaule de Castellar, especialment en el *Naixement*. Una comparativa de la

⁸³³ *Ibidem*, p. 121.

⁸³⁴ Torras (2001), p. 184.

⁸³⁵ Garriga (1990b), p. 1041-1051; el pintor florentí Miquel Àngel va personalitzar un canvi important dins la concepció de la representació pictòrica italiana, especialment pel que feia a la profunda atenció en la construcció de la figura humana. Dotà la humanitat dels seus personatges d'uns continguts tant físics com espirituals propis del pensament neoplatònic –segons el qual la naturalesa de l'home segons el model clàssic al servei del Cristianisme–, i els configurà partint d'una concepció escultòrica. També Freedberg (1978), p. 39-42.

⁸³⁶ Garriga (1986), p. 146-147; vegeu igualment Romeu (1991) i Torras (2000), p. 181-190.

⁸³⁷ Alarcia (1989), p. 430-431.

mateixa escena del retaule de Castellar o de les sarges de l'orgue de la catedral barcelonina amb la pintura dels seus coetanis, com per exemple la de Jaume Forner en el retaule de la Mare de Déu de Vinyet, evidencia la qualitat de Serafí en el modelat figuratiu. Tant a Vinyet com a Castellar, ambdós pintors varen recórrer a alguns elements tradicionals de la pintura, com l'ús del daurat pels nimbes i els rivets de les indumentàries, però el treball volumètric que cada autor va conferir als seus protagonistes dista considerablement. Així i tot, s'ha de destacar l'atenció de Forner per modular l'efecte pesant de la figuració, per exemple, a la predel·la del retaule de Sitges. Sobre un paviment enrajolat –element que atorga profunditat a l'espai representat– la figuració adquireix una presència força potent. Aspecte que també s'observa en les figures d'un dels retaules més primerencs del pintor, el retaule de Marcèvol, al Conflent (ca. 1527). La concepció volumètrica de l'escena de la *Pentecosta* en relació amb la construcció arquitectònica de l'escena, permet a Forner més desimboltura a l'hora de representar els personatges dins l'espai [fig. 122]. De totes maneres, i malgrat els efectes cromàtics i d'ombrejats, les figures adquireixen efecte d'estar suspeses a l'aire o menys pesants, com la de la Mare de Déu. Quelcom que aconseguiria corregir, per exemple, al retaule de Santa Agnès de Malanyanes (1535-1536). En suma, totes aquestes característiques provoquen que en l'obra de la majoria dels pintors s'accentuï la irregularitat del valor narratiu, és a dir, que la relació entre les figures i l'entorn que les acull estigui descompensat.

La correspondència entre element figuratiu i espai esdevé una característica molt particular del llenguatge pictòric d'aquesta època. Malgrat l'epidermis romanista, molts autors continuaven ancorats en mètodes tradicionals. Exceptuant resultats molt acurats, com els de Serafí a la taula de la *Flagel·lació* d'Arenys, en el *Turment de la llengua* de Lloret, alguns episodis del retaule de Castellar, o en l'episodi ja esmentat d'Henrique Fernandes, el vincle entre ambdós factors normalment anava descompassat. La construcció espacial de Serafí aconseguia dotar la figuració d'una remarcable desimboltura, observable al retaule d'Arenys de Munt: la tridimensionalitat projectada a partir d'un sol “punt de fuga” empíric situat a l'exterior de la taula aportava estabilitat i naturalitat, generant un ambient creïble⁸³⁸.

⁸³⁸ Una visió de conjunt de les taules conservades, com remarcà Bosch (1998c, p. 120), ha revelat que entre elles –les dues taules col·laterals de cada carrer– haurien estat aparellades amb un sol punt de fuga. Una operació que demostra l'habilitat de Pere Serafí i la consciència del que implicava el procés científic de la perspectiva, encara que l'apliqués de forma parcial i a vegades poc exacte.

Els seus relats –també observables al retaule de Lloret– solien explicar-se al centre de l'espai de la taula i, com assenyala J. Bosch, tendien a utilitzar la profunditat amb «virtualitat narrativa»⁸³⁹.

Però deixant de banda casos excepcionals, els tipus humans de Nunyes, Fernandes, Forner, Olives, o fins i tot els del mateix Serafi, la majoria vestits a l'antiga, sovint no acaben de relacionar-se d'una manera natural amb l'espai que ocupen. Això provoca que en els episodis on el nombre de personatges és major –*Pentecosta*, *l'Assumpció*, *Ascensió*, *Resurrecció*, *Dormició de la Mare de Déu*–, s'amunteguin i desmenteixin la profunditat de l'espai que ocupen. Hom pot remetre's a la *Dormició* del retaule de Capella (Pere Nunyes, 1527), a *l'Ascensió* i la *Pentecosta* de Riner (Pere Nunyes), a bona part de les escenes del retaule d'Argentona (Forner, Credença i Ropit, 1531), a la *Pentecosta* de Sitges (Forner, 1544) o a *l'Ascensió* de la catedral de Barcelona (atribuïda a Blai Guiu) [figs. 123-128].

Els sistemes de representació que varen utilitzar els pintors a casa nostra s'ha d'explicar, per tant, des del prisma artesanal empíric i intuïtiu. En general, bona part de la pintura cinc-centista prolonga estratègies compositives ja visibles a la pintura tardomedieval, i els pintors posaven més l'accent en la figura i menys en la construcció espacial i arquitectònica⁸⁴⁰.

En l'assimilació dels procediments geomètrics de la representació pictòrica, estudiada per Joaquim Garriga, podrien distingir-se tres moments clau. El primer refereix a la pintura del segle XV que seguia les pautes artesanals del segle XIV, ja que els pintors eren desconixedors de l'existència d'un punt de fuga, i, per tant, del codi de la perspectiva artificial. Durant la segona fase, referida a la pintura del cinc-cents, els pintors començaren a introduir mecanismes geomètrics sempre sotmesos a lectures artesanals, a partir dels quals aconseguïen donar un resultat prou eficient a la representació, com el “traçat amb punt”. Poc després, un tercer moment caracteritzaria el breu període dels primers decennis del segle XVI, en què un grup de pintors molt reduït va saber aplicar de forma molt bàsica el mecanisme de la geometria perspectiva⁸⁴¹. Aquesta darrera tendència no fertilitzà i acabà esdevinguent un procés de la construcció espacial totalment artesana, allunyat del mètode

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 115.

⁸⁴⁰ Garriga (1993), p. 407-408.

⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 409.

geomètric propi de la perspectiva artificial i quedant subjecte a les habilitats de cada mestre, que amb més o menys enginy obtenien l'efecte de veracitat.

El treball amb la tridimensionalitat dels pintors del terç central del segle XVI es concentrà majoritàriament en resoldre de forma específica l'efecte de la volumetria dels objectes i els conjunts que apareixien en el quadre de forma aïllada, independents uns dels altres i gairebé sempre de forma autònoma, delatant la perpetuació dels sistemes intuïtius. Conseqüentment, reeixir en la unificació de l'espai era una tasca difícil que els pintors ni tan sols tenien en consideració⁸⁴². Exemple d'això pot observar-se a l'obra de Pere Nunyes i Henrique Fernandes, on les escenes eren el resultat de la juxtaposició d'elements que es reproduïen de forma totalment empírica, i on el procés pictòric comportava l'elaboració dels personatges prèviament a l'entorn arquitectònic i del paviment. Un bon exemple és el retaule de sant Eloi (1526), on les ortogonals que podem traçar a l'escena de l'*Anunciació* constaten la mecànica empírica i intuïtiva dels seus autors⁸⁴³.

A les pintures retaule de Paçà (Rosselló), datades del segon terç del segle XVI, s'hi poden determinar els traçats a "ull" de les línies a l'escena de *Sant Joan davant del pretor*, així com les ortogonals per construir el paviment que confluirien en un punt de fuga empíric [fig. 129]. Hi destaca l'esquematzació dels elements arquitectònics, i la dicotomia entre la figuració i l'escenari⁸⁴⁴. Les taules de Paçà s'han relacionat amb el pinzell de Jaume Forner⁸⁴⁵, però de moment és una atribució que cal descartar. Malgrat que s'observin semblances entre les figures de Paçà amb els actors del retaule de Marcèvol –per exemple, el sant Sebastià de la predel·la d'aquest últim amb el sant Joan del *Martiri de l'oli bullent*–, resulten distants amb altres obres del pintor al Principat, com les de Malanyanes o Sitges.

En la taula de la *Lectura de Santa Agnès* de Malanyanes (1535), o a l'escena de *Santa Agnès refusa l'aliança matrimonial amb el fill del pretor*, Jaume Forner operava de forma similar. La falta de coherència arquitectònica en l'obra de Forner, o, en tot cas, la seva esquematització, és un tret característic del seu llenguatge, i s'observa des de les obres més

⁸⁴² Aquesta qüestió ha estat apuntada en diverses ocasions, especialment en els estudis de J. Garriga: (1986), p. 77 i (1993), p. 413; també Alarcia (1998), p. 96-97.

⁸⁴³ Garriga (1990b), p. 1001-1011.

⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 1028-1029.

⁸⁴⁵ La relació de la pintura amb Jaume Forner la feu Durliat (1954), p. 154, que trobava del mateix estil que el perpinyanès el rostre del sant, però J. Garriga no les hi atribuïa malgrat servir-se'n per contextualitzar la formació figurativa del pintor (1990, p. 1028).

primerenques de Marcèvol, fins a les pintures del santuari de Vinyet o santa Agnès de Malanyanes. De fet, Forner personalitza, com ja indicà J. Garriga, el caràcter immòbil i repetitiu dels procediments fins ara comentats. Tot i que fou testimoni directe de la manera de treballar de Seraffí i pogué contemplar la seva obra, les pintures conservades del perpinyanès evidencien la manca de coneixement teòric referent a la construcció d'esquemes tridimensionals i a la col·locació proporcionada de figures. Si s'analitza l'arcàngel de l'*Anunciació* del retaule de la Mare de Déu de Vinyet, es notarà que les cames no tenen coherència anatòmica ni mantenen cap relació de distància [fig. 130]. Tot i crear una certa profunditat a través de l'enrajolat, la posició de les extremitats inferiors resulta estranya: la de la dreta sembla que s'entrecreuï per darrere la cama esquerra i, si se segueix les línies perpendiculars a la vertical, ens indica que la tindria massa lluny del que li pertocaria. Aquesta manca de cohesió entre espai i volums recorda altres composicions similars de l'època, com per exemple el mateix episodi del retaule dels Goigs de la Mare de Déu de Sant Pere de Cubells (Noguera), atribuït al Segon Mestre de Son, o l'*Anunciació* avui guardada al museu Diocesà de la Seu d'Urgell i provinent de la Pobleta de Bellveí (Pallars Jussà). Tot i que l'aspecte d'aquesta última és del tot arcaïtzant, la col·locació de l'àngel en l'espai és el resultat d'un procediment similar. És important tenir en compte que pintors com Forner aconseguien, tot sovint, l'actualització del llenguatge pictòric a través del filtre de les indumentàries, les gesticulacions i altres elements que manllevaven de la cultura gràfica italiana. Fins al punt que, sovint, els processos a través dels quals el pintor conferia profunditat a l'escena són difícils d'apreciar.

La petita tauleta anònima del Museu Diocesà de Tarragona, procedent d'Ulldemolins, i que s'hi representa la *Flagel·lació* de Crist, delata la mateixa actitud. Els tres personatges – Crist i els dos assotadors – són exageradament grans respecte a l'espai arquitectònic que ocupen, diminut i poc calibrat segons un traçat coherent de les ortogonals⁸⁴⁶. Fins i tot també els mestres de més habilitat, amb un domini molt major dels elements artístics i l'ornamentació provinent de la cultura gràfica, treballaven dins un marc teòric limitat respecte les qüestions òptico-geomètriques de la representació.

⁸⁴⁶ Es tracta d'una de les poques obres anònimes conservades del segon terç del segle XVI al Camp de Tarragona. La taula prové de l'ermida de Sant Antoni i Santa Bàrbara de Tarragona, i fou atribuïda (Angulo) a Francesc Olives, encara que l'autoria, segons S. Mata, cal mantenir-la de moment en l'anonimat. Mata (2005), p.283-284.

De vegades, la profunditat s'evocava amb un paisatge, però concebut segons els mateixos recursos. En la *Visitació de Maria a Elisabet* del retaule de Sant Salvador de Balaguer (Blai Guiu o Mestre de Balaguer, ca. 1520-1525), o en la *Resurrecció* d'aquest, el paisatge del fons s'empetiteix a mesura que augmenta la distància. A la darrera taula, unes figures reduïdes a la part dreta de l'escena –esquerra de l'espectador– permeten crear l'efecte de profunditat, així com el mateix sepulcre o el conjunt de cases que s'observa al costat esquerre. Val a dir que amb algunes particularitats, com la garsa que apareix damunt el poble, sobre el rocam, i que acaba distorsionant aquest efecte d'amplitud i fondària. Una sensibilitat que també es pot veure a l'escena del *Martiri de Santa Bàrbara* de Castellar (Serafí, 1548), que queda emmarcat per l'escorça de l'arbre que tanca l'escena per la banda dreta i la reducció dels personatges a mesura que se situen més lluny del primer pla. Amb relació al tractament de l'atmosfera paisatgística i les oportunitats que això brindava per accentuar la profunditat i l'espai que habitaven els protagonistes de les històries, caldria fer especial menció del retaule de Capella, dels portuguesos Nunyes i Fernandes. L'escena de la *Pujada al Calvari* resulta determinant de les habilitats dels autors pel treball cromàtic, de to preciosista i amb un clar accent a la reproducció de forma verídica l'entorn natural: des de les tonalitats que defineixen el celatge, fins a les textures de la vegetació i del rocam que conformen l'espai. Henrique Fernandes ha estat la personalitat que més s'ha relacionat amb aquesta manera de fer⁸⁴⁷.

L'element paisatgístic no sempre era evocat a la pintura de l'època, i en l'obra d'alguns pintors sovint és inexistent. És el cas de Jaume Forner. A la *Resurrecció* o a l'*Ascensió* del retaule de Marcèvol (1527 ca.), aquest és gairebé inexistent i només el delimita un rocam que esdevé una mera bambolina teatral. Al retaule de Sitges, el paisatge s'ha reservat per les escenes de la *Resurrecció* i l'*Ascensió*: a la primera esdevé de nou un teló de fons ocupat per un gran rocam, i a la segona la part figurativa es menja pràcticament tot el pla pictòric. Un resultat força allunyat, malgrat inspirar-s'hi per a reproduir-ne detalls, de l'*Assumpció* dissenyada per Perino del Vaga (1501-1547) i gravada pel Mestre dels Morts [figs. 132-133]⁸⁴⁸. La composició italiana inspirà el pintor per a l'organització compositiva així com

⁸⁴⁷ Bosch (2002-2003), p. 247-248.

⁸⁴⁸ La relació amb el gravat la feu Coll (1990), p. 57-58. Pietro di Giovanni Buonaccorsi, més conegut com a Perino del Vaga, fou florentí que es formà al taller de Rafael a partir de 1518-1519. Alhora que influenciat

per la mateixa figuració, encara que la correlació d'aquesta amb l'espai no té res a veure amb la taula de Sitges.

Com s'ha dit, la caracterització del romanisme català en relació amb el recurs del gravat d'importació com a element de suport és clau per a la cultura gràfica dels pintors. Gràcies a aquest, la pintura catalana es nodrí d'un repertori molt extens d'elements ornamentals, arquitectònics, de gestos, indumentàries, escenogràfics, i fins i tot de narracions. El seu ús i l'habilitat per gestionar les informacions permet comprendre els mecanismes d'adaptació dels elements més moderns a esquemes encara artesanitzats. La cultura gràfica fou un recurs idoni per apoderar-se de l'aspecte de l'alt renaixement i traslladar-lo a la figuració i a l'ornamentació de les històries narrades. El diàleg amb l'estampa implicava l'adaptació de gesticulacions i escorços, que en el global ajudava als pintors a millorar la narrativitat, i molt sovint, aquests fragments d'estampa s'utilitzaven de forma individual i com a retalls concrets del quadre.

A partir del segon terç del segle XVI s'intensificà l'ús de l'obra gravada per Marcantonio Raimondi (1480-1534). L'obra de l'italià, que difonia principalment la pintura de Rafael d'Urbino, fou un referent visual molt estès als obradors catalans. Pere Nunyes i Henrique Fernandes foren alguns dels artífexs que més el varen citar, i els seus esquemes es reflecteixen en nombroses composicions. Se n'hi ha destacat manlleus d'estampa a diverses escenes dels retaules de sant Eloi pel convent de la Mercè (1526), del major de Vilassar (1527), de la Pietat de l'església dels sants Just i Pastor de Barcelona (1528-1530), al de Sant Sever de l'antic Hospital de Clergues de la mateixa ciutat (1541), o al de Riner⁸⁴⁹.

Una de les composicions més usades fou la de l'*Anunciació* de Rafael, reproduïda tant per Marcantonio Raimondi com per Marco Dente (1493 ca.-1527), un gravador seguidor de Raimondi que reproduí obres tant de Rafael com de Giulio Romano o Francesco Salviati [fig.134]⁸⁵⁰. La trobem als retaules de sant Salvador (Balaguer) i al de la capella de sant Josep de Tortosa, de Blai Guiu, al de santa Bàrbara de Serafí (Castellar), al de la Mare de Déu de

per l'obra de Miquel Àngel i Sebastiano del Piombo, la seva col·laboració amb el mestre d'Urbino el portà a treballar a les *logge* vaticanes. Freedberg (1970), p. 211-216.

⁸⁴⁹ Les identificacions raimondianes a les taules de Pere Nunyes han estat comentades per diversos autors. Les referències més destacades són els estudis d'Ávila (1984), Diego Angulo (1944), Garriga (1986) i Bosch (2002-2003).

⁸⁵⁰ *Treccani*: DENTE, Marco [consulta en línia].

Vinyet de Forner (Sitges), o als de sant Eloi i de la Santa Creu de Nunyes i Fernandes (Barcelona)⁸⁵¹. En tots ells es procura d'emfatitzar la gesticulació de l'arcàngel vers la Verge Maria, així com la d'aquesta vers l'arcàngel, prostrant-se-li amb la mà al pit (excepte al retaule de sant Eloi). Pere Serafí, però, optà per variar la figura de l'arcàngel i representar-lo agenollat a terra, mirant de ressaltar la intimitat del moment. En la majoria d'*Anunciacions* esmentades, l'espai es redueix dràsticament fins al punt que en alguns casos, com la de Blai Guiu (Sant Salvador de Balaguer), l'arcàngel es troba massa proper a la Mare de Déu i la capacitat narrativa es dilueix. Finalment, només en les escenes del retaule de Balaguer i del retaule de sant Eloi es decidí incloure el *Pare Etern* a l'extrem superior esquerre. Altres reproduccions de l'*Anunciació* de Rafael les trobem als retaules de Cubells, Montanui i Erill la Vall, atribuïts a l'anomenat Segon Mestre de Son.

La manipulació d'estampes de Marcantonio Raimondi o dels seus coetanis, com Agostino Veneziano, és molt evident en l'obra de Pere Nunyes i Henrique Fernandes⁸⁵². A la *Crucifixió* del retaule de la Pietat (1528), els portuguesos s'inspiren i combinen elements d'estampa d'ambdós gravadors italians. Del primer, reprenen el grup inferior del *Descendiment de la Creu* (ca. 1520-1525), concretament les figures de sant Joan sostenint en braços a la Mare de Déu mentre gira el cap vers el crucificat, i la pietosa Maria Cleofàs, ajaguda al costat de la Maria [fig. 135]. Pel detall de la figura que es troba darrera Maria Magdalena, els pintors recorren, en canvi, a l'estampa de *Lo Stregozzo* (1519-1520) de Veneziano, gens habitual a la plàstica catalana⁸⁵³. S'hi identifica una figura en particular, que originalment provenia de la *Batalla de Cascina* de Miquel Àngel. Aquesta es mostra d'esquenes, amb el braç dret alçat i en escorç enèrgic, congelant el moviment cap a l'esquerra i dirigint-se a l'espectador. La solució ajuda a dinamitzar el moment i a reforçar-ne el caràcter dramàtic. Un cas semblant es detecta a l'escena del *Martiri de santa Bàrbara* del retaule de Castellar, de Pere Serafí. Per a la figura d'esquena situada a la dreta del quadre – esquerra de l'espectador –, en lleuger *contrapposto* i amb el colze tirat enrere, el pintor es podria haver inspirat en una figura que apareix al fresc de la *Disputa del Sacrament* que Rafael d'Urbino projectà a la *Stanza della Segnatura* (1508-1509), al Vaticà [fig. 136], que com en els casos de Forment i Forner, aquí tampoc es pot saber si l'autor s'hi familiaritzà a través d'un

⁸⁵¹ Per a la identificació del gravat a l'obra del retaule de sant Eloi, Ávila (1994), p. 139, fig. 4.

⁸⁵² Bona part de les correspondències gràfiques les fan Ávila (1994) i Bosch (2002-2003).

⁸⁵³ Ávila (1984), p. 68-71.

gravat o de la contemplació en directe de l'obra⁸⁵⁴. El resultat al retaule de Castellar dota la composició d'un aire modern, que potencia el caràcter narratiu de l'episodi i trenca amb la frontalitat del primer pla pictòric.

A Riner, la successió de referències rafaelesques ens trasllada a altres escenes com a l'*Ascensió*. Allí Nunyes s'inspirà amb l'escena de la *Transfiguració* de Rafael, que arribà per primer cop al Principat per mediació del gravat que va realitzar pel Mestre del Morts (1530-1560) i, més tard, també reinterpretada per sengles *Ascensions de Crist* de Nicolas Beatrizet el 1541 i Andrea Marelli entre 1567-1572⁸⁵⁵ [fig. 137]. El portuguès en va fer un ús força original i només com a element inspirador pel personatge que apareix a l'extrem dret del gravat –que es troba just al costat del rocam i es du la mà al pit–, la dona agenollada en primer terme i que figura a sant Joan (*Ascensió*), i alguns elements de la part superior de la composició. Del mateix gravador hauria usat una altra estampa amb la representació de *Sant Sebastià* i que hauria replicat al guardapols. La possible adaptació invertida de l'*Apol·lo* de Marcantonio Raimondi per a la figura de Sant Lluç del guardapols delata la capacitat inventiva del pintor⁸⁵⁶.

Segons l'habilitat del pintor, les estampes es convertien en eines que proporcionaven infinitat de figures i ornamentacions a les quals recórrer per completar distintes històries. El mateix gravat del *Descendiment* (Raimondi) que serví a Nunyes i Fernandes com a guia per la *Crucifixió* del retaule de la família Requesens fou reprès a l'escena del *Descendiment*. Ara, en coexistència amb elements provinents d'una *Assumpció* que gravà el Mestre dels Morts. A la *Pietat* de la capella Requesens, d'altra banda, les dues figures *plorants* sota la creu foren inspirades pel *Martiri de Santa Cecília* (ca 1520-1525) de Rafael, també gravat per Raimondi⁸⁵⁷.

A l'hora d'adaptar els recursos figuratius provinents de l'estampa, Pere Serafí fou un dels inventius. La repercussió del “rafaelisme” a la seva obra resulta ser de les més intenses i, al mateix temps, de les més originals. Com notà Joan Bosch, per exemple, a l'escena de la *Flagel·lació* del retaule de Sant Martí d'Arenys (1543-1546), el poeta-pintor tingué en compte

⁸⁵⁴ Torras (2001), p. 184-185.

⁸⁵⁵ La correspondència figurativa la detectà Joan Bosch (2002-2003, p. 254).

⁸⁵⁶ Bosch (2002-2003), p. 255.

⁸⁵⁷ Ávila (1984), p. 80.

les figures que li proporcionava el famós *Spasimo de Sicilia* gravat per Agostino Veneziano (1519), i probablement també el *David*, reproduït per Marcantonio Raimondi (1515-1516) [figs. 138-140]⁸⁵⁸.

L'inventari de béns del pintor i l'estudi de la seva obra ha permès saber que Serafí tingué a l'abast còpies de la *Matança dels Innocents* o la *Predicació de sant Pau*, ambdós dissenys de Rafael. I s'ha remarcat igualment el coneixement de la *Transfiguració* que el Mestre dels Morts gravà del disseny del mestre d'Urbino⁸⁵⁹. De totes maneres, la relació del pintor-poeta amb la cultura gràfica italiana no resultà ser gens servil. Probablement, com qualsevol pintor contemporani, l'ús de l'estampa li resultava una eina essencial, i més tenint en compte que no és descartable un periple formatiu travessant la península italiana, però potser en el seu cas li devien servir per refrescar el record de les referències visuals apreses, i no com a una guia obligada.

En els Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, dos pintors que treballaren en societat i que els caracteritza un llenguatge pictòric de qualitat i original, s'hi han detectat manlles puntuals de les mateixes estampes per a resoldre elements concrets i de detall. Als cicles pictòrics de sant Joan de Caselles (1537) i sant Miquel de Prats (1535-1540), a la parròquia de Canillo, hi conviuen fragments del *Martiri de Santa Cecília*, de la *Predicació de sant Pau a Atenes* o del ja esmentat *Spasimo de Sicilia*⁸⁶⁰.

⁸⁵⁸ Bosch (1992), p. 352.

⁸⁵⁹ El coneixement d'algunes de les estampes les podria haver tingut a través de Jaume Fontanet, col·laborador seu en més d'una ocasió. En l'inventari d'aquest (1548) hi constaven un «un sant Llorens gran dels primers» (disseny de Baccio Bandinelli), «la ystoria dels Ignocents gran» i una «preycació de sant Pau», ambdues relacionables amb les composicions de Rafael incises per Marcantonio Raimondi: Madurell 1944 (II-3): 21 (nota 21); posteriorment Bosch (1998b), p. 115. De totes maneres, Pere Serafí devia tenir un bon assortit d'estampes i esbossos de les creacions romanes més importants de principis de segle –en part, potser aconseguïdes en la seva etapa formativa a Itàlia–. Un inventari pòstum de 1568 permet saber que el pintor disposava al seu taller d'«uns papers d'estampa en los quals estaria lo triumpho del emperador quant se hana a coronar en Roma», més «una sort de papers stampats y deboxats»: Bosch (1998b), p. 115, que cita la publicació de l'inventari a Romeu (1991), p. 145-146.

⁸⁶⁰ La citació i les observacions estilístiques, així com la cultura que s'hi respira provenen de l'estudi sobre l'art d'època moderna d'Andorra; vegeu Bosch-Miralpeix (2017), p. 107-121; actualment, només es conserva *in situ* i de forma quasi intacta el retaule de Sant Joan de Caselles –a excepció de l'escena de la Via Dolorosa del bancal–, que no retornà després de ser robada la predel·la el 1936. Pel que fa al retaule de Sant Miquel de Prats, ara només se'n poden observar les taules de la predel·la i la taula amb la Victòria de Sant Miquel sobre els àngels, que el 2006 i 2011 passaren a mans del Crèdit Andorrà. Les apreciacions de Post resulten essencials donat que pogué veure el retaule sencer quan aquest es diposità a les Galeries Costa de Palma de Mallorca,

La cultura gràfica de la societat Ramells-Borgonyó serveix per constatar la presència tothora de la cultura d'arrel nòrdica, especialment de Dürer⁸⁶¹. La incorporació de composicions i elements de gravadors septentrionals implicà, en molts casos, una operació de “romanització”. Un exemple molt eloqüent s'observa a la *Flagel·lació* de Caselles. Aquí, en particular, hi conviuen, a més del cromatisme luxós i l'ús del daurat, la *Flagel·lació* de la Gran Passió (1512) d'Albrecht Dürer, i la figura d'un soldat romà que manllaven del conegut *Spasimo de Sicilia* de Rafael [figs. 141-143]⁸⁶². Una operació similar la trobem a l'episodi del *Naixement* del retaule de Riner, de Pere Nunyes. Aquí hauria seguit l'*Epifania* que l'alemany gravà per a la sèrie de la *Vida de la Mare de Déu* (1511). El pintor, però, només la utilitzà com a recurs per configurar-ne detalls, com el del bou i la mula que es troben al darrere de la Maria i Josep, els murs que els emmarquen i la teulada de fusta⁸⁶³.

Aquesta hibridació d'elements és distintiva del llenguatge pictòric català i solia ser un procediment ben comú. Al retaule d'Argentona, Jaume Forner va inspirar-se en xilografies de la *Petita Passió* (1511) de Dürer, com l'*Enterrament de Crist*, el *Camí del Calvari* o la *Coronació d'Espines*⁸⁶⁴. Totes elles tractades amb certa habilitat però sense eludir la còpia mimètica [figs. 144 i 145]. La construcció de la tridimensionalitat, però, corresponia a una operació més moderna, que procurava donar major consciència volumètrica als cossos i accentuar la gradació lumínica de les vestimentes i els plecs. Paral·lelament al procés de “romanització”, la persistència de solucions arcaiques es fa palès a la taula de la *Flagel·lació* d'Argentona, on Jaume Forner s'hauria servit simultàniament de l'episodi que gravà Martin Schongauer entorn el 1480, i de la *Flagel·lació* de Dürer [figs. 146-148]⁸⁶⁵.

La combinació de models septentrionals i “romans” és igualment significativa a l'obra de l'anomenat Mestre de Balaguer, actualment identificat amb Blai Guiu i cronològicament

després que Josep Bardolet, negociant d'art, l'adquirís el 1926 i el vengués seguidament a Josep Costa Ferrer. Avui es pot contemplar el retaule gràcies a unes fotografies de 1939 quan era a la galeria mallorquina.

⁸⁶¹ La relació de les pintures de Sant Joan de Caselles amb les composicions de Dürer (sèrie de l'Apocalipsi, 1497-1510) i Schongauer ja fou assenyalada per D. Angulo i, posteriorment, per Ch. R. Post i M. Planas Maza. Per una anàlisi més àmplia del fenomen durerià a la pintura catalana i en general, vegeu l'estudi de J. Bosch entorn de la figura del Mestre de Castelsardo: Bosch (2013), p. 83-96.

⁸⁶² Bosch-Miralpeix (2017), p. 117-118.

⁸⁶³ Bosch (2002-2003), p. 253.

⁸⁶⁴ S'ha destacat el pes de la cultura gràfica nòrdica a l'obra de Forner principalment a Angulo (1944), p. 327-330 i Post (1958), p. 209-230.

⁸⁶⁵ Vegeu el darrer estudi sobre l'ús del gravat de Dürer i Schongauer a l'obra d'Argentona realitzat per Fontcuberta (2020), p. 53-73.

una mica anterior a alguns mestres fins ara comentats. Blai Guiu fou un pintor d'una qualitat tècnica artesanal eficient i prou correcte, però tant el dibuix com la capacitat de construir les escenes –la manca de recursos a l'hora de crear l'espai i la poca creativitat a l'hora d'apoderar-se de composicions gravades– denoten una producció de to més aviat modest⁸⁶⁶. Tot i això, les característiques de la seva obra, tant al retaule de Balaguer com el de Tortosa, entronquen amb el que J. Garriga va denominar la “tendència mediterrània” de la pintura, de contorns suaus, drapajat mòrbid o elements arquitectònics d'estil romà⁸⁶⁷. Juntament amb altres pintors com Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, l'antic Mestre de Balaguer també usà les estampes d'Albrecht Dürer. Concretament, s'hi han detectat préstecs puntuals de la sèrie de la Petita Passió, de 1512, i de la Vida de la Mare de Déu, de 1502 i 1505, encara que obviant els elements que conferien a la composició l'aspecte pròpiament septentrional⁸⁶⁸.

Respecte a la cultura gràfica d'Albrecht Dürer, és interessant notar que fins i tot el piemontès Paolo da Montalbergo, un pintor que es desenvoluparà en un context artístic totalment diferent, el del tardomanierisme, no l'obvià en les seves composicions. En la que es considera l'obra més primerenca conservada de Montalbergo, la taula de l'*Oració a l'hort de Getsemaní* provinent del retaule de Sant Vicenç de Malla (1554), el pintor usà dos gravats de Dürer –l'*Oració de Jesús a Getsemaní* i *Sant Antoni Abat*, de la qual n'agafà la ciutat del fonadal per al paisatge de la pintura osonenca–. Així i tot, la formació italiana el dugué a modernitzar la composició. D'una banda, a través del cromatisme, amb la qual aconseguí un modulats més suau i de contrast més natural en contraposició a l'aspecte metàl·lic de plecs i vestimentes propis del treball durerià. De l'altra, l'adequació de les figures en l'espai, que demostren l'habilitat del pintor a l'hora de construir l'espai tridimensional⁸⁶⁹.

S'ha indicat com les *Flagel·lacions* de Dürer o Schongauer s'identifiquen rere el mateix episodi provinent d'Ulldemolins, actualment al Museu Diocesà de Tarragona⁸⁷⁰. Però en aquest cas, potser caldria tenir en consideració una altra composició, la que realitzà Nicoletto da Modena, un gravador datat entre 1500 i 1512, i conegut per les seves incisions

⁸⁶⁶ Garriga (1990b), p. 1000-1001.

⁸⁶⁷ Garriga (1995), p. 18.

⁸⁶⁸ Angulo (1944), p. 327 i Post, 1958, p. 282.

⁸⁶⁹ De la taula de Sant Vicenç de Malla n'elaborà l'estudi Joaquim Garriga (1998c), p. 125-128.

⁸⁷⁰ Mata (2005), p. 283-284, que pren la referència d'Angulo (1954), p. 73.

sobre dissenys d'Andrea Mantegna (1431-1506)⁸⁷¹. L'autor de la taula catalana es podria haver inspirat en aquest últim no tant per la figuració –poc relacionable– sinó amb l'escenografia, constituïda per un espai arquitectònic reduït al centre del qual s'hi troben Crist lligat a la columna juntament els dos esbirros, més el parell d'observadors de l'escena situats en una tribuna a la part superior del quadre. El pintor podria haver rebut d'aquesta composició l'element clàssic de l'arquitectura que evoca la pintura tarragonina.

Per concloure aquest apartat, i dins del variat i desigual de la producció pictòrica de l'època, val la pena destacar algunes trajectòries molt pròximes a Antoni Peitaví, generalment localitzades en territoris de muntanya i sorgides d'encàrrecs molt modestos.

La tendència romanista s'estengué i esdevindria una altra caracteritzava de les versions més artesanitzades de la pintura de muntanya, equidistants a les obres produïdes pels mestres esmentats prèviament⁸⁷². Un dels pintors més representatius és el denominat *Segon Mestre de Son* que actuà a les Valls d'Àneu, al Pallars Sobirà. L'anònim, que Ch. Post relacionava amb el llenguatge del *Mestre de Canillo* i que designà com a *Mestre de Son*, s'identificà a partir del retaule perviscut de Son del Pi. Situat en un context semblant, la de la Vall de Boí, i servint-se de la mateixa cultura gràfica, fou el *Mestre de 1572*, el diàleg del qual resultà igualment epidèrmic, poc consistent i, a vegades, fins i tot naïf⁸⁷³.

Les aportacions d'Albert Velasco a la figura l'antic *Mestre de Son* ajuden a diferenciar-lo de la figura homònima que treballà a les valls d'Àneu a finals del segle XV i principis del XVI, rebatejant-lo com a *Segon Mestre de Son*. El llenguatge d'aquest artífex es configurava en consonància al tarannà de tants pintors de l'època i estava connectat al “romanisme pictòric” tan representatiu de la generació dels portuguesos Pere Nunyes i Henrique Fernandes. El *Segon Mestre de Son* va personalitzar les noves temptatives “renaixentistes” en l'ambient pirinenc, adaptant-se a les expectatives i possibilitats decoratives de cada església i ermita, en paral·lel al *Mestre de 1572* i a bona part de la pintura dels comtats de la segona meitat del segle XVI; una pintura que tendia a simplificar les composicions⁸⁷⁴. En les obres

⁸⁷¹ *Treccani*: ROSEX, Nicoletto, detto Nicoletto da Modena [consulta en línia].

⁸⁷² Per una introducció a la pintura pirinenca del segle XVI, vegeu Velasco (2011), p. 185-199.

⁸⁷³ L'estudi del Segon Mestre de Son fou realitzat per Velasco (2011), p. 269-300.

⁸⁷⁴ Per la contextualització del Segon Mestre de Son i un estudi de la seva obra, vegeu Velasco (2011), p. 269-271, 269-300. Velasco contribuï al catàleg que plantejà per primera vegada Post el 1958. En conjunt, l'obra atribuïda al Segon Mestre de Son es constitueix del retaule de Son, les taules de l'Epifania amb la

del *Segon Mestre de Son* s'hi observen elements propis de la cultura gòtica, com ara les traceries calades que emmarquen les pintures, encara que combinades amb tímides figuracions pròpies de les noves formulacions de codi renaixentista, com ara motius *a candelieri*.

El *Mestre del 1572* destil·la aquest llenguatge, o en tot cas, la versió més provinciana d'aquest, geogràficament lluny de Peitavi però contemporani de les seves obres a Iravalls, Ur o la Seu d'Urgell [figs. 149 i 150]. La cronologia parteix de la datació pintada en el retaule de Sant Miquel de Sant Climent de Taüll, a la Vall de Boí (Alta Ribagorça), en el qual consta el nom del comitent que les encarregà l'any 1572: el sagristà Joan Agnès [fig. 151]. L'atribució a l'anònim –batejat com a *Mestre del 1572* per Joan Bosch– es feia extensible als altres retaules produïts a la mateixa vall, de factura similar i que podrien situar-se en el mateix context de la promoció de Joan Agnès: el retaule de sant Andreu i el retaule de santa Anna, ambdós provinents també de sant Climent⁸⁷⁵, i les taules provinents de sant Feliu de Barruera⁸⁷⁶.

Dins aquest context, encara podríem fer un breu esment del *Mestre de Tuixén*, un dels artífexs més retardataris que treballà al Principat, a qui li escauria fàcilment l'etiqueta “d'atemporal”. Es tracta d'un pintor que actuà a l'Alt Urgell i a Andorra en el darrer terç del segle XVI, i a qui se li atribueixen diversos retaules a ambdues bandes de la serralada pirinenca⁸⁷⁷. El seu llenguatge pictòric era naïf i aliè a qualsevol referent del mètode de

Verònica sostinguda per dos àngels de Cubells, el retaule dels Goigs de Maria de Sant Pere de Cubells, els dos compartiments de la predel·la d'un retaule procedent de l'església de l'Albelda (cremat el 1936), el Retaule de Montanui –al Museu Diocesà i Comarcal de Lleida–, el retaule major de Santa Eulàlia d'Erill la Vall –entre el Museu Diocesà i Comarcal de Lleida i el Museu Diocesà d'Urgell–, i el carrer central d'un retaule actualment perdut i que prèviament havia estat custodiat a Lleida, en poder de la delegació lleidatana del SDPAN (Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional): Velasco (2011), p. 269-270.

⁸⁷⁵ El primer instal·lat a l'absis sud i el segon, al costat de l'Epístola.

⁸⁷⁶ Per les informacions sobre els retaules de la Vall de Boí hem seguit les fitxes catalogàfiques de Joan Bosch pel Museu Diocesà de la Seu d'Urgell (2017).

⁸⁷⁷ A les valls d'Andorra se li atribueixen el retaule de Santa Coloma de la Bastida –actualment al Museu Diocesà d'Urgell–, el retaule de l'església de Sant Martí de Fontaneda (Sant Julià de Lòria), el retaule de Sant Martí de la Cortinada –actualment a la Casa de la Vall–, el retaule de l'església de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, el retaule de l'església de Sant Martí de Nagol –actualment a la reserva del Patrimoni Cultural d'Andorra– i, finalment, el cicle pictòric amb representacions del Calvari i d'Adam de la Casa de la Vall, a Andorra la Vella; per l'estudi de la seva obra al Principat andorrà, vegeu Bosch-Miralpeix (2017), p. 129-145. L'observació de la seva obra conduiria a situar-lo en una cronologia molt més anterior, potser en el primer terç de la centúria. Això no obstant, la data pintada en el guardapols de la cimera del retaule de Sant Martí de

representació, i, per descomptat, desatenia o ignorava per complet la idea de versemblança de la representació La majoria dels retaules que se li atribueixen presenten arquitectures pròpies de la tradició flamenca, amb escenes delimitades per columnes fines i llargades, rematades per pinacles punxeguts, arcs conopials amb cresteries coronades per florons, dossierets daurats, etc. La inclusió d'aquest pintor en l'estudi monogràfic de l'art d'època moderna a Andorra, i les característiques que presenta, el converteixen en una personalitat ben interessant o, com destaquen Bosch-Miralpeix, «un autor sense temps que, més que evolucionar respecte dels treballs de la generació anterior o emular els dels seus contemporanis [...] “involuciona” saltant-se el temps històric i situant-se en coordenades que ens sentim temptats de dir-ne tardomedievals si no fos perquè ho impedeix alguna nota d'indumentària cincentista»⁸⁷⁸.

2.1.4. El llenguatge pictòric d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer.

2.1.4.1. Consideracions generals.

Abans d'introduir-nos en l'anàlisi de l'obra pictòrica d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer, s'ha de puntualitzar que del bagatge formatiu del tolosà, que portaria a vincular-lo amb la pintura occitana que hauria pogut contemplar i estudiar durant la seva joventut, no se'n coneix res. D'una banda, perquè no s'ha conservat documentació al respecte ni pràcticament cap obra pictòrica de la mateixa cronologia que pogués relacionar-lo amb les tendències estilístiques i l'obra de pintors instal·lats per les contrades de l'Alta Garona o l'Ariège. Només podem evocar, de passada, el retaule cincentista de Gèdeu (*Jézéau* en francès), conservat dins l'església de Sant Llorenç, a Banhères de Bigòrra. La cultura gràfica que delaten les taules i les notes clàssiques de l'estructura recorden els que s'aixecaren al

Tuixén, «1577», permet, no sense sorprendre, ubicar-lo en una cronologia més tardana i incloure'l en la nòmina de pintors més retardataris que treballaren al Principat. Vegeu l'estudi de Gascó-Font (2001).

⁸⁷⁸ Bosch-Miralpeix (2017), p. 71.

Principat i als comtats durant la mateixa època. De l'altra, perquè el llenguatge pictòric desenvolupat a la ciutat de Tolosa durant la primera meitat del segle XVI es movia en unes coordenades diferents de les de la pintura catalana, de to més sofisticat i intel·lectual, que es contraposava a la pintura produïda en els entorns més rurals del Principat i comtats.

No es pot descartar la probabilitat que Antoni Peitaví hagués pogut familiaritzar-se amb el treball d'algun mestre occità, però el seu llenguatge destil·la els elements característics de la pintura catalana de l'època i la seva obra es desplega en consonància als seus coetanis i, especialment, a la generació que el precedia. Això ens condueix, per tant, a tenir en compte la hipòtesi segons la qual Antoni Peitaví s'hauria format al Rosselló o en algun altre centre català.

Les seves característiques formals el connecten plenament amb les tendències pictòriques desenvolupades als obradors catalans, i donat que la primera menció coneguda a la documentació catalana és de 1560 i referent al treball en un retaule, creiem que el supòsit d'un aprenentatge dins un obrador d'aquí és el més encertat. Si la trajectòria del pintor llenguadocià se situa a Catalunya força abans de 1560, aleshores la hipòtesi d'una formació en aquest territori prendria força, i podria situar-se en el context de l'obra del mestre anònim que realitzà les taules de sant Jaume el Major de l'església de Naüja, a la Baixa Cerdanya.

Òbviament, l'anàlisi de l'obra de Peitaví s'ha fet a partir de l'obra conservada: Vallcebollera i Ocejá (1562-1565), Iravals (1572), Ur (1575), Tresserra (1577), Èvol (1578), la Tor de Querol (1575-1580), Orellà (1575-1580), Saneja (1580-1585), Palau del Vidre (1583). Tots ells, a excepció del de Vallcebollera i Ocejá, varen ser executats en el marc de la col·laboració amb Miquel Verdager. Recordem que determinar l'evolució del llenguatge pictòric en aquestes obres, començant per la distinció de mans, és una tasca feixuga i, fins a cert punt, impossible. Per tant, i seguint el fil argumental de la tesi, es valoraran les obres pictòriques com a producte d'un mateix taller, és a dir, de la societat Peitaví-Verdager. La variabilitat de les condicions de treball, subjectes a estímuls artesanals, fan que l'estil pictòric es desenvolupi i evolucioni de forma irregular. En conseqüència, i per desgranar cadascuna de les particularitats que defineixen l'estil pictòric d'aquest binomi, s'han afrontat diverses qüestions, com ara l'herència i el vincle artístic amb Pere Nunyes i la cultura

pictòrica de la seva època, la relació de Peitaví i Verdaguer amb l'estampa, primer romanista i després tardomanierista, o les seves opcions narratives.

2.1.4.2. *El llegat de Pere Nunyes.*

Les característiques del llenguatge pictòric d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer s'insereixen en el romanisme català del terç central del segle XVI, i pivoten entorn del vincle inicial de Verdaguer amb la figura de Pere Nunyes i l'estampa de traducció, certificat en un testament del portuguès de l'any 1557 que, entre d'altres coses, indicava que un caixó «dins lo qual y ha mostrás y astampas del officí de pintor» havia d'entregar-se a el seu «criat», Miquel Verdaguer⁸⁷⁹. No es coneixen antecedents sobre quines eren les condicions en què es desenvolupava la feina del jove “criat”, com tampoc si arribà a formalitzar un contracte d'aprenentatge amb el pintor o, simplement, entrà al taller del portuguès en un moment indeterminat de la dècada de 1550. En qualsevol cas, el llegat de Nunyes a Verdaguer és indicatiu de la bona relació i la confiança que existia entre ells, suggerint que el lleidatà s'hauria format i hauria freqüentat un dels tallers més importants del període.

Miquel Verdaguer adquirí un llegat preciós del seu suposat mestre, un material indispensable per a la formació i el treball d'un pintor a l'època: «mostras y astampas del officí». No en sabem l'abast, però és pressumible que Verdaguer hauria accedit no només a la seva obra personal, sinó també a una porció de la cultura gràfica que tant Nunyes com els seus contemporanis havien manipulat. Qui sap si, a més, algunes d'aquestes anotacions

⁸⁷⁹ L'estudi i la contextualització del document foren conduïts pel professor Joan Bosch Ballbona: Bosch (2016), p. 81-91. La consideració de Verdaguer com a “criat” podria tenir a veure amb la tendència que F. Mariás detectava en el fet de funcionar dels obradors i contractes d'aprenentatge des de principis del segle XV. Els aprenents que entraven als obradors per aprendre l'ofici no solien reaparèixer a la documentació per gestionar les activitats que arribaven, i romanien en l'anonimat per atendre a les necessitats del taller en la condició de “criats”. Aquest, com apunta F. Mariás, no contractaven de forma individual, i en general, solien viure vinculats als seus mestres com oficials del taller. El fet que Pere Nunyes morís l'any 1557 podria haver facilitat la sortida de Miquel Verdaguer de l'obrador de Nunyes i emprendre una trajectòria com a mestre del seu propi taller. Així ho sembla quan se'l documenta contractant obres a Besalú (Garrotxa), però aviat entra a formar part del taller d'Antoni Peitaví. Això sí, compartint la tasca de contractació i gestió dels encàrrecs i, en certa manera, en una posició força equitativa. Vegeu Mariás (1989), p. 454-455.

referien als primers retaules construïts a Catalunya segons una tipologia clàssica dels elements arquitectònics, que Martín Díez de Liatzasolo, Joan de Tours o Damià Forment s'encarregaren d'aixecar. Estructures similars, posem pel cas, a la del retaule de Jesús i Josep que Pere Nunyes pintà per la capella de la Pietat de la Seu d'Urgell per encàrrec de Joan Pere Correa⁸⁸⁰.

La rellevància de l'episodi protagonitzat entre Verdaguer i Nunyes rau en el fet que anys després el rastre de Nunyes serà un dels trets més característics de l'obra realitzada pel jove pintor i Antoni Peitaví. En aquest sentit, ha resultat indispensable la comparativa de l'obra de Pere Nunyes amb algunes de les obres atribuïdes als pinzells de Peitaví-Verdaguer. A través d'aquestes s'hi ha detectat la més que evident influència del dibuix del portuguès, sobretot en les gesticulacions, pentinats, escorços i actituds dels protagonistes pintats, d'escenografies i paisatges, i, puntualment, de composicions senceres. Cal comptar també la traducció d'estampes, que en l'obra produïda als comtats, almenys durant el tercer quart del segle XVI, segueix la tendència nunyesiana del "rafaelisme". I, potser en menor mesura, però no per això menys important, el cromatisme, que s'observa de forma repetida en l'obra d'un i dels altres. En aquest sentit, la comparativa dels retaules conservats de Peitaví-Verdaguer amb els de Nunyes-Fernandes (Riner i Seu d'Urgell, per exemple), és determinant.

A tot això, és important sumar-hi una darrera reflexió; la certesa que Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer haurien vist en directe l'obra de Pere Nunyes, concretament la que realitzà a la Seu d'Urgell. Com ja s'ha dit anteriorment, allà hi contractà un retaule del Roser entorn de la dècada de 1540 i per a la confraria del convent dels Predicadors de la ciutat, amb l'objectiu de renovar l'anterior, pintat pel mestre Joan de Brussel·les el 1518. Aquesta notícia hauria propiciat a relacionar-li un altre retaule, executat en aquelles mateixes dates i a la mateixa ciutat: el retaule de Jesús i Sant Josep que va costejar el beneficiat Joan Pere Correa vers el 1530-1540, i que havia de decorar la capella de la Pietat de la Seu⁸⁸¹. L'any 1573, i seguidament de forma intermitent fins al 1575, Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer freqüentaren la seu urgel·litana per atendre els encàrrecs de policromia del monument de

⁸⁸⁰ Pujol i Tubau (1925, ed. 1984), p. 391 i Bosch (2002-2003), p. 239.

⁸⁸¹ Vegeu el capítol d'aquesta tesi: 1.7.2. *L'església de la Pietat (1548-1550)*.

Dijous Sant, del grup de la Dormició de la Mare de Déu i el del retaule de la Pietat. Els dos darrers emplaçats a pocs metres del retaule de sant Josep de Pere Nunyes.

De la resta de l'obra pictòrica que es coneix del portuguès, és molt difícil assegurar, per exemple, que Peitaví o Verdaguer haguessin vist en directe l'antic retaule major que se li atribueix a Riner. I menys probable és que algú d'ells hagués visitat la ciutat comtal per contemplar-hi, de passada, obres com les de l'església de Sant Just i Sant Pastor, el convent de la Mercè o a l'Hospital de Clergues de Barcelona.

L'element que resulta més revelador de l'herència de Pere Nunyes a Miquel Verdaguer i Antoni Peitaví és el relatiu a la reproducció d'esquemes compositius molt similars als del retaule de Riner i manifesta especialment a Palau del Vidre, on els pintors seguirien amb exactitud la *Dormició de la Mare de Déu* de la taula solsonina [figs. 152 i 153]⁸⁸². Totes les figures, des dels rostres fins a les gesticulacions o la caiguda dels plecs, són executades partint del mateix esquema figuratiu. El personatge imberbe del primer terme, segurament sant Joan evangelista, sosté amb la mà dreta un llibre que recolza sobre la cuixa de la cama dreta avançada cap endavant –com a Riner–, mentre l'endarrereix cap a l'esquerra; la primera queda al descobert i sobresurt per sota la túnica –de color marró a Palau del Vidre i vermella a Riner– mostrant el vestit blanc a la part interior, mentre que la segona queda totalment coberta –a diferència de la taula de Riner, on el pintor optà per fer sobresortir lleugerament el peu esquerre–. Amb la mà esquerra, en canvi, aguanta delicadament la túnica que li llisca fins als peus, amb el dit l'índex més separat i torçant el canell cap a l'interior, una solució similar a l'apòstol que té enfront i que llegeix les escriptures mentre recolza la mà dreta sobre el pedestal sobre el qual es troba assegut. La comparativa es podria fer extensiva a la resta dels personatges en actituds i posicionaments paral·lels. Sense poder aferrar-se a un gravat comú que hagués pogut ser el suport visual per ambdós conjunts, és rellevant el mimetisme amb què Peitaví i Verdaguer van reproduir la composició solsonina⁸⁸³.

⁸⁸² La relació entre les dues composicions fou advertida per J. Bosch (2016), p. 89.

⁸⁸³ Resulta interessant el parentiu entre l'apòstol que tant a Riner com a Palau del Vidre surt del darrere del rostre "adormit" de la Verge, amb el mateix personatge que treu el cap al centre de la secció inferior de la *Transfiguració* pintada per Rafael i traduïda pel Mestre dels Morts. Nunyes es podria haver inspirat en la incisió del mestre anònim, mentre que Peitaví l'hauria traduït directament de l'escena del portuguès. L'obra es

Aquestes analogies també s'observen a la resta dels plafons de Palau del Vidre. Aquí, els pintors procuraren individualitzar els rostres de tots els grups d'apòstols – a l'*Ascensió de Crist*, a la *Dormició de la Mare de Déu*, i a la *Pentecosta*–. Tots ells, però, partint d'un mateix patró que recorda el dels grups dels apòstols que figuren en les taules de l'*Ascensió*, la *Pentecosta* i la *Dormició* del santuari de Riner. Amb alguna excepció –com el sant Joan–, la majoria dels personatges els caracteritzen barbes frondoses i cabells espessos, i en tots els casos, Peitavi i Verdagner –igual que a Cadaqués o Saneja–, procuren individualitzar-ne cada gest.

Els apòstols situats en primer terme, a la dreta i esquerra de l'escena de l'*Ascensió*, agenollats i alçant les mans per posar-les en actitud de res, reapareixen a l'escena de la *Pentecosta* d'Èvol. I tant en un grup figuratiu com l'altre recorden les figures representades a la Pasqua Granada de Riner [figs. 154-159]. La posició de res de l'apòstol que apareix darrere la figura agenollada de l'*Ascensió* de Palau del Vidre, encara que no la fisonomia, es reproduceix a l'episodi de la *Pentecosta* d'Èvol. I en aquesta escena, l'apòstol que es du les dues mans al pit i mira devotament a la Mare de Déu, situat al seu costat dret, sembla que segueixi el seu equivalent a la taula de la *Pentecosta* del retaule de Riner. El sant Josep de l'episodi de la *Circumcisió de Jesús* (Palau del Vidre) i el sant Tomàs del guardapols de Riner també es podrien haver inspirat pel mateix tipus humà [figs. 160 i 161], així com els soldats endormiscats de les *Resurreccions* de Palau del Vidre o Riner: són rellevants les figures que es troben en primer pla i davant la tomba de Crist, allà on les semblances es fan més visibles [figs. 162 i 163].

Una cosa similar succeeix al retaule de Cadaqués (ca. 1570). L'escena de la *Crucifixió* es resolgué de forma pràcticament idèntica que l'obra de Pere Nunyes, exceptuant que a la taula empordanesa es prescindí de la figura de la Magdalena agenollada abraçant la creu. La Mare de Déu és gairebé idèntica en ambdues pintures; la mà esquerra amb la qual recull la túnica adopta la mateixa disposició dels dits índex i cor amb els que la Mare de Déu aguanta la tela. El sant Joan, per la seva banda, també se'l situa en una postura semblant, tant per la mà dreta apropant-se-la al pit com per l'esquerra subjectant un llibre, o per la mateixa vestimenta, reproduïda mimèticament a la de Riner. El cos de Jesús a la creu

localitza al Metropolitan Museum de Nova York (The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1962): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/396179>.

adopta la postura que el Crist de Nunyes, però amb diferències força significatives, especialment pel que fa a les irregularitats en la reproducció anatòmica; el primer marcà amb major intensitat les torsions del cos, particularment en la secció que separa les costelles de la panxa. Els músculs es perfilen d'una forma més exagerada, poc afina a la manera que Nunyes dibuixa Crist en el retaule de Riner. En canvi, més pròxima a la composició de Riner és la *Crucifixió* representada en el díptic que actualment s'exposa al Museu Jacint Rigau de Perpinyà [fig. 164]. Datat el 1580, la composició d'aquest petit objecte és la mateixa que la de Nunyes. El traç pictòric i la manera de reproduir rostres i vestimentes difereix lleugerament a la pintura de Peitavi i Verdaguer, i podria emparentar-se, en canvi, amb l'autor del retaule de Santa Llocaia (1576) o el tabernacle d'Èvol (1553).

L'escena de la *Crucifixió* de Cadaqués serveix per constatar les dificultats dels artífexs per adaptar l'escena a l'espai que li oferia la taula. A diferència de Nunyes, Peitavi i Verdaguer van optar per rebaixar el Crist a la mateixa alçada que la Mare de Déu plorant i el sant Joan. Tot plegat provocà que la representació general tingui quelcom d'irreal i de poc coherent. El paisatge del darrere, similar a la taula de Nunyes –el rocam que emmarca la Mare de Déu, la muntanya solitària en la llunyania i l'arbre que sobresurt per la banda de sant Joan–, es presenta com a mer decorat. La *Crucifixió* de Cadaqués (ca. 1570), paral·lelament a les *Crucifixions* d'Ur (1575) i del díptic del Museu Jacint Rigau de Perpinyà (1580), parteixen del mateix model, que provindria d'un esquema molt similar al que reproduí Pere Nunyes a Riner. I encara s'hi podria afegir una altra obra, un retaule de sant Abdó i sant Senén fotografiat a les Drassanes de Barcelona l'any 1936 i d'estil molt proper als pinzells de Peitavi i Verdaguer [figs. 165-168]⁸⁸⁴. Com en aquest, al díptic de Perpinyà s'hi inclou Maria Magdalena agenollada i abraçant la creu, una solució recurrent des de finals del segle XV i principis del XVI. La figura del crucificat en cadascuna de les escenes nord-catalanes sembla inspirar-se en el *Crucifix* gravat per Marcantonio Raimondi⁸⁸⁵. La composició és força habitual a l'època, i s'identifiquen nombrosos exemples que s'haurien

⁸⁸⁴ ANC1-1, fons de la Generalitat de Catalunya (Segona república), amb el títol: “Funcionària anotant dades sobre un retaule a una sala del museu de les Drassanes, a Barcelona”.

⁸⁸⁵ Bartsch, vol. 26, p. 46 [cat. 29 (35)].

inspirat en una font similar. Vegeu, per exemple, la taula atribuïda a Jaume Forner del Monestir de Santes Creus (Arxiu Mas)⁸⁸⁶.

La figura de sant Joan elaborada per Nunyes a l'*Ascensió de Crist* de Riner, que prové de la dona agenollada en primer terme en la composició rafaelsca de la *Transfiguració*, fou traduïda al gravat per l'anomenat Mestre dels Morts [fig. 169]. A Cadaqués, concretament a l'escena de l'*Assumpció*, els nostres pintors no sembla que seguissin l'estampa, sinó un dibuix de l'*Ascensió* que havia pintat Nunyes, quelcom que explicaria la disposició de la mà, així com la còpia mimètica de la fisonomia de l'apòstol [figs. 170 i 171]. A la composició empordanesa, les testes dels protagonistes apareixen en un espai comprimit, i troben els seus paral·lels tant en la caracterització fisonòmica com en els pentinats a la taula de la *Pentecosta* del retaule de Riner, com ara barbes espesses o un llavi inferior carnós que sobresurt; alguns dels perfils, tot i correspondre a personatges diferents, presenten la mateixa facció, com el nas o la mirada abatuda. Per contra, en altres perfils l'expressivitat s'accentua en l'arrufament de les celles, com és el cas del vell apòstol agenollat a l'esquerra de la taula de l'Assumpta de Cadaqués, que recorda l'apòstol que també es troba a l'esquerra de l'*Assumpció* d'Èvol i l'apòstol de la *Pentecosta* de Riner, també a l'extrem esquerre, que es du la mà al pit i observa atentament el rostre de la Verge Maria [figs. 172-174].

Tot aquest recull d'escenes comentades serveix per constatar com el recurs narratiu queda diluït a conseqüència de l'atapeïment de les figures que envolten la figura central de l'escena, que normalment era o bé Jesús, o bé la Mare de Déu⁸⁸⁷. Això ja és observable a obres com les de Riner, Capella o a Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, de Pere Nunyes i Henrique Fernandes, i esdevingué una tendència característica de les històries pintades de Peitavi-Verdaguer, sobretot en episodis com els de la *Pentecosta*, *Ascensió* o *Resurrecció*; gairebé en totes elles obviaren qualsevol decoració, fos arquitectònica o paisatgística.

Junt amb la taula de la *Dormició de la Mare de Déu* de Riner, l'altre episodi que evidencia de forma diàfana i inequívoca el vincle i la relació artística entre Antoni Peitavi, Miquel Verdaguer i Pere Nunyes és l'escena del *Camí del Calvari* del retaule de sant Josep de la Seu

⁸⁸⁶ La fotografia fou publicada per Post (1958), p. 223, i es troba a l'Arxiu Mas de l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

⁸⁸⁷ *Ibidem*, p. 249.

d'Urgell, actualment conservat a la Masia Ègara, a Terrassa (ca. 1530-1540). Ara, però, el gravat esdevé un element clau.

Ja hem apuntat que originàriament el retaule que pintà el portuguès es trobava instal·lat a la capella de la Pietat, a pocs metres del que varen daurar Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer entre 1573 i 1575. La hipòtesi que els pintors haguessin pogut contemplar l'obra i prendre'n anotacions es confirma a l'escena del *Camí al Calvari* que Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer van reproduir a la predel·la del retaule de la Mare de Déu del Roser d'Èvol (1578) [figs. 175 i 174]. Sens dubte coneixien la interpretació de Pere Nunyes, però és clar que consideraven l'estampa que la inspirà: el *Camí del Calvari* de l'alemany Lucas Cranach el vell, del 1509 [fig. 177]⁸⁸⁸. Tenint en compte que la segona còpia del gravat és de 1540, el més probable és que tant Nunyes –que hauria realitzat el retaule de la Seu d'Urgell entre el 1530 i el 1540– com Peitaví i Verdaguer –que en principi disposarien del gravat per mà del segon– haguessin utilitzat una còpia de la primera xilografia.

La majoria de figures que poblen l'escena d'Èvol provenen de la invenció de l'alemany⁸⁸⁹: Jesús carregant la creu, el soldat dempeus en primer pla, el Cireneu, el nan o infant que corre davant d'ell, l'altre soldat amb la maça, el vell que aquest té a mà esquerra, i els dos personatges que apareixen muntats a cavall a la part posterior de l'escena, un dels quals es gira cap al personatge que té a l'esquerra. Peitaví reproduceix alguna de les figures gairebé mimèticament, com és el cas de Jesús, el soldat, o el nan, però sembla que Peitaví i Verdaguer haurien prescindit dels rostres arrugats i caricaturitzats de Cranach, potser amb la intenció d'emular l'obra de Nunyes.

A l'obra del Roser es mantingué l'esquema compositiu del gravat o del dibuix que hauria obtingut Verdaguer del llegat nunyesià, filtrant igualment el to septentrional de la composició de Cranach per un aire “romanitzat”, més dòcil i serè. Els dos pintors juguen amb un sistema de degradacions tonals que aporten una mica més de suavitat a la modulació dels vestits. Aquí es podria recordar la reflexió que J. Garriga feia en relació amb la taula de l'*Oració a l'hort de Getsemani* de Pietro Paolo da Montalbergo, provinent de Sant

⁸⁸⁸ La identificació del gravat és de J. Bosch, a qui li agraeixo la referència.

⁸⁸⁹ Aquest s'ha d'observar, i així s'ha fet en les comparacions, en la forma invertida als gravats digitalitzats pel Rijksmuseum: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.482026>; i per l'Art Institute of Chicago (ref. 1920.1128): <https://www.artic.edu/artworks/78886/the-road-to-calvary-from-the-passion>.

Vicenç de Malla: «l'aparença de mera transcripció literal del model, sempre enganyosa, no hauria d'ocultar-nos aquí els filtratges i les transformacions que necessàriament s'han hagut de desprendre per raó del canvi d'escala de la composició, de l'adaptació a un diferent format de quadre i del trasllat a un altre procediment figuratiu, és a dir, per la derivació d'una tècnica de dibuix, que denota els volums amb el clarobscur d'uns simples traços lineals, cap a un sistema de formes tonals modelades per una complexa varietat cromàtica»⁸⁹⁰.

Quan Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer elaboraven l'escena de la *Pujada al Calvari* tenien a les mans altres composicions. Entre altres, com s'intueix d'alguns detalls, l'estampa d'Agostino Veneziano del *Spasimo di Sicilia* de Rafael, incisa el 1517⁸⁹¹. La referència s'evidencia en el grup a cavall de la part posterior de l'escena. Les dues figures de soldats del gravat alemany s'haurien canviat pels cavalls de l'estampa italiana, copiant clarament el cavall de la dreta –segons el punt de vista de l'espectador– amb el cap girat cap enrere. Obviaren, en canvi, les tres Maries de la pujada al Calvari de la composició italiana.

Un segon indicatiu a favor de l'ús de la composició de Rafael podria trobar-se en la figura que se situa a la part posterior del grup i que toca una trompeta de la qual en penja l'estendard amb les sigles “S·P·Q·R”, tot encapçalant el grup que es dirigeix cap al Gòlgota. A la composició de Cranach no apareix cap referència que al·ludeixi al poble romà, com tampoc correspon l'ambientació en la qual s'instal·la la narració: Cranach situa el drama en una escenografia completament dominada per l'arquitectura, mentre que en el retaule d'Èvol, igual que en l'estampa de Veneziano, l'escena transcorre entre el límit de la ciutat i el paisatge que acollirà la crucifixió de Jesús, on ja hi ha dreçades dues de les creus.

Una darrera comparativa entre els tres episodis pot ajudar a aclarir si Peitaví i Verdaguer haurien partit directament d'un dibuix de Pere Nunyes o si haurien disposat de l'estampa. Un dels personatges més característics que proporciona el gravat i que el binomi rossellonès reproduceix mimèticament és la figura del nan que corre davant la comitiva, en primer terme. Aquest personatge és obviat per Nunyes, quelcom que indica clarament que per a l'escena d'Èvol per força havien de tenir un model en el qual fos representat; o bé l'estampa, o bé un dibuix-esbós del mestre portuguès [figs. 178-179]. Tant en la figura de

⁸⁹⁰ Garriga (1998c), p. 127.

⁸⁹¹ The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_H-1-24.

Jesús, com en el soldat, a Èvol s'hi reproduïxen elements molt concrets de la indumentària de gust septentrional, fet que reforça la hipòtesi que haguessin pogut manipular directament l'estampa. Concretament en la figura situada al centre de la part posterior de l'escena que munta a cavall del retaule de la Seu d'Urgell, i que Peitaví també la introduí, encara que vestint-la amb una indumentària diferent, d'estètica septentrional.

Finalment, la qüestió cromàtica s'afegeix a la prova favorable al vincle estret entre Peitaví i Verdaguer amb l'obra de Pere Nunyes, i com aquesta també pot determinar el vincle generacional entre l'obra de Pere Nunyes i la de Peitaví i Verdaguer als comtats, tot i que s'aproximarien més al retaule del santuari del Miracle que no pas a obres anteriors del portuguès, com les portes del retaule de Sant Eloi dels Argenters, de paleta més variada i luxosa. Així és evocador el parentiu cromàtic entre les cabelleres dels apòstols del retaule de Riner i les figures dels retaules de Palau del Vidre, Saneja o Èvol. En la major part de les escenes s'hi detecta l'ús de les mateixes tonalitats de marrons i taronges: les cabelleres de les escenes de l'*Ascensió*, *Pentecosta* o la *Dormició* del retaule solsoní reapareixen en les escenes de l'*Ascensió* de Palau del Vidre, la *Pentecosta* d'Èvol, o en el *Martiri de sant Vicenç a la graella* de Saneja. Però també els abillaments demostren una paleta cromàtica molt propera, de tonalitats càlides i brillants, que contrasten amb els rivets daurats i les orles dels apòstols.

2.1.4.3. El "romanisme" d'estampa.

La rica cultura gràfica d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer esdevé molt il·lustrativa a la seva obra. És destacable la capacitat que els pintors tenien d'adaptar les solucions compositives importades, fos de forma generalitzada o a través de particularitats figuratives que els oferien. En aquest sentit, la cultura gràfica permet definir l'obra dels dos pintors en la línia dels artífexs romanistes que s'han comentat, així com contextualitzar-lo en l'evolució d'aquesta. Convé remarcar, a més, que l'obra de Peitaví i Verdaguer constitueix un bon exemple de la predisposició per part dels obradors i els mateixos clients per l'actualització i la modernització de certes fórmules artístiques.

Com es pot deduir del que ja hem assenyalat, bona part del repertori visual que Peitaví va treballar per elaborar les seves obres provenia del gravat internacional i, particularment, del “rafaelisme” divulgat a través de les incisions. De la mateixa manera que Pere Nunyes a Riner, Peitaví i Verdaguer aprofitaren alguna figura l’*Apostolat* que dissenyà Rafael d’Urbino per la Sala dei Palafronieri dels palaus Vaticans (1517), i que gravaren tan Marcantonio Raimondi el 1520, com Marco da Ravenna (1493-1527 ca.)⁸⁹². El portuguès cità, per exemple, el *Sant Maties* i el *Sant Jaume el Major* de l’italià, però per conjuguar-los en una sola imatge: Sant Tomàs⁸⁹³. Més tard, Joan Mates (doc. 1570-1585) va recórrer igualment a l’*Apostolat* rafalesc a les portes del retaule de sant Joan Baptista dels fusters, de la catedral de Barcelona. El pintor utilitzà la font mitjançant un procés creatiu, mirant d’individualitzar cada personatge per conferir-los expressions i gestos més personalitats i originals a través del dibuix acurat i un treball atent de l’anatomia i el modulad lumínic⁸⁹⁴.

Els Evangelistes reproduïts a les polseres del retaule de Cadaqués remetent a algunes figures de la mateixa sèrie: de l’estampa de l’evangelista sant Mateu, Peitaví i Verdaguer recullen, de forma invertida, la posició i l’actitud per reproduir el sant Marc [figs. 180 i 181]. Al sant Lluç, els pintors es guien amb la figura de sant Tomàs, substituint, és clar, l’escaire pel filacteri amb el nom de l’evangelista [figs. 182 i 183]. En el cas de sant Joan haurien usat el mateix personatge de la sèrie vaticana [figs. 184 i 185]. I pel sant Mateu, haurien pres com a model sant Pau, però en comptes de subjectar l’espasa amb la mà dreta, aguanta el filacteri amb el seu nom inserit [figs. 186 i 187]⁸⁹⁵. En tots els casos, l’adopció de les posicions i gestos de les figures rafaelsques no comporta la reproducció de les mateixes actituds i psicologies, més asserenades i menys profundes al retaule empordanès.

Un altre famós model rafalesc fou l’*Anunciació* gravada per Marcantonio Raimondi – també atribuïda a Marco da Ravenna – entre el 1510-1511 del disseny de Rafael⁸⁹⁶, i fou

⁸⁹² Marco da Ravenna, nom que se li atorga per la seva ciutat natal, es formà amb Marcantonio Raimondi, i traduí obres de Rafael, Giulio Romano, Baccio Bandinelli o Francesco Salviati. Per una breu biografia, consulteu *Treccani*: Dente, Marco, detto Marco da Ravenna [consulta en línia].

⁸⁹³ Bosch (2002-2003), p. 253.

⁸⁹⁴ Bosch (1998e), p. 150-151.

⁸⁹⁵ Bartsch, vol. 26: 96 [cat. 68(75)], 99 [cat. 71(75)], 100 [cat. 72(75)], 104 [cat. 76(76)], 111 [cat. 83], 114 [cat. 86], 115 [cat. 87], 119 [cat. 91].

⁸⁹⁶ També atribuïda a Marco da Ravenna (1493-1527). El gravat l’hem consultat a través de la base de dades del Metropolitan Museum de Nova York (The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341436>.

àmpliament usat pels pintors de l'època, com Nunyes, Fernandes, Serafí, Forner, o el Segon Mestre de Son. A l'obra de Peitavi i Verdaguer el detectem en diversos treballs, com ara els retaules de Palau del Vidre, Èvol o Tressera, així com en altres obres de la mateixa cronologia, com el de Santa Llocaia (1576), que ara atribuïm a una altra mà [figs. 188-191].

A Palau del vidre, Peitavi i Verdaguer reproduïren l'estampa de l'*Anunciació* parcialment: manllevaren la figura de l'arcàngel, del que en copiaren els plecs, gairebé un per un, reproduint-la amb absoluta fidelitat, des de la posició de les mans fins als peus. L'única semblança amb la Mare de Déu de Raimondi, per contra, és el gest que fa amb la mà dreta duent-se-la al pit, però el tipus humà és totalment diferent. Mentre que en la incisió italiana la Mare de Déu s'agenolla en un reclinatori, a Palau del Vidre s'asseu en una banqueteta i sobre un coixí envellutat guarnit amb borles daurades. En comptes de reclinar el cap en posició de veneració, la Mare de Déu de Palau del Vidre l'aixeca en expressió de sorpresa, tot observant l'arcàngel mentre aquest expressa les paraules inicials de l'avemaria: «Ave Gratia Plena»⁸⁹⁷. Pels ambients es comporten de forma molt similar: la part posterior de l'escena es divideix per diferenciar l'espai que emmarca l'arcàngel de l'espai que correspondria a la cambra de la Mare de Déu. Darrere l'arcàngel s'hi reproduí una estructura arquitectònica constituïda de dos pedestals separats, a manera d'altar, amb columnes d'ordre corinti. Tot i que s'intueix la tela del dosser de color verd, a la pintura rossellonesa no s'hi representa el llit. Per la posició de Maria, en canvi, es podria haver fet ús d'altres composicions d'estampa, potser mirant d'emular la Mare de Déu de l'*Anunciació* de Jacopo Caraglio (1505-1565) incisa entre el 1520 i el 1539, segons un disseny del mateix Rafael [fig. 192]⁸⁹⁸.

És molt suggerent, en canvi, les correspondències entre la figura de la Mare de Déu de Tressera i la figura homònima d'una composició del gravador anònim denominat "Mestre IHS" o "Mestre del Nom de Jesús", realitzada el 1566 i publicada a la ciutat de Roma [fig. 193]⁸⁹⁹. Són significatives les semblances entre els plecs de la roba de la Mare de Déu i els de la figura del gravat, intensificats en la primera mitjançant efectes de clarobscur i d'una lluminositat metàl·lica. La possible utilització d'aquesta composició per part de Peitavi i

⁸⁹⁷ A la pintura només s'hi llegeix "ple", ja que les dues lletres consegüents han quedat esborrades, potser arran de les restauracions. El text correspon al passatge inicial en llatí de l'avemaria «Ave Gratia Plena, etc.».

⁸⁹⁸ Bartsch, vol. 28, p. 78, [cat. 2].

⁸⁹⁹ Bartsch, vol. 31 : 384 [cat. 1(512)]

Verdaguer, tenint en compte que el retaule de Tresserra fou acabat el 1577, significaria un recurs prou modern.

En canvi, el Pare Etern del gravat de Raimondi no fou aprofitat per les *Anunciacions* de Palau del Vidre i Èvol. Com tampoc al retaule anònim de Santa Llocaia, però apareix a la taula de Tresserra, on emergeix, com a la incisió italiana, d'un mar de núvols a l'extrem superior esquerre. Finalment, de l'*Anunciació* d'estampa els autors repregueren el *thalamus virginis*, el llit de la Mare de Déu, a la dreta de la composició, però el cobricel que reproduceix Raimondi només s'equipara amb el de les escenes de Tresserra i Santa Llocaia.

Un altre gravat de Marcantonio Raimondi present a les taules nord-catalanes era el que reproduïa la *Crucifixió*, de 1554. Peitavi i Verdaguer la podrien haver tingut en compte per a la *Crucifixió* d'Èvol [fig. 194]⁹⁰⁰. L'escena concorda amb l'episodi italià, encara que alguns grups figuratius, com els soldats a cavalls, es trobin en un pla diferent respecte els seus homòlegs de la invenció italiana [fig. 195]. L'altra composició que alena rere la *Crucifixió* d'Èvol és una estampa anònima del 1541 d'un disseny atribuït a Francesco Salviati (1509-1563 ca.) i que publicà Antonio Salamanca (1478-1562)⁹⁰¹. Tant el lladre de la dreta, la torsió del cos, com la figura clavada a la creu remetent directament a aquesta font anònima [fig. 196]⁹⁰². Les mateixes estampes podrien haver guiat l'escena de la *Crucifixió* d'Irvals. Aquí, si bé el grup format per la Mare de Déu, Maria Magdalena i sant Joan no correspon a les estampes, les tres figures crucificades resembren a les de la composició de Raimondi, encara que al retaule ceretà el taller decidís cobrir el tors superior dels dos lladres [fig. 197]. En general, l'esquema d'Irvals és més elemental, i el modulats tant lumínic com cromàtic és més simple i menys dramàtic que a l'episodi d'Èvol.

La taula d'Irvals és l'única on produeix l'efecte d'un espai més net i poc atapeït. Tanmateix, cada grup sembla estar aïllat respecte dels altres, i als dos grups de personatges que apareixen als extrems laterals, especialment al de l'esquerre de la taula –a la dreta de l'espectador– on s'hi ha volgut mostrar la idea de multitud mitjançant la reproducció de llances i barrets un damunt de l'altre. L'aplicació d'un fons daurat que substitueix gairebé

⁹⁰⁰ Consultat a través de la Bibliothèque Numérique de Lyon: https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_02EST01000I16RAI004923.

⁹⁰¹ El gravat ha estat atribuït a Girolamo Fagioli, documentat a Bolonya entre el 1539 i el 1574.

⁹⁰² The Metropolitan Museum (The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371086>.

tot el fons paisatgístic, a més, atorga a l'escena d'un aspecte arcaïtzant, una solució que es repeteix a Tresserra, pintat uns anys després. A Iravals, l'ús del fons daurat s'observa a altres escenes de la predel·la, com en la del sant Roc o la del sant Sebastià, i a Tressera es feu extensiu a la mateixa predel·la (*sant Roc, Pietat i sant Sebastià*), i a la cimera (*Coronació de la Mare de Déu*). A Èvol, pintat dos anys després del retaule de Tresserra i sis després d'Iravals, el fons daurat de la *Crucifixió* se substitueix per un extens panorama configurat de turons, rocams, rius, vilatges i vegetació. Aquest recurs confereix amplitud a l'escena, que concentra tot el seu dramatisme al primer pla, i fou repetit en altres taules com a les de Palau del Vidre i Saneja. La narració de la *Crucifixió* d'Èvol s'aconsegueix amb un ús lleugerament més expressiu de la gesticulació que a Iravals, tot i que més moderat, per exemple, que al retaule de la capella Requesens de Pere Nunyes (1528), i amb una diferenciació clara dels dos grups figuratius: el de sota els tres crucificats, amb la Mare de Déu estesa a terra, sant Joan i les Maries, i el de la comitiva muntada a cavall que entra a l'escena pel lateral. Respecte a la taula de Pere Nunyes, és interessant notar com l'autor obtingué un resultat prou eficaç respecte de l'espai on es desenvolupa l'episodi.

Seguint amb l'estampa raimondiana, Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer varen recórrer, també, a l'estampa del *Martiri de Sant Llorenç* que el gravador feu a partir d'una invenció de l'escultor i dibuixant Baccio Bandinelli (1493-1564), però collint-ne figures aïllades [fig. 200]⁹⁰³. Sabem de la presència d'aquest gravat al Principat almenys des de 1548, any en què data l'inventari de Pere Serafi on es fa esment de l'obra en qüestió. Peitavi i Verdaguer la utilitzaren per configurar l'escena del martiri de sant Vicenç de Saneja (1580-1585), que patí el mateix turment [fig. 198]. D'una banda, s'inspiraren en el grup principal de l'escena: en les figures del màrtir i el botxí que el manté sobre la graella, entorn els quals pivota tot el drama [fig. 199]. A diferència del botxí que va nu al gravat, el de Saneja va vestit de soldat romà, i a sant Vicenç se'l cobreix amb petit drap blanc en les parts íntimes. A la mateixa taula, i pels dos actors que es postren darrere l'escena del martiri, el pintor manlleva dues figures més de l'ambiciosa invenció de Bandinelli: un és el personatge amb turbant situat a

⁹⁰³ The Metropolitan Museum (Harris Brisbane Dick Fund, 1917): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345726>. Baccio Bandinelli fou un dels artistes més destacats de la seva època, rivalitzà amb Miquel Àngel, i estigué molt vinculat a la casa Medici. És autor de diverses escultures florentines, com l'estàtua de marbre de sant Pere de la catedral de Florència (1515), o l'Hércules Caco del Palazzo Vecchio (1517-1525). *Museo Nacional del Prado*: Bandinelli, Baccio [consulta en línia].

l'extrem superior del gravat que recolza tot el pes sobre el bastó i que entrecreu la cama dreta per damunt de l'esquerra, tot mirant amb abatiment cap a l'espectador; l'altre, la figura situada a la dreta del grup central, envoltant l'emperador Valerià, embolcallada amb un mantell que li tapa mig rostre, i observa cap al centre de la composició –com ho fa també a Saneja– [figs. 201 i 202]. A la taula ceretana, a tots dos personatges els queda la part del cos de cintura en avall amagada rere el sant martiritzat que es dirigeix impotent cap al botxí, aquest impedit-li aixecar-se de la graella. Els nostres autors, per contra, evitaren els components destacats de la composició italiana: l'escenografia i la multitud de figures que hi apareixen. El martiri ceretà es trasllada en un espai exterior, rere el qual s'obre un paisatge de muntanyes, boscos i mar, i que recorda alguns paratges visibles també de Palau del Vidre, concretament el de la *Resurrecció*.

A la taula del *Martiri de sant Vicenç de Saneja* (ca. 1580-1585), la figuració se situa en l'exterior, però l'acció es desenvolupa en un espai molt reduït, que el formen tres grups que miren d'interrelacionar-se a través de les mirades i la gesticulació: el de sant Vicenç a la graella i el botxí, en un primer pla, i el dels espectadors i els soldats, a la part posterior. Per suggerir un gran nombre de figures, els pintors varen recórrer al vell recurs de la repetició de barrets i llances, i de nou fan un esforç per individualitzar-les i conferint actituds totalment independents. La sensació encara és d'un espai comprimit i d'uns personatges enganxats entre ells, malgrat que aquí l'element paisatgístic atorga profunditat a l'escena i obre l'espai en el qual es du a terme el martiri. A més, els autors s'esmerçaren en modular els cossos, que tractaren mitjançant un cromatisme lluent i un tractament del clarobscur intens.

Com s'ha dit a l'inici de la segona part, fem un breu apunt sobre l'ús de la mateixa referència a la invenció de Bandinelli al retaule cinccentista de Gède, de l'església de Sant Llorenç, a Banhèras de Bigòrra. De la mateixa manera que a Saneja, el pintor d'aquell retaule optà per agafar les figures principals del màrtir i el botxí que l'aguanta sobre la graella, ocupant pràcticament la totalitat de la taula.

En el retaule de sant Lli d'Orellà, de dimensions més petites, les citacions al món de l'estampa són menys evidents, encara que la disposició figurativa, les gesticulacions o les actituds al·ludeixin al món del "rafaelisme" i, novament, a l'estampa de Raimondi. Per la santa Cecília, el pintor s'inspirà en la figura de Santa Agnès gravada per l'italià [figs. 204 i

205]⁹⁰⁴. El vincle l'observem en la caiguda de robes i el posicionament de les mans i del cos, en lleuger *contrapposto* per la flexió de la cama dreta. La mà dreta de Sana Cecília s'aixeca fins a l'alçada del coll i subjecta una petita palma, mentre que l'esquerra la manté damunt de la cintura sostenint, un llibre en el cas del gravat, i un òrgue en miniatura i portàtil a Orellà. En aquest cas, els trets més característics de l'obra consisteixen en el tractament lumínic i de clarobscur i en l'intent de conferir veracitat als seus rostres, així com el modelatge volumètric per tal de dotar les figures de gravetat. Algunes robes, com els mantells de les dues santes, presenten efectes de llum i clarobscur molt marcats, d'aspecte envellutat i luxós. Com en tantes altres obres, i seguint les tendències anteriorment assenyalades, no s'obvia l'ús de daurats, especialment a les aureòles de les tres figures, en algun detall de la roba de santa Eulàlia i, sobretot, en la dalmàtica de sant Lli.

Peitavi es podria haver inspirat amb la mateixa guia visual per al sant Felip de la taula d'Oceja, que adopta exactament la mateixa postura [fig. 203]. Per la figura de Santa Eulàlia d'Orella, en canvi, les similituds són més remotes, però així i tot prou interessants per vincular la santa a les figuracions rafaelsques. Per exemple, amb la Santa Caterina que apareix al centre d'una composició tripartida del mateix Marcantonio Raimondi –de fet, molt similar a la del mateix retaule d'Orellà– on hi ha representades a santa Llúcia, santa Caterina i santa Bàrbara⁹⁰⁵.

De nou al retaule de Palau del Vidre, una de les correspondències més interessants entre l'obra del binomi rossellonès i l'estampa italiana s'esdevé amb l'episodi de l'*Adoració dels Pastors* d'un altre gravador, el veronès Jacopo Caraglio (1505-1565), un artista que treballà sota la influència de Marcantonio Raimondi [fig. 207]⁹⁰⁶. En la mateixa escena del retaule [fig. 206], els pintors traduïren de forma sintetitzada una invenció del pintor italià Girolamo Francesco Maria Mazzola, més conegut com a Il Parmigianino (1503-1540)⁹⁰⁷.

⁹⁰⁴ The Metropolitan Museum (The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342559>.

⁹⁰⁵ Bartsch, vol. 26, p. 157, [cat. 120 (107)].

⁹⁰⁶ La seva obra fou lloada per Vasari, i d'entre els artistes romans que traduï hi apareixen Rafael, Giulio Romano, Perino del Vaga, Baccio Bandinelli, Rosso Fiorentino, o Parmigianino. *Treccani*: CARAGLIO, Giovanni Iacopo [consulta en línia].

⁹⁰⁷ Bartsch, vol. 28, p. 80 [cat. 4 (68)]; sobre la inversió de les composicions gravades del gravat: Garriga (1990b). Sobre l'art d' Il Parmigianino, vegeu un estudi actualitzat a Franklin (2003), i en l'obra *Parmigianino Tradotto* dirigit per Massimo Mussini i Maria de Rubeis (2003). Vegeu-ne una reproducció del gravat a les col·leccions del British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-1-41.

Els préstecs que els autors va fer de la composició italiana es concentren en el grup principal de l'escena: la Mare de Déu asseguda a terra, el nen Jesús i el personatge femení que l'abrigalla i el pastor encorbat que s'aguanta el capell mentre inicia la reverència al nounat. El pintor també utilitzà les dues figures que Parmigianino situa l'extrem dret de l'escena, especialment els dos pastors que es troben dempeus. En contraposició, Peitavi i Verdager hi inclogueren una figura de sant Josep diferent d'aquella de la incisió italiana. Els pintors de Palau del Vidre se serviren, en general, de l'actitud i les expressions més que no pas dels tipus humans. Els personatges van vestits a la romana, amb túniques i togues al damunt, i els pastors sostenen cadascun d'ells un tirapeu o gaiata, un bastó llarg amb un dels caps encorbats que servia per agafar les ovelles pels peus.

Per a la configuració de la resta de l'escena, en canvi, es descartà el paisatge llunyà i l'edifici enrunat que hi apareix al fons, així com el sol radiant que Parmigianino situà a l'extrem superior dret. En canvi, Peitavi i Verdager se serveixen de la columna amb pedestal de l'esquerre del gravat, que delimita l'escena i dona una evocació genèrica de l'ambientació, encara que no gaire coherent, i tant el mur com les pilastres que s'observen a la part posterior del grup humà esdevenen el nou "paisatge". L'ambigüitat de la representació fa que sigui difícil de determinar on succeeix l'acció, si en un espai interior, o exterior, i això constitueix una característica observable en moltes taules d'aquests pintors. Vegeu, per exemple, les escenes de l'*Adoració dels Reis* de Tresserra, el *Naixement* d'Èvol, o la *Visitació* del mateix retaule de Palau del Vidre.

A banda d'aquest exemple, s'adverteix una segona referència a Caraglio a la taula de la *Pentecosta* de Palau Vidre [fig. 208], ara connectada a una *Pentecosta* dissenyada novament per Rafael d'Urbino [fig. 209]⁹⁰⁸. Ressalta la figura de l'esquerra –sant Joan– del retaule rossellonès que gira sobre si mateixa per dirigir la mirada cap a la Mare de Déu, pres de la mateixa figura –la part superior del cos– situat en el primer pla dels Apòstols de la *Pentecosta* de Caraglio. També troben el seu paral·lel amb la composició italiana la figura situada a la part posterior dreta de la composició, mirant l'Esperit Sant i amb la mà dreta alçada, i la figura en el primer pla (inferior dret), que observa a la Mare de Déu i estén endavant les dues mans. En aquest darrer cas, però, l'apòstol de l'estampa és d'aspecte jove, mentre que

⁹⁰⁸ National Gallery of Washington: Ailsa Mellon Bruce Fund: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.53292.html>.

a Palau del Vidre se'l representa envellit. Malgrat ser més difícils que altres comparacions, no seria estrany que els pintors rossellonesos s'haguessin inspirat amb la composició de Caraglio per altres posicions o gesticulacions.

És remarcable com els pintors s'esforçaren en la traducció de certes figures i a reproduir-ne els escorços, malgrat obviar, en canvi, l'aspecte narratiu de la incisió. El resultat a Palau del Vidre es troba lluny de Caraglio, sobretot perquè s'elimina l'amplitud de la composició italiana, i delata les dificultats de transcripció d'aquests artífexs. Els apòstols de Palau del Vidre s'amunteguen, gairebé sense aplicar-hi proporcionalitat en relació amb la distància entre ells –només és observable en els dos apòstols que es troben a la part superior dreta–. La figura del sant Joan reproduceix amb molta atenció l'escorç del sant Joan de l'estampa, i els pintors procuraren donar efecte de clarobscur als plecs i la volumetria de la vestimenta. Tanmateix, no resulta fàcil distingir l'espai que ocupa en relació amb els apòstols que té al costat (o davant), a tocar de la Mare de Déu. L'efecte global de l'escena de Palau del Vidre és d'una aglomeració de personatges, això sí, amb els rostres individualitzats. És, doncs, en aquesta tasca de varietat en què van concentrar-se els autors, amb un resultat òptim. El modulats dels clarobscurs confereix volum a les figures, i els detalls cromàtics i de dibuix molt característics en els rostres suggereixen actituds verídiques i alhora confereixen dramatisme a l'episodi. Ara bé, la tendència pictòrica segueix el tarannà de la plàstica catalana, a partir de la qual el procés compositiu venia determinat, primer, pel dibuix de les figuracions, i posteriorment, del fons arquitectònic: en aquest cas varen recórrer al recurs d'un absis per delimitar un espai concret.

D'aquest primer bloc que configura la cultura gràfica romanista s'ha d'afegir un darrer gravador igualment present a les taules que pintaren Antoni Peitavi i Miquel Verdager. Es tracta de l'obra que realitzà Andrea Marelli, i més concretament l'estampa que elaborà de la *Coronació de la Mare de Déu* (1567-1572) [fig. 211], i que veiem reutilitzada a les *Coronacions de la Mare de Déu* d'Èvol [fig.210] i Tresserra [fig. 212]⁹⁰⁹. A ambdues taules, malgrat fer referència a una composició més grandiloqüent, només s'hi reproduïxen les tres figures principals: la Verge Maria acompanyada de Jesús i el Pare Etern sostenint la corona [fig. 213]. Tant Jesús com el Pare Etern es conceben gairebé de forma mimètica a la font. Com

⁹⁰⁹ The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-0610-37. Dec la identificació d'aquest gravat a Joan Bosch.

s'observa en el braç i la mà dreta de Jesús, replicat pels artífexs de forma exacta. També les vestidures presenten la mateixa concepció, amb plecs similars i el lliscament de les teles – sobretot en la figura de Jesús–, encara que a vegades s'entreveu la dificultat per reproduir-les d'una forma versemblant. La Mare de Déu de Tresserra, per contra, difereix de la composició gravada, ja que en comptes de creuar les mans i recolzar-les al pit, els pintors optaren per ajuntar-les en forma de res, una disposició similar a la de les Mares de Déu d'Èvol (*Pentecosta*), Palau del Vidre (*Pentecosta*), Cadaqués (*Assumpció*) i, per connectar-ho amb Pere Nunyes, amb la Mare de Déu que reproduí a la *Pentecosta* del retaule de Riner. És important remarcar que la figura de la Mare de Déu de Tresserra ressembla únicament a la d'Èvol, les faccions de la qual remetent a un mateix tipus humà, diferint de la de Palau del Vidre, que en aquest cas s'assimila a la de Cadaqués.

Finalment, Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer també se serviren de fonts septentrionals, un element molt present en tota la producció pictòrica del segle XVI. Són molts els autors que s'inspiraren en les invencions d'Albrecht Dürer, com ara Pere Mates, Jaume Forner, Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, el Mestre de Balaguer, o ja en una cronologia més avançada, Pietro Paolo da Montalbergo.

A la Catalunya del Nord, és destacable els deutes a Dürer que suggereix l'episodi de l'*Oració a l'hort de Getsemaní* d'Èvol [fig. 214]. L'àngel que apareix a l'escena sembla remetre's a l'àngel de la mateixa escena del retaule de santa Maria i sant Martí de Capella, de Pere Nunyes i Henrique Fernandes. La disposició de l'àngel –al vol i amb un calze entre les mans– és el mateix que a la taula ribagorçana. Val a dir, però, que amb certes discrepàncies qualitatives, ja que el modelat de la figura d'Èvol dista considerablement de la figura de Capella. A la *Coronació d'espines* del retaule conflentí l'aspecte caricaturesc d'algunes figures recorden el món del gravat de Dürer, i semblarien inspirades en el tipus de personatges que es veuen a l'escena de *Sant Pere i sant Pau curant el paralític* [fig. 216]⁹¹⁰. L'estampa germànica també sembla referida a la *Resurrecció* de Palau del Vidre. La decisió de col·locar la figura de Jesús ressuscitat davant la tomba i dempeus a terra podria haver estat inspirada per l'obra

⁹¹⁰ The Metropolitan Museum (Fletcher Fund, 1919):
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391182>.

d'un gravador septentrional, com Albrecht Dürer, Israhel van Meckenem o Martin Schongauer⁹¹¹.

La figura de Crist fora de la tomba i caminant entre els soldats endormiscats era una característica recurrent de la tradició visual germànica, que alhora s'hauria de relacionar, en aquest cas, amb la codificació iconogràfica de la cultura local, és a dir, de les obres existents en el territori d'èpoques anteriors i que els pintors podrien haver tingut l'ocasió de contemplar. Altrament, el rostre de Crist trasllada inconscientment a l'observador a la figura del sant Eloi de Pere Nunyes de la taula *Pesatge de les selles davant el rei Clotari*, suggerint que els autors es podrien haver guiat per algun tipus humà obtingut d'un dibuix del portuguès. Com a darrera comparativa, no s'hauria de descartar la influència del gravat del mateix tema realitzat per Mario Cartaro (1566), gravador actiu a Roma entre la dècada de 1550 i 1580, del qual se'n desconeix l'inventor. Especialment en relació amb els soldats que envolten el sepulcre, les torsions dels seus cossos i les musculatures o les armadures i escuts⁹¹².

L'aspecte romà conviu amb elements i detalls que provenen del món septentrional. S'observa especialment en la vestimenta i la caracterització fisonòmica. En els episodis on es representa a *Jesús entre els doctors* (Èvol i Palau del Vidre), els personatges que el circumden semblen extrets, a diferència de moltes de les restants taules pintades, de la cultura gràfica septentrional. Les indumentàries que vesteixen els personatges, riques en brodats i llargues fins als peus, o les caputxes i turbants que duen, evocuen l'orientalisme del món hebreu i remetent a la cultura gràfica septentrional; en la mateixa escena del retaule d'Èvol, en una de les caputxes dels savis (a la dreta) s'hi pot llegir una breu inscripció hebreaica [fig. 215].

⁹¹¹ The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1896-0125-1-29; The Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366998>; The Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363179>.

⁹¹² The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0613-652.

2.1.4.4. *La cultura gràfica del tardomanierisme.*

En el període de 1570-1580 el llenguatge pictòric d'Antoni Peitavi mostra la incorporació de nous referents gràfics, i amb l'anàlisi del retaule d'Èvol (1578) i el retaule de Cadaqués (ca. 1570-1580) advertim una lenta renovació de la cultura gràfica, especialment amb l'assimilació o el seguiment de l'obra de Cornelis Cort (1533-1578), gravador holandès que s'hauria format al taller de Dirck Volckertsz Coornhert (1522-1590) cap a la dècada de 1550⁹¹³. Anirà bé recordar que l'episodi més rellevant de l'arribada d'estampes de Cornelis Cort és documentada. Una gran quantitat de gravats de l'holandès desembarcà al Principat mitjançant l'operació mercantil del pintor italià Pietro Paolo da Montalbergo, que a través de societats amb comerciants italians, propicià l'arribada a Barcelona el 1581 i el 1586 d'una gran quantitat d'estampes –més de tres mil, entre les quals 232 de Cort– amb el contingut de les darreres novetats del tardomanierisme internacional, així com els tractats d'arquitectura d'Antonio Labacco i Giacomo Barozzi da Vignola, entre altres⁹¹⁴. Així doncs, i paral·lelament a l'ús de recursos provinents del rafaelisme, el llenguatge pictòric d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer començà a introduir petites notes de la plàstica del darrer manierisme romà ja adaptat a les noves exigències d'una Església catòlica més conservadora que cercava en les imatges la finalitat devocional. Aquest nou estil decoratiu, completament depurat de l'experimentació i l'anticlassicisme que va caracteritzar la *Maniera* del segon quart del segle XVI, tindria com a màxims representants artistes com Taddeo (1529-1566) i Federico Zuccaro (c. 1540-1609), Girolamo Muziano (1532-1592) o Cesare Nebbia (c. 1536-1614), i a Catalunya aconseguiria la seva màxima representació amb l'arribada de Joan Baptista Toscano (doc. 1599-1617)⁹¹⁵.

En aquest sentit, l'obra dels pintors continuarà caracteritzant-se per l'heterogeneïtat de fonts gràfiques tan característica de la pintura del segle XVI, i observable en altres autors. Peitavi i Verdaguer combinarien elements sorgits de la tradició pictòrica rafaelasca amb

⁹¹³ *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. Cornelis Cort (Part I)*, 2000, p. 23-34.

⁹¹⁴ La documentació l'aportà Josep Maria Madurell (1945, III-3), p. 195-229; vegeu també Garriga (1998f), p. 211. Vegeu Freedberg (1978), p. 642-664; un estudi més actualitzat i molt acurat sobre el fenomen del tardomanierisme i el període artístic de finals del segle XVI a Roma, vegeu Pinelli (2003), i més concretament les pàgines 166-200.

⁹¹⁵ Sobre Joan Baptista Toscano, vegeu l'estudi de J. Bosch (2011).

composicions pròpies del tardomanierisme, sense deixar d'evocar, és clar, referències de l'estampa septentrional. Val a dir que la manipulació de tot aquest material nou –el del tardomanierisme–, seguiria les inèrcies que hem observat fins ara: l'apropiació d'elements de forma mimètica i a través de composicions senceres o manlleus puntuals.

D'entrada, i seguint el filó rafaelesc, resulta molt evident la dependència de la *Transfiguració* del mestre d'Urbino (1517 i el 1520) a l'escena de l'*Assumpció de la Mare de Déu* del retaule d'Èvol. Els pintors varen prendre com a referència tots els personatges del grup situat a la part inferior esquerra, a excepció de la parella d'apòstols que apareixen a la part més posterior, just a tocar del rocam. Aquests els reservà per l'escena de la *Pentecosta*, reproduïts a l'extrem superior esquerre (segons el punt de vista de l'espectador), mantenint-los en les mateixes actituds. També aprofitaren alguns dels rostres del grup dret de la *Transfiguració*, com l'apòstol que sosté el nen endimoniat i dos dels apòstols que es troben al seu costat, que en aquest cas també els ajudaren a configurar el grup d'apòstols que es troben a l'esquerra de la Mare de Déu de la *Pentecosta*.

Sembla indubtable que l'estampa que els pintors usaren fos la *Transfiguració* de Cornelis Cort [fig. 217] i no la del Mestre dels Morts, gravada el 1530 i 1560 i que havia tingut Pere Nunyes. Uns quants anys més tard, el 1573, Cornelis Cort en realitzava una de nova, més acurada i més fina⁹¹⁶. La comparativa entre els diferents grups humans –Mestre dels Morts, Cort i els apòstols de Peitavi i Verdaguer– indica que l'obra rossellonès podria haver disposat de l'estampa de Cort, com ho proclamen alguns detalls de la pintura relacionats a la manera que l'holandès interpreta els personatges de Rafael, particularment en les arrugues de mans, els escorços, la indumentària (especialment del personatge assegut en primer terme), i l'expressivitat d'alguns dels rostres [figs. 218 i 219].

Com passaria durant les següents dècades amb tantíssims pintors i escultors, les referències de Cornelis Cort varen eixamplar el repertori gràfic dels pintors Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer, proporcionant-los noves composicions, figures, expressions, gestos, etc. A l'*Assumpció* d'Èvol, aquesta nova expressivitat agilitza i dota de vitalitat a les actituds dels protagonistes que poblen l'escena, en tant que emfatitza el caràcter dramàtic del moment i accentua amb solucions inimaginables les reaccions dels apòstols davant l'*Assumpció* de la

⁹¹⁶ The New Holstein, (Cornelis Cort, part I), p. 178-179.

Mare de Déu, com ara les mirades cap a Maria o vers el sepulcre buit. Tanmateix, algunes gesticulacions, com les mans alçades, resten incoherents per culpa del canvi de subjecte (ara una *Assumpció*). El grup de la *Transfiguració* fou traslladat a la taula d'Èvol amb força fidelitat, inclosos alguns escorços complexos com el de l'apòstol ajagut a terra amb el llibre obert a les mans, i la delicadesa d'alguns detalls dels rostres o de les anatomies, com ara les mans i els cabells.

El disseny rafalesc de la *Transfiguració* també va servir a Peitavi i Verdaguer per resoldre la taula de la *Pentecosta* del retaule d'Èvol: concretament aprofitaren tres apòstols del grup dret, i dos del grup esquerre [figs 220-223]. En aquest cas, els pintors se serviren gairebé exclusivament de les expressions, fins i tot de les més efusives, com la de l'apòstol que a la composició italiana sosté la figura de l'epilèptic. Pel que fa a les dues figures que a la *Transfiguració* aixequen les dues mans fins a l'alçada del pit i que es troben en un pla retirat, a Èvol reapareixen amb un mimetisme considerable.

Per a la taula de l'*Assumpció de la Mare de Déu* encara s'hi hauria treballat amb un altre gravat de Cornelis Cort. En aquest cas es tracta de la *Coronació de la Mare de Déu* que il·lustrà el classicista Federicco Zuccaro (1539-1609) –que es formà sota la tutela del seu germà, Taddeo Zuccaro 1529-1566– i que publicà Antonio Lafréry (1574), un editor d'estampes francès que s'establí a Roma des de 1544 fins al 1577 on col·laborà amb gravadors com Antonio Salamanca [figs. 226 i 227]⁹¹⁷. Aquí, el binomi rossellonès s'hauria inspirat en aquesta composició per pintar la Mare de Déu i els dos àngels inferiors que l'acompanyen, i amb més deteniment per reproduir l'àngel de l'esquerra (segons el punt de vista de l'espectador). La referència a la composició de Zuccaro, un pintor que s'educà partint de l'estudi de Rafael, és de les més primerenques. D'altra banda, la correspondència figurativa entre el gravat i la pintura és menys evident i menys recixida que la taula de l'*Assumpció* pintada per Huguet I i Huguet II (el fill) al retaule major de Santa Maria de Vallvidrera (1597), on els artífexs s'apoderarien de la totalitat de la composició italiana [fig. 228]⁹¹⁸.

⁹¹⁷ The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-5-143; Treccani: LAFRERI, Antonio [consulta en línia].

⁹¹⁸ El retaule, datat de 1597, s'atribueix a Huguet I. Tanmateix, el retaule fou destruït durant el 1936 i només se'n coneix la seva aparença a partir d'una fotografia antiga (Arxiu Mas). Vegeu Suàrez (1998), p. 160-162; per un perfil biogràfic de Jaume Huguet I, vegeu Bosch (1998g), p. 199-201, Garriga (2001b) [consulta en línia] i Abril (2011-2012), p. 97-116.

La referència de Peitaví i Verdaguer al gravat de Cornelis Cort s'observa també a l'*Adoració dels Pastors* del retaule de Cadaqués, destruïda. La posició de la Mare de Déu prové de l'estampa que gravà l'holandès el 1568 d'una *Adoració dels Pastors* que havia dissenyat Marco Pino (1525-1583), pintor sienès format al taller de Domenico Beccafumi (1543) i col·laborador amb artistes com Perin del Vaga i Daniele da Volterra⁹¹⁹ [fig. 229]⁹²⁰. Si la pintura de Cadaqués fou realitzada realment l'any 1570, tal com s'intueix de la fotografia en blanc i negre, es tractaria d'un ús contemporani de les noves formulacions gràfiques del tardomanierisme internacional, i una de les primeres –si no la primera– menció de Cort a la plàstica del Principat de Catalunya. Amb tot, són significatives les diferències entre la figura de la Mare de Déu de Cort i la pintura de l'*Adoració* de Cadaqués, de la que Peitaví i Verdaguer només en manlleven la figura de Maria, que monopolitza l'espai [figs. 230 i 231]. De la mateixa manera, les proporcions no s'adeqüen a una lògica espacial, i provoca que algunes figures resultin anatòmicament poc coherents en relació amb la resta dels protagonistes. Els pintors podrien haver-se inspirat no només en la figura de Maria, sinó també amb el pastor de la seva dreta, a Cadaqués transformat en sant Josep, i el que s'agenolla a la seva esquerra, ara convertit en un àngel. Més enllà d'aquestes apreciacions, la fotografia no permet profunditzar en gaires més detalls. La figura de la Mare de Déu de Cadaqués resulta anatòmicament poc equilibrada: el cap és massa gran pel cos que té, i algunes proporcions del rostre grinyolen una mica. D'altra banda, s'intueix l'accent que els pintors varen posar en el clarobscur per ressaltar els plecs de les robes de Maria, que miren de reproduir de forma idèntica els de la figura del gravat.

A Tresserra (1576), encara que d'entrada es tracta de comparacions menys evidents, Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer també podrien haver introduït elements del gravat de Cort. En primer lloc, la reutilització, un cop més, de l'estampa de la *Transfiguració* (1573). Se n'haurien servit per a resoldre exclusivament la figura de sant Josep, que remet a un apòstol del grup inferior de l'obra italiana: aquest es troba a la banda esquerra de la composició, amb les dues mans obertes damunt el pit, i amb el rostre girat cap al nen endimonià de la

⁹¹⁹ *Treccani*: PINO, Marco dal [consulta en línia].

⁹²⁰ The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_U-5-152. Els plecs del vel que cobreix la testa de la Verge corresponen gairebé de forma idèntica amb el gravat de Cort. De totes maneres, la posició de la Mare de Déu també recorda el gravat de la *Nativitat* de Giorgio Ghisi (1553) que reproduí d'un disseny d'Angelo Bronzino (vegeu l'obra a la col·lecció en línia del British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1854-0812-186).

banda dret [figs. 224 i 225]. L'altra correspondència amb el món del tardomanierisme es desprèn de la Pietat que es representa al centre de la predel·la. La posició del Crist, amb el cos inert i creant una sinuosa “s”, es representa estès en un primer pla, mentre que la Mare de Déu i sant Joan el subjecten, Maria Magdalena li besa la mà, i Maria Salomé i Maria de Cleofàs es lamenten desconsolades a la part posterior. La disposició general és força comuna, però la figura del cos del crucificat presenta una extraordinària familiaritat amb una estampa de la *Lamentació de Crist* [fig. 232] d'un gravador flamenc fins ara poc (o gens) conegut a la plàstica catalana, de nom Pieter Jalhea Furnius (c.1545-c.1610)⁹²¹. La disposició del cos, l'anatomia, l'encreuament de les cames, la caiguda de la mà esquerra que a Tresserra subjecta Maria Magdalena, la torsió del cap sobre la falda de la Mare de Déu, o els draps que cobreixen a Crist –fins i tot la disposició d'aquests sota les cames–, delata la proximitat de la composició rossellonesa amb l'estampa de Furnius [fig. 233]. Malauradament, no és clara la data del gravat. A la base de dades del Rijksmuseum, s'indica que la publicació anà a càrrec de Frans van den Wijngaerde, un gravador i editor flamenc que treballà entre el 1624-1679. Tanmateix, la correspondència entre les obres si les dates en què visqué l'artista permet suposar que podria haver existit una còpia anterior, del mateix Furnius, i publicada abans de la dècada de 1580.

Abans d'aquest estudi, els primers usos dels gravats de Cornelis Cort al Principat s'havien indicat a l'obra del pintor Joan Mates, pocs anys abans. Concretament a l'*Anunciació* de les portes del retaule de Sant Joan dels Fusters de la catedral de Barcelona (1577), on l'artífex hauria rebut els «estímul renovats», explica Joan Bosch, «d'una de les primeres fornades de gravats del moderníssim Cornelis Cort, que van escombrar completament les informacions rafaelesques i miquelangelesques tan estimades per la generació anterior, i que van dictar la “manera” artística dels tallers del Principat fins passada la meitat del segle XVII»⁹²². L'autor va detectar dos gravats que Cort havia publicat a Roma a través d'Antonio Lafréry cap al 1567: per la figura de l'arcàngel Gabriel, el gravat d'un disseny de Giulio Clovio, i per la figura de la Mare de Déu, l'*Anunciació* realitzada per

⁹²¹ Rijksmuseum, Hollstein Dutch 12: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.106873>. Pieter Jalhea Furnius fou un artista flamenc que es formà amb el pintor Lambert Lombard (1505-1566), i treballà a Anvers a la impremta de Christopher Plantin cap a la dècada de 1560 i 1570 (vegeu la poca informació que ofereix The British Museum: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG28106>).

⁹²² Bosch (1998e), p. 151.

Tiziano⁹²³. La informació extreta dels gravats de l'holandès situava a Joan Mates com a un artesà actualitzat a les invencions més originals del moment i, tanmateix, capacitat per servir-se'n d'una forma mimètica, però prou original; la Mare de Déu, per exemple, difereix de la composició del venecià pel fet de representar-la amb la mà esquerra més abaixada i el rostre girat en direcció l'arcàngel. Simultàniament, Mates també se serví d'incisions de Rafael, i n'és remarcable el préstec de la figura de Sant Pere que apareix a la *Mort d'Ananies* de Rafael i que traduï al gravat Agostino Veneziano (1516)⁹²⁴.

En el mateix sentit de modernitat pictòrica es podria afegir el retaule de l'altar major del Santuari de Nostra Senyora dels Arcs (Santa Pau), realitzat uns anys abans que el retaule de la catedral, i executat per Joan Mates i Joan Moles [fig. 234]⁹²⁵. Només se'n conserva una fotografia anterior a la Guerra Civil⁹²⁶, però és suficient per detectar-hi algunes referències de la cultura gràfica que varen treballar. Per resoldre la meitat superior de la *Resurrecció*, situada al primer carrer (segons el punt de vista de l'espectador) del segon pis, és inequívoca l'al·lusió al Crist ressuscitat de Cornelis Cort (1570 ca.) que gravà de la invenció de Giulio Clovio (1498-1578), deixeble de Giulio Romano (1492/1499-1546) i un dels grans representants del miniaturisme manierista italià [fig. 235]⁹²⁷. Per la meitat inferior, en canvi, els pintors haurien manllevat els elements de l'estampa que Martino Rota (ca. 1520-1583) (1565 ca.), gravador italià que reproduï obres d'artistes com Tiziano, Michelangelo o Dürer, havia realitzat d'un disseny que s'ha atribuït a Federico Zuccaro (ca. 1565) [fig. 236]⁹²⁸. Per la Visitació de la predel·la, tot i que la fotografia no permet veure-la en detall, podrien haver treballat la *Visitació* que Cort gravà el 1567. I per la *Coronació d'espines*, també sembla diàfan el model de Giulio Clovio i que gravà l'holandès (ca. 1567). La inspiració els hi vingué igualment del món del gravat italià, i la *Coronació de la Mare de Déu* és una còpia mimètica del grup superior de l'estampa d'Andrea Marelli; la mateixa solució que Peitavi i Verdagner varen aplicar a Treserra i a Èvol.

⁹²³ L'estudi sobre les pintures de Joan Mates al retaule de Sant Joan dels fusters el trobem a Ibídem, p. 148-149.

⁹²⁴ Bosch (1998e), p. 150-151 i (1998h) 202-203.

⁹²⁵ Sala (1987), p. 108-109.

⁹²⁶ Agraïxo el coneixement d'aquesta font a en Francesc Miralpeix. La fotografia es localitza al Fons Subirats de l'Arxiu Municipal de Girona.

⁹²⁷ The British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1869-0410-1852.

⁹²⁸ The Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/817522>.

Joan Mates demostraria una consciència força assegurada del llenguatge tardorenaixentista. Propiciada, d'una banda, per l'herència familiar –i, per tant, el material que podria disposar al taller patern, Nicolau Mates (†1570), així com del seu avi, Pere Mates (†1558)–, però també pel ric repertori d'estampes i dibuixos de què disposava, uns dos-cents «papers de figures de stampa entre grans y xicas, divines y profanes per a debuxar»⁹²⁹. La concepció arquitectònica del pintor guixolenc que demostrà en l'*architectura picta* realitzada a l'interior de les sarges del retaule barceloní és força correcte, malgrat tendir a la hiperdecoració en els detalls i pel fet que encara delata un acostament empíric a la representació de la tercera dimensió. És d'imaginar que Joan Mates hauria estudiat per a l'ocasió l'obra que Henrique Fernandes pintà a la mateixa catedral el 1545, concretament en el pany de paret que encara acull els sepulcres de Ramon Berenguer I i Almodis⁹³⁰. Clarament superior i més afí al llenguatge clàssic, l'obra del portuguès li devia servir d'estímul i guia visual.

El francès Pere de la Rocha, documentat entre 1566 i 1589, demostraria un caràcter força similar a Mates i en general en correspondència amb la pintura catalana de la segona meitat del segle XVI, amb un llenguatge ancorat a models de ressò nòrdic i d'estereotips durerians –en l'expressivitat i la rigidesa de moviments, per exemple–, però que se serviria de la cultura gràfica del manierisme italià. Servirà d'exemple l'ús de dissenys del Parmigianino (1503-1540, un dels màxims exponents del manierisme italià, traduïts al gravat per Giovanni Battista Angeli (1514-1575) per concebre l'escena del Calvari del Museu Comarcal d'Olot⁹³¹.

⁹²⁹ Carbonell (1995), p. 190; per una revisió bibliogràfica de la figura de Joan Mates, vegeu Bosch (1998h), p. 202-203.

⁹³⁰ Bosch (1998e), p. 149.

⁹³¹ Alarcia (1998), p. 122-123. Sobre Pere de la Rocha, els últims estudis d'Irene Abril (2017, tesi doctoral inèdita) aporten obres inèdites que el pintor realitzà a Vic. Sobre la configuració de la trajectòria professional de Pere de la Rocha destaquen els estudis de Sala (1987), p. 65, 67-70, 99-100, 104-105, 109-110, 116-117; Alarcia (1988), p. 38-43, Clara (1993), p. 97-114; Garriga (1986), p. 149-150, 199-200; Garriga (1990b), p. 1057-1061; i Alarcia (1998), p. 221; i més recentment, Mirambell (2002), p. 104-105, i Abril (2017), p. 95-100, 253-254.

No és descartable que el llenguatge pictòric d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer es veiés influït pels artífexs més joves, com Joan Ballester (doc. 1570-1587)⁹³², que prèviament a l'arribada als comtats havia estat en contacte amb Joan Mates, concretament el 1570 i 1572, i amb qui, a més, hi mantindria un vincle familiar en qualitat de conjugue⁹³³. Al retaule major de Palamós (1580), Joan Ballester hauria obtingut de l'escultor Gaspar Huguet els models gravats a partir dels quals treballar la nova obra [fig. 237]. El contracte publicat per Trijuque (1990) és prou eloquent: l'escultor havia de fer les imatges «de bulto [...] conforme los papés estampats o de mà de oficials lli seràn donats per los jurats y síndichs»⁹³⁴. Joan Bosch en detectà algunes referències: làmines de la tomba de Juli II de Roma, la *Via Dolorosa* de Girolamo Muziano, i el *Baptisme* de Francesco Salviati, de 1575⁹³⁵.

La introducció de les primeres notes del tardomanierisme d'estampa es detecten, finalment, en altres obres disperses pels antics comtats. Per exemple en el retaule de l'església de Sant Fructuós de Marians dedicat a la Mare de Déu del Roser (darrer quart del s. XVI). Malgrat l'aspecte arcaic de la plàstica del pintor anònim, i la senzillesa de les seves composicions, rere aquestes s'hi endevinen referències visuals del món italià. A l'escena de la *Resurrecció* [fig. 238], l'autor copià de forma literal la composició de la mateixa escena de Martino Rota⁹³⁶. No resulta tan evident, en canvi, el paral·lelisme entre l'escena de la *Coronació d'Espines* amb la composició de Girolamo Muziano (1528-1592) i gravada per Cornelis Cort. Aquí el mestre anònim s'hauria basat únicament en la figura de Jesús i la disposició que adopta, assegut amb les mans entrecruades a la seva falda, la vestimenta, i amb el cap torçat lleugerament cap a un costat. Per a la disposició d'altres escenes no es renuncià a esquemes d'eficàcia provada, com la cèlebre composició del *Spasimo de Sicilia* per l'episodi del *Camí al Calvari*, o l'*Oració de l'hort de Getsemaní* de Dürer (1509) per resoldre la mateixa escena del retaule de Marians.

La imatge resultant de l'apropiació dels esquemes tardomanieristes a l'obra de Peitavi i Verdaguer va significar, d'una banda, la introducció d'elements compositius més moderns,

⁹³² Alguns dels estudis que han abordat de forma puntual la trajectòria i l'obra de Joan Ballester o n'han presentat noves dades documentals són Castells-Clara (1981), p. 277-83, Trijuque (1990), p. 115-140, Domènech (1999), p. 95-121 o Bosch (2009a).

⁹³³ Castells-Clara (1981), apèndix 1 i Bosch (1998), p. 202-203

⁹³⁴ Trijuque (1990), p. 138, doc. V.

⁹³⁵ Bosch (2009a), p. 281-283.

⁹³⁶ Bartsch, vol. 33, p. 20 [cat. 12 (252)].

i, per tant, l'enriquiment dels repertoris figuratius, especialment en les gesticulacions i en l'expressivitat dels personatges. Per altra banda, però, no suposà canvis substancials en la seva concepció espacial de l'escena, seguint algunes inèrcies com l'acumulació figurativa o la reproducció de volumetries poc convincents. L'arribada de gravats de nous artistes de gran qualitat, com Cornelis Cort, en tot cas, implicà una millora de la capacitat de reproduir expressions i en la variabilitat dels recursos narratius. En aquest sentit, obres com la *Transfiguració* de Rafael gravada per l'holandès per força havia d'afectar en els processos pictòrics dins el taller. La delicadesa de certs detalls com les cabelleres o les arrugues de la cara, la meticulositat en reproduir les torsions de les mans, o l'atenció donada a la recreació dels plects dels vestits no són suficients per emmascarar les mancances del llenguatge pictòric d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer, però aconsegueixen, tanmateix, un resultat gens menyspreable.

Ambdós pintors formen part de la generació primera a utilitzar la cultura tardomaniesita a Catalunya junt amb un grup d'artistes que, entorn de la dècada de 1570, i sobretot a partir de 1580, varen començar a sobresortir gràcies al seu llenguatge pictòric modern i actualitzat amb els corrents hegemònics europeus, la producció dels quals se servia de les conquestes del manierisme reformat o posttridentí⁹³⁷. Unes conquestes o aportacions que enriqueixen el seu llenguatge en aspectes com el de la versemblança o el de la proporcionalitat, que cada vegada prenen major consciència, així com el de la definició anatòmica, el cromatisme o l'expressivitat. Sempre, això sí, supeditat als codis artesanals característics de l'època, com el de la construcció de les històries sense consciència del mètode òptico-geomètric de la perspectiva o algunes tendències arcaiques entorn de la narració virtual de les històries.

L'obra de molts dels mestres d'aquest període serveix per contraposar-la al llenguatge artístic que Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer van desenvolupar paral·lelament als comtats. Pintors com Jaume Huguet I (ca. 1565-1606), Gabriel Rovira (ca. 1572-†1610), Joan Sanxes Galindo (doc. 1586-†1621), Pere Girart i Nicasi Hortonedà (autors del retaule de sant Pere de Reus, ca. 1579), Cristòfor Hortonedà (1586-1624), aquest més lligat a la tradició local, Jaume Bazín (doc. 1580-1594) o Joan Baptista Toscano (1599-1617), ja al llindar del barroc, foren els iniciadors de l'adaptació i la difusió de la plàstica romano-florentina i flamenca.

⁹³⁷ Ídem.

Poc a poc les obres d'aquests pintors varen començar a reproduir elements i esquemes de les grans pintures de Federico Zuccaro, Tiziano o Giorgio Vasari, que traduïrien al gravat autors com Cornelis Cort, Cherubino Alberti, Johannes Sadeler o Agostino Carracci⁹³⁸. L'obra de Jaume Bazín, per exemple, present a Barcelona entre el 1580 i el 1594, depengué en bona part de la cultura figurativa de Cornelis Cort, i de dissenys de Giulio Clovio, Federico Zuccaro o Girolamo Muziano. La introducció de les seves composicions gravades s'observa al retaule del Roser de Vallmoll, a l'Alt Camp (1580). A més, és clar, de citacions a Rafael (Marcantonio Raimondi) i Miquel Àngel (Adamo Ghisi).

Més eloqüent i sofisticat fou, en canvi, el llenguatge pictòric d'Isaac Hermes (ca. 1540-†1596), un artista provinent d'Utrecht i format a Itàlia. El seu llenguatge pictòric connectava amb aquella cultura figurativa, la qual evocà mitjançant el gravat de traducció de Giulio Bonasone, Agostino Carracci, o Cornelis Cort, als retaules pintats i conservats de l'església del Palau de Barcelona (1582), de la capella del Santíssim de la Seu de Tarragona (1586-1587 i 1591), en el retaule de la Prioral de Sant Pere de Reus (1592-1593), i en el retaule de Santa Maria de Palamós (1594-1596)⁹³⁹. Les pintures del darrer retaule destaquen, a banda de les analogies amb la *maniera* de Vasari, pel refinament de la figuració, que el pintor modulà a través del clarobscur, el cromatisme i el treball minuciós de detalls. Resultats tan òptims com aquests no emmascaraven la desigualtat puntual de la seva obra, que com remarcaren en diverses ocasions J. Garriga, J. Bosch o M. Carbonell, denoten encara la pervivència de velles pautes compositives com l'atapeïment de figures en certes escenes que en dificulten la lectura⁹⁴⁰.

⁹³⁸ Per una introducció al tardomanierisme en la plàstica catalana de finals del segle XVI i primera meitat del segle XVII, vegeu l'estudi dels pintors Antoni Rovira i Pau Torrent conduït per J. Bosch (1997, 76-96, especialment 91-96). Vegeu també, del mateix autor, (2009b), p. 171.

⁹³⁹ Garriga (2001a) i Carbonell (1998), p. 137.

⁹⁴⁰ Amb relació a la bibliografia sobre Isaac Hermes, vegeu Mata (1992), Garriga-Bosch (1997), Carbonell (1998), p. 134-137, i, pel que fa a les darreres atribucions, Torras (2014), p. 99-115. Isaac Hermes fou contractat per Guillem Ramon de Santcliment perquè li realitzés una pintura –de temàtica desconeguda– l'any 1587. Guillem de Santcliment fou ambaixador de Felip II i Felip III a Praga, a la cort de Rudolf II (1581-1608), on devia restar al dia dels corrents manieristes encapçalats per artistes com Bartholomeus Spranger (1546-1611) o Adriaen de Vries (1556-1626). Sembla lògic pensar que Santcliment trobés en Isaac Hermes el candidat més afí a uns gustos similars als que el diplomàtic estava avesat a contemplar; Carbonell (1998), p. 197; Shearman (1990); per a una visió més general del context cultural a la cort de Rudolf II, vegeu Evans (1973).

2.1.4.5. *Sistemes de representació i creació d'escenografies.*

La pintura d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer és un bon testimoni de la comprensió empírica de la representació de l'espai tridimensional propi del llenguatge romanista dins la pintura catalana del segon terç del segle XVI. La seva manera de treballar la tridimensionalitat es basava en una mecànica empírica pròpia d'una manera d'actuar artesanalitzada.

En l'obra de Peitavi i Verdaguer, com en la majoria del Principat, no penetrà la noció de perspectiva lineal tal com s'entenia des de la concepció òptico-geomètrica de la construcció espacial italiana⁹⁴¹. Podem assegurar, per tant, que no eren conscients del sistema albertià i de la seva teoria de la construcció artificial d'una imatge visual, que tenia com a fonament allò que el teòric italià definia com a «intersecció de la piràmide visual»; de la correspondència entre la imatge i l'hipotètic punt de vista de l'espectador, és a dir, del que significava la projecció de l'ull sobre la superfície –“vidre” o finestra– situada entre l'espectador i l'objecte vist i on convergien totes les línies ortogonals, que obtenien, entre altres, per l'efecte de la convergència de línies traçades sobre el pla que els permetia reproduir els elements dins el quadre en profunditat, de forma totalment empírica i del tot intuïtiva⁹⁴². En conseqüència, doncs, aquest desconeixement conduïa al pintor a traçar un sistema de paral·leles a l'horitzó per determinar el ritme dels intervals de profunditat de la quadrícula⁹⁴³.

L'operació d'aquests pintors, que remetia a la resolució empírica dels mestres que van treballar a Catalunya a finals del segle XV, recorda en tot cas la “solució” perspectiva que difongué Hieronymus Rodler (1531), el procediment del qual consistia a aplicar el «punt geomètric i la diagonal que establia la ‘distància’ perspectiva sense comprendre'n el significat òptic, reduint-los a una simple recepta per a resoldre el problema figuratiu particular», com ara el paviment⁹⁴⁴. L'herència d'aquesta noció artesanalitzada en els nostres

⁹⁴¹ Garriga (1993), p. 413.

⁹⁴² Vegeu l'estudi de De Mesa (1989), p. 29-50, i, sobretot, la contribució tan aprofundida a l'estudi dels mecanismes de la representació pictòrica de Joaquim Garriga: Garriga (1990a), p. 59-79, Garriga (1993), p. 407-408, (1994b), p. 527-562

⁹⁴³ Vegeu també Garriga (1994c), p. 11-57.

⁹⁴⁴ Garriga (1990a), p. 66-67.

pintors es tradueix en una pràctica encara més rudimentària, i el traçat de línies respon, tothora, en un acte intuïtiu, provocant el seu ingrés en aquell famós “calaix de fòssils” que definia J. Garriga⁹⁴⁵.

El traçat d'ortogonals en el pla pictòric el realitzaven a “ull” o a mà alçada, i es caracteritzava principalment per la divisió proporcional de dues paral·les horitzontals traçades en el pla i traçant línies que connectessin les diferents divisions, provocant que aquelles convergissin, inconscientment en un mateix punt –el que en la teoria albertiana esdevindria el “punt central” o “punt de fuga”–, fet que permetia a pintors com Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer representar la tridimensionalitat.

Molt sovint, però, l'efecte de profunditat quedava reduït a la projecció del paviment enrajolat, on el nombre de línies solia ser més abundant. En correspondència a l'operació empírica de traçar el paviment, l'aspecte dels elements en tres dimensions que encabia l'ambient no responia a un únic acte visual, de manera que la creació de l'enrajolat constituïa la manera més resolutiva de delimitar l'espai on situar les figures dins l'escena. Moltes vegades, però, el resultat d'això creava un efecte erroni del paviment, que esdevenia fortament inclinat (com si les figures haguessin de relliscar cap avall). Un bon exemple d'això es pot observar a la *Visitació* del retaule de Palau del Vidre (1583-1585) on s'hi distingeixen dos “punts”: a un d'ells hi convergeixen les línies del paviment; i a l'altra, les de l'arquitectura de la part posterior des d'on apareix Zacaries. Una de les conseqüències d'aquest procediment és que la figura de Zacaries no resulta proporcionada en relació amb la resta de personatges, quelcom que corrobora un comportament absolutament natural i generalitzat, com era l'aplicació inversa dels elements del quadre: primer es disposaven les figures i la resta d'objectes i, posteriorment, es definia l'arquitectura o el paisatge que les acollia. Pel que fa a la correlació proporcional entre l'arquitectura i Zacaries resulta inversemblant, i confereix ambigüitat entre allò que es troba en un espai interior i allò que hi ha en l'exterior. Aquesta ambigüitat es repeteix en altres obres, com a *Tresserra (Nativitat)*, *Saneja (Sant Vicenç davant del prefecte romà)*, *Ur (Sant Martí davant l'Emperador i Missa de Sant Martí)*, o *Oceja*. En les taules sobreviscudes d'aquest darrer (1562-1565), les línies del paviment constitueixen l'únic element creador de profunditat. En cada escena –sant Feliu amb sant Sebastià d'una banda, i sant Antoni de l'altra– les línies tendeixen en la

⁹⁴⁵ Garriga (1990b), p. 1068-1076.

mateixa direcció, a la banda dreta de l'escena i a l'alçada de les testes dels personatges. El paviment d'un compartiment i l'altre no coincideixen o no sembla que provin d'unir-se, per la qual cosa s'intueix que l'autor devia concebre cada espai independent de l'altre. A ambdós compartiments, com a l'escena de sant Vicenç de Saneja (1580-1585), s'hi veu projectada l'ombra dels personatges. El joc lumínic aplicat en aquests casos emfatitzava no només l'espai que ocupaven les figures sinó el caràcter volumètric d'aquestes.

L'espai més recíbit i convincent de les pintures conservades de Peitavi és a l'escena de la *Flagel·lació* del retaule d'Èvol (1578). En primer lloc, és l'únic episodi on queda clar que la narració transcorre en un interior tancat, que en aquest cas representa el pretori [fig. 239]. En altres casos, com en la *Missa de sant Martí* (Ur), les *Anunciacions* (Palau del Vidre, Tresserra i Èvol) o la *Presentació al Temple* (Tresserra), l'absència d'un sostre i la superposició incoherent d'elements arquitectònics crea confusió entre allò que sembla trobar-se en l'exterior i allò en l'interior. A la *Flagel·lació*, les línies que serveixen al pintor per crear l'espai no només es limiten al paviment, també li permeten crear l'efecte de profunditat a través de les grans pilastres i la volta de canó. Les línies no convergeixen en un punt exacte, encara que el mecanisme es comporta com si les ortogonals fossin traçades a un punt, però a mà alçada. Tanmateix, s'aconsegueix l'efecte d'un espai més convincent, i els personatges poden moure's tot i que no sense dificultats.

Una representació similar tot i que una mica anterior a la d'Èvol, es troba a la *Flagel·lació* del retaule del Corpus que pintà Pere de la Roca per la catedral de Girona (1567). Aquí, però, el treball la definició espacial sembla molt més pensada. El pintor situà el punt lleugerament desplaçat a l'esquerra de la taula, i aconseguia fer-hi convergir totes les diagonals del quadre. Les proporcions de les figures són coherents en relació amb l'espai que ocupen i les distàncies entre elles⁹⁴⁶. En altres exemples, com el de Pere Benet Alegret en el retaule dels Sants Metges de Cervera, del 1573, tot i el recurs d'un paviment enrajolat, són inexistents les línies que suggereixin la tridimensionalitat. Les del sòl són rectes i paral·leles, i l'arquitectura que s'intueix a la part posterior es configura únicament per traçats verticals. No hi ha cap diagonal, doncs, que permeti crear l'efecte de profunditat,

⁹⁴⁶ Garriga (1990b), Il·lustració (II), p. 104.

quelcom que impedeix a les figures –sant Cosme i sant Damià– transcórrer en un espai convincent⁹⁴⁷.

L'escena de la *Fagel·lació* d'Èvol il·lustra un altre aspecte fonamental de l'evocació de l'espai tridimensional del mètode artesanal, que, com ja s'ha dit, consistia en la reproducció inversa dels elements en l'espai: en primer lloc, els presentaven les figures i, posteriorment, es recreava l'escenari, fos arquitectònic o paisatgístic [fig. 239]. Un cop més, els personatges no s'interrelacionen entre ells ni amb l'espai, i denota el desconeixement dels pintors de la configuració de l'espai com a «contenedor commesurat». És a dir, d'aquell sistema albertià que els permetia, mitjançant el procediment que hem explicat, crear «un abstracte escaquer o quadrícula geomètrica que conformi l'espai general del quadre al precís sistema de coordenades corresponents a la piràmide visual», que puntualitzava J. Garriga, prèviament delimitada a la base de l'escena permetent introduir-hi la figuració i els objectes amb les proporcions correctes⁹⁴⁸. L'escena d'Èvol és un clar exemple del desconeixement per part dels pintors d'aquest concepte. La distància, el volum i la proporció dels botxins és totalment incoherent amb la resta dels personatges, i denota la inexistència de l'operació prèvia de construcció de la “caixa espacial”. Això accentua l'aïllament de cada grup en l'espai i la nul·la interdependència d'aquests en un mateix pla. Peitavi i Verdagner no van concebre la representació com a “escena vista” dins la qual situar l'acció, i confirmaria el fet que gran part dels elements escenogràfics fossin afegits *a posteriori*⁹⁴⁹. Un cas similar es troba a la *Presentació de Jesús al Temple* del mateix retaule. Aquí s'hi pot observar la manca de relació entre el grup de personatges situats a la dreta de la composició amb la resta dels elements que hi ha a l'escena, com la taula i el reliquiari, l'amuntegament de les figures que anul·la el sentit de la claredat en la narració o el desconeixement anatòmic que implicava un treball de les figures sense efecte volumètric.

El procediment artesanal de la construcció de l'espai, segons l'habilitat del pintor, implicava, entre altres coses, que els objectes fossin projectats de forma inconnexa amb la resta. La dispersió de “fugues” de l'escenari no fa res més que accentuar l'aïllament dels grups volumètrics repartits en l'espai. Un procedir que s'evidencia, per exemple, a

⁹⁴⁷ *Ibidem*, Il·lustració (II), p. 108.

⁹⁴⁸ Garriga (1994c), p. 38-39.

⁹⁴⁹ *Ídem*, i pàgines següents.

l'*Anunciació* de Santa Llocaia (1576), d'un llenguatge pròxim al de Peitavi i Verdaguer [fig. 191]. Aquí, fins i tot, algunes ortogonals esdevenen paral·leles. Tampoc és convincent la forma com s'ha resolt el llit de la Mare de Déu que apareix a la part posterior, dràsticament inclinat. A Palau del Vidre (1580-1585), el binomi rossellonès operà igual per resoldre la mateixa escena, on cada objecte es delineà de manera individual i de forma aliena a la composició general. I el mateix succeeix en l'*Adoració dels Pastors*: s'acumulen "vistes" diferents per resoldre el mur posterior i els basaments de les pilastres. En les darreres, algunes de les ortogonals fins i tot van en sentit contrari a la lògica de la magnitud en l'espai: en lloc de disminuir en profunditat, augmenta. Aquesta dispersió de línies ja era una característica en les obres de Pere Nunyes. A l'*Anunciació* del retaule de sant Eloi dels argenters (1526-1529), les ortogonals es comporten de forma inconnexa.

A l'*Epifania* de Tresserra (1577), si busquéssim la convergència de les ortogonals de cadascun dels elements arquitectònics dibuixats en tres dimensions, com la finestra que s'obre darrere el sant Josep, la porta que condueix a l'interior de l'arquitectura situada a la part posterior dreta, les cornises dels edificis, o l'arc que es troba just darrere el rei Gaspar, a l'intradós del qual hi veiem la data pintada de 1576 [fig. 240]. Les úniques ortogonals que convergeixen són les de l'arc partit que es troba a la part posterior esquerra de l'escena, just al darrere dels personatges muntats a cavall.

Hi ha casos on l'arquitectura esdevé gairebé una bambolina teatral, com a l'escena del *Naixement de Jesús* [vegeu imatge X], on pràcticament cap element —a excepció de l'arc que acull la figura d'un pastor—, presenta cap traçat que atorgui volum a la construcció. El punt de convergència de línies de l'arc —de l'intradós—, se situa molt pròxim al mateix pla de la mateixa arquitectura que s'observa a l'extrem superior esquerre. S'hi representa un paisatge, configurat principalment per dues escenografies, com si es tractessin de bastidors: el perfil enfosquit d'una muntanya —rocosa a la part de dalt, i un pendent on es distingeixen les capçaleres dels arbres en fila índia cap avall—, i un segon pla presidit per un turó que desemboca directament al mar. És difícil deduir l'espai que queda entre sant Josep i els pastors que s'atansen per veure el nounat, com tampoc queda definit l'espai que queda entre el bressol de l'infant i el bou i la mula il·lustrades a la part posterior, prop de l'arquitectura. Pel que fa als volums dels personatges, els pintors ho resolen a través del

tractament lumínic de les vestidures i el joc cromàtic dels plecs, que sovint esdevenen lleugerament encartonats.

Un altre exemple d'aquesta manca de sentit volumètric ja l'indicà Joaquim Garriga per al cas de la *Missa de Sant Martí* d'Ur, on la representació de certs volums, com el calze que es troba davant del sant, esdevenen superfícies planes, «com si només fos de paper pintat» [fig. 241]⁹⁵⁰. Aquesta forma de procedir no era pas un cas aïllat, i en trobem un d'extraordinària similitud a una taula pintada del retaule de Santa Maria Magdalena de l'Hospital de Montblanc (c. 1563-1569), atribuïda al pintor Antoni Barrai⁹⁵¹. L'altar situat darrere el sacerdot que administra la darrera comunió a Santa Magdalena, lleugerament més matusser que el de Sant Martí d'Ur, es concep com una superfície bidimensional. La dificultat de poder dibuixar certs objectes, i la desatenció que a vegades mostraven en la resolució de certes composicions, podien ser constituents d'episodis com aquest. A la *Presentació al Temple* d'Èvol es pot observar com Peitavi hauria concebut el reliquiari que presideix l'altar de forma idèntica que a Ur [fig. 242].

Un dels efectes d'aquesta gestió de l'espai i el volum és la desvirtuació del sentit narratiu: la claredat s'interromp per l'atapeïment de figures i la manca de correspondència entre elles. El procés de representació de les històries i el sentit narratiu que aquestes aconseguïen emfatitzar quedava en bona part subjecte a la capacitat del pintor pel treball dels volums, i, per tant, al tractament anatòmic adjacent. S'ha vist com aquest efecte s'obtenia a través del modulats lumínic i cromàtic, que en el cas dels pintors aquí estudiats s'accentuava mitjançant colors llents i d'un ombrejat molt marcat. Com en el cas de la representació dels espais en perspectiva, en el procediment per elaborar la volumetria figurativa també s'invertien els passos característics de la tradició renaixentista. Els abillaments eren representats sense la configuració prèvia de "l'esquelet" o l'anatomia de la figura humana i, per tant, la majoria de vegades la lògica anatòmica quedava desequilibrada i poc natural. Només quan l'artífex havia de representar el cos nu, principalment el de Jesús en els episodis de la *Flagel·lació*, *Crucifixió* o *Resurrecció*, l'esmerç en reproduir l'anatomia

⁹⁵⁰ L'element del calze representat bidimensionalment s'adscriu a la "col·lecció de fòssils" que Joaquim Garriga presentava com a exemples d'una forma de reproducció arcaïtzant i adotzenada dels volums en l'espai. En aquesta mateixa secció, s'hi trobaven també obres de pintors com Pere Benet Alegret (els Sants Cosme i Damià del retaule dels Sants Metges de 1573) o Cristòfor d'Hortonedra (el *Martiri de Sant Llorenç* del retaule de Rocallaura). Vegeu Garriga (1990b), p. 1068-1076.

⁹⁵¹ Mata (2005), p. 331-332.

s'accentuava considerablement. Resulten remarcables els torsos de Jesús en les escenes d'Èvol (1578) o Palau del Vidre (1580-1585), diferents de les anatomies d'Irivals (1572) o Vallcebollera (1562-1565) –tant del crucificat com de sant Sebastià– de caràcter més senzill.

Els pintors no tenien un coneixement del cos humà des d'un punt de vista científic, i no disposem d'elements documentals que permetin saber si disposaven de tractats d'anatomia a partir dels quals estudiar-lo. El grau de definició venia establert, principalment, de la capacitat per apropiat-se de les referències visuals que els proporcionava la cultura gràfica. És clar, tenint en compte l'observació i l'estudi d'obres que podien contemplar a les esglésies, que devia generar dibuixos i esbossos que els ajudessin a configurar, posteriorment, anatomies humanes, escorços i altres elements.

És relativament fàcil distingir en quins moments els pintors s'esforçaven per representar detalladament l'anatomia humana, i que semblés verídica. En el cas de torsos, extremitats senceres i puntualment algunes mans, Peitavi i Verdaguer miraven de reproduir amb versemblança el cos humà, malgrat que el resultat denoti algunes dificultats molt remarcables, com la reproducció de cossos en escorç. En canvi, en espais de representació molt reduïts –predel·les–, la solució solia ser molt més expeditiva. Aquest procedir queda fortament demostrat en la representació de les mans i els dits, on es detecten la majoria d'errors. Allà on es fa més evident la falta del coneixement anatòmic és on la torsió o posició de la mà era més complicada. Per exemple, quan aquesta subjectava algun element o quan per la posició que adoptava es requeria representar la mà de forma molt plegada i en escorç.

2.2. L'ART DEL RETAULE A LA CATALUNYA DEL NORD.

2.2.1. Llenguatge i morfologia de l'arquitectura retaulística.

En la dinàmica gremial i les convencions del mercat artesanal, l'aixecament de retaules implicava la divisió del treball. Normalment, reclamava la intervenció d'un fuster, que signava un contracte per la construcció de l'estructura. Als comtats només dos dels episodis que hem documentat en són il·lustratius: el contracte pel retaule de Nostra Senyora de Gràcia (1582-1587) del convent dels Agustins, on primer se succeïren els treballs dels fusters Joan Mianes i Esteve Bosch i, posteriorment, els del pintor Joan Sanxes Galindo; i l'encàrrec del retaule de sant Genís d'Er del 1557, i que anys després pintarien i daurarien Antoni Peitaví, Joan Perles i Nicolau Machon (1560).

De la resta de les obres encarregades a Peitaví i Verdaguer no es coneixen notícies documentals sobre l'aixecament de l'estructura de fusta. En molts casos el pintor pactava un preu tancat per la realització de la totalitat del retaule, que implicava també la seva construcció. Les proves documentals de què disposem no donen més informacions sobre com es gestionava aquesta primera tasca. És possible que a vegades generés un contracte a part amb el fuster, però s'ha de pressuposar que en la resta dels casos, i ens remetem a les proves documentals conegudes, fos el pintor qui adquirís el compromís de subcontractar un fuster perquè realitzés el retaule, potser a través d'un pacte verbal. Es coneix la presència reiterada d'una sèrie de fusters i escultors que giraren entorn de l'obrador de Peitaví i que molt probablement eren els autors de la majoria dels retaules que el tolosà va pintar i dels quals no en coneixem l'autor del treball en fusta: Jaume Pradell, Joan Mianes, Esteve Bosch, Pere Barrufet.

La projecció del retaule sobre un paper la solien fer els pintors o els mateixos escultors. En el cas de Peitaví i Verdaguer, no es pot afirmar que les estructures

arquitectòniques dels retaules que varen contractar haguessin estat traçades per ells mateixos. No es conserven testimonis gràfics d'aquells dibuixos, i la documentació no ho especifica. En comptades ocasions, els contractes de pintura als comtats indiquen si el retaule havia de seguir un disseny concret del pintor, com la «factura de dit retaule per dits mestres Nicholau Macon y Maurici Barber feta» que havia encarregat Domènec Cavaller l'any 1557, la que entregà el «prior Sagi» de Sant Miquel de Cuixà al consell de Sant Joan de Perpinyà (1582) o la traça del retaule de sant Miquel per la capella del Roser (1586) de Miquel Verdaguer que llegà amb el seu testament. I només en dos encàrrecs la documentació pressuposava les tasques d'un fuster, indicant que era responsabilitat de Peitavi i Verdaguer de gestionar la construcció del retaule. En aquest cas, els dos testimonis d'aquest procediment provenen dels encàrrecs signats a Ribesaltes el 1569 i el 1574.

Però també podia ser el mateix fuster qui projectés el retaule, com es fa saber en el contracte amb Pere Barrufet pel retaule de Salses (1583), la traça que probablement hauria dibuixat el fuster Jaume Pradell pels retaules d'Ur i Aravó (1575 i 1583), o la que el fuster Antoni Ferran va fer i entregar a Sant Joan de Perpinyà i segons la qual es basava l'estructura del retaule de sant Galdric (1590)⁹⁵². A vegades, també s'indicava si la traça provenia de mans dels clients, com la que tenia el monestir dels Agustins i que donà com a mostra a l'escultor Esteve Bosch perquè n'erigís el retaule de Nostra Senyora de Gràcia. En aquests casos, però, és factible que aquella l'hagués delineada un pintor o escultor.

El llenguatge arquitectònic i l'ornamentació dels retaules que es varen pintar i que aquí s'estudien s'explica a còpia d'interrogar l'obra conservada, per una banda, i la lectura de les dades que provenen de la documentació de l'època, de l'altra. El darrer testimoni, a més, permet precisar alguns aspectes relatius al gust de l'època i dels mateixos comitents, així com la tendència estructural que adoptaven els retaules dins la producció dels antics comtats del Rosselló i la Cerdanya.

Les obres conservades i les notícies documentals delaten que l'estructura del retaule segons elements de l'arquitectura gòtica, d'herència medieval, era cada vegada més residual a partir de la segona meitat del segle XVI⁹⁵³. De la cinquantena de retaules documentats als

⁹⁵² ADPO. G357, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, lligall.

⁹⁵³ Aquesta tendència fou la que imperà en la majoria (per no dir tots) els retaules construïts als comtats durant la primera meitat del segle XVI. Vegis d'exemples el retaule de la Mare de Déu de la Magrana de

antics comtats o que s'hagin conservat, només sis conjunts s'articulen segons una estructura arquitectònica “a la flamenca”. Només s'ha conservat el retaule de Vallcebollera (1562-1565), i el retaule de Saneja (1580-1585) s'hi pot aproximar-se a partir d'una fotografia de 1929.

Era habitual que en la documentació relativa al contracte s'hi generessin petites descripcions de l'obra que es gestionava, tant de l'alçament del fustam com de la policromia i, encara que solien ser força breus, a vegades s'hi detallaven alguns elements prou precisos de l'arquitectura. A cops, amb dos o tres components era suficient per determinar quin llenguatge estructural havia de conformar l'obra i les parts més destacades que el pintor havia de daurar. En el cas dels retaules elaborats segons la morfologia tradicional gòtica, s'hi troben referències a la “tuba” o els “arxets”. Amb el primer s'al·ludia al dosseret que resguardava la figura que el retaule acollia als nínxols del retaule, i amb el segon, farien referència a frisos calats decorats amb arcs conopials voltats a la part inferior. Al contracte pel retaule de sant Lluç (1550) signat per Joan Ronyó, per exemple, s'hi detallen elements com «pilàs, tubas y tota talla sia en dit retaule»⁹⁵⁴; és a dir, un retaule de les mateixes característiques com el que havia daurat quinze anys abans a la parròquia de Gurb⁹⁵⁵.

La terminologia que habitualment s'usava per referir-se a la morfologia gòtica del retaule era a mitjançant la descripció de «la pastera, tuba y pilars». Així es descrivien, en un memorial, els elements arquitectònics que Antoni Peitaví, Joan Perles i Nicolau Machon van haver de daurar i policromar del retaule major del monestir de Sant Joan de les Abadesses contractat durant la primera meitat del segle XV⁹⁵⁶. Una informació que podem confrontar, a més, amb la fotografia conservada de l'arxiu Institut Amatller d'Art Hispànic [fig. 245]⁹⁵⁷. El llenguatge de l'arquitectura és típicament “a la flamenca”, i d'unes dimensions que l'emparenten amb les grans pantalles tardogòtiques del Principat, com el

l'església de Sant Joan de Perpinyà (finals del segle XV, principis del XVI), el retaule de l'església de Sant Pere de Passa, el retaule de Sant Martí de l'antiga església de Sant Andreu d'Angostrina (1508), el retaule de Sant Martí d'Hix (c. 1508), el retaule de Sant Jaume el Major de Naüja (datat entorn el 1550), el retaule de Nostra Senyora de les Grades de Marcèvol (ca. 1527) o el retaule de l'església de Sant Saturní de Vernet-les-Bains. D'aquest darrer, actualment, només se'n conserva la predel·la, on s'observen campers calats i pilastres rematades per pinacles que emmarquen les diferents figures del bancal.

⁹⁵⁴ ADPO. 3E1/5180, Joan Carles, notal de 1550, f. 27.

⁹⁵⁵ Mirambell (2002), p. 67.

⁹⁵⁶ Masdeu (1916a), p. 4-5.

⁹⁵⁷ La fotografia ha estat publicada en més d'una ocasió: Junyent (1976) i Miralpeix-Avelí (2012).

retaula de Sant Genís de Vilassar (1520) o de Sant Julià d'Argenton (1524); s'articulava mitjançant columnes nervades molt primes rematades per pinacles, que servien per emmarcar els diversos episodis il·lustrats encapçalats per rengleres de dossierets petits, i la part superior del retaula la cobria una cresteria de talla molt fina. Damunt els nínxols, on es distingien les figures dels sants Joans, hi havia les "tubes", elements que es feien explícits en el document que relatava els treballs de policromia de l'any 1561.

El retaula major de sant Joan i sant Pau, que Peitaví, Perles i Machon també havien de policromar el 1561 per l'església de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses, hi tenia «pilars dels costats y arxets», que s'havien de revestir d'«or fi ab unes ramatges o steles d'or». No es tracta d'una informació gaire detallada, però es pot intuir que es tractaria de decoracions calades situades damunt les taules pintades que havien d'il·lustrar els pintors⁹⁵⁸. L'altre testimoni és el contracte del retaula de sant Gil del convent de Sant Francesc de Perpinyà (1574), pel qual Antoni Peitaví i Miquel Verdagner n'havien de policromar dues figures i algunes parts de l'estructura arquitectònica, que esmenta novament «pilars» i «arxets».

Pel que fa al retaula de sant Hilari de Vallcebolera, se'n conserva part del fustam original, que es configura amb una estructura triangular que fa ús de pilars allargats rematats per pinacles amb frondes per separar tant les escenes del cos central com les de la predel·la. A més, cadascuna de les taules del bancal és rematada per una decoració calada en forma d'arc conopial molt senzilla basada en petites línies sinuoses en vertical i paral·leles, mentre que als extrems de la predel·la hi figura una ornamentació similar però mitjançant formes florals simètriques. Tot el retaula el perfila un guardapols decorat amb una sanefa a base de formes triangulars. Damunt de la pastera, com s'observa a una fotografia antiga del retaula, just per sota de la figura del Pare Etern, hi hauria un dossier de traceria amb línies verticals i decoracions amb arcs polilobulats. Estructures homòlogues a aquesta es podrien anar a buscar a l'església de Sant Serní de Nagol (Sant Julià de Lòria, Andorra) [fig. 243], a l'antic retaula major obrat per un artífex anònim de mitjans de segle, en el retaula major de l'església de Sant Romà dels Vilars (Escaldes-Engordany) [fig. 244], o en el fragment del retaula major de l'església de Sant Felip i Sant Jaume dels Cortals (Sant Julià de Lòria). En totes tres estructures hi destaquen elements idèntics al de Vallcebolera, com ara la fusteria arquejada del retaula separada per tres carrers –i la sanefa a base de triangles blancs i negres

⁹⁵⁸ AMSJA. Sig. Top. G54, Joan Isalguer, manual, s. f.

que perfila tot el perímetre del retaule— o els plafons aixoplugats mitjançant arquets conopials calats⁹⁵⁹.

Era més laboriosa l'estructura del retaule de Saneja, del que només en queden les taules del cos central. A través de la fotografia de 1929, s'observa que el retaule de Saneja s'estructurava mitjançant divisions verticals amb columnes nervades, rematades per pinacles de puntes eriçades de frondes, i d'una cresteria a la part superior amb florons; les divisions horitzontals, per la seva banda, s'assenyalaven amb dossierets calats i arquets polilobulats, solució que s'aplicava també a la predel·la.

Ambdós conjunts, especialment el de Saneja, es troben entre els exemples catalans i andorrans de retaules que combinarien encara estructures arquitectòniques tardomedievales amb llenguatges pictòrics ja plenament romanitzats a través del gravat de traducció i les composicions dels grans mestres italians, en la línia, salvant les distàncies, dels retaules de Canillo que havien decorat els pintors Miquel Ramells i Guiu Borgonyó. Les imatges que Joan Ronyó havia de pintar pel retaule contractat a Gurb l'any 1536 calien que fossin «vestides y ateviadades, ab fines colors com semblants ymages necessàries, ab les diademes y coronas deurades, e los cells y campers pintarà a coneguda de mossèn Francesch Valls e Joan Robí, e los pilàs e arxets deurats»⁹⁶⁰. És a dir, un retaule de ressò tardogòtic on l'ús del daurat encara imperava en quasi totes les representacions. Tanmateix, algunes de les indicacions del contracte apunten al fet que es tractava d'una obra de tendència més moderna, ja que les polseres havien de ser pintades «de argent colrat al romano», els personatges del cos superior havien de ser pintats a la manera antiga, de colors rics i lluminosos, i la tècnica a emprar era la de l'oli.

En general, i amb les excepcions assenyalades, durant el període estudiat es pot constatar un canvi simptomàtic vers les estructures arquitectòniques “al romano”, és a dir, per un sistema de construcció i ornament que es basava en els elements clàssics de l'arquitectura. Arreu de Catalunya, aquesta tendència comença cap a la dècada de 1520, convivint i més tard substituint les traces gòtiques tradicionals per retaules articulats segons un repertori arquitectònic influenciat pels codis renaixentistes, així com la combinació d'elements ornamentals tradicionals i moderns que remetien a la decoració plateresca.

⁹⁵⁹ Bosch-Miralpeix (2017), p. 92, 97, 101, 108. Vegeu també l'estudi de Velasco (2011), p. 276.

⁹⁶⁰ El document del contracte fou publicat per Mirambell (2002), p. 349.

En general, i amb les excepcions assenyalades, durant el període estudiat es pot constatar un canvi simptomàtic vers les estructures arquitectòniques “al romano”, és a dir, per un sistema de construcció i ornament que es basava en els elements clàssics de l'arquitectura. Arreu de Catalunya, aquesta tendència comença cap a la dècada de 1520, convivint i més tard substituint les traces gòtiques tradicionals per retaules articulats segons un repertori arquitectònic influenciat pels codis renaixentistes, així com la combinació d'elements ornamentals tradicionals i moderns que remetien a la decoració plateresca. Aquesta evolució ornamental no fou exclusiva del món del retaule, i pot comprovar-se una evolució paral·lela d'aquesta morfologia en altres camps, com per exemple en la portada dels llibres impresos⁹⁶¹.

A la Catalunya del Nord, els primers casos de retaules contractats on s'especificava que havien de construir-se “al romano” daten de 1514, quan el prevere de la parròquia de Vilallonga de la Salanca contractà un retaule en el qual hi havia de figurar «obres del romano que estigen be e riques»⁹⁶². Més tard es troben notícies referents a aquesta tipologia decorativa i retaulística en algun document posterior. Cap a la dècada de 1530, els pintors Simeó Fàbregues i Rafael Tamarro afrontaren tasques en retaules construïts segons la tipologia romana⁹⁶³.

Entorn de la tipologia dels retaules seria apropiat afegir, però, que tot i el format que adoptaven aquestes noves morfologies arquitectòniques, sempre persistí una tipologia concreta que, a través dels canvis estilístics del segle XVI, anirien modulant-se a poc a poc adaptant l'ornamentació i el llenguatge a noves fórmules. Ens referim, amb això, a l'estructura de retaule-pantalla que ja aparegué al segle XIV i que va continuar articulant, i en bona part, la majoria dels retaules catalans fins al segle XVII. Una estructura reticulada, formada per un bancal o predel·la que es diferenciava del cos principal, una cavitat central on resguardar l'escultura i el guardapols.

⁹⁶¹ Per aquesta qüestió, ens remetem a l'estudi de Bassegoda-Antich, 1989, p. 123-134.

⁹⁶² La transcripció és de Doppler (2012), p. 145.

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 146. Rafael Tamarro fou canonge de Sant Joan de Perpinyà i també pintor entre finals del segle XV i XVI. Rafael Cornudella i, abans que ell, Francesc Quílez, apunten la probabilitat que fos l'autor de les sarges de l'orgue de la catedral de Sant Joan de Perpinyà: Cornudella (2004), p. 159-164, Quílez (2003), p. 346-351. L'herència de Rafael Tamarro passà a Rafael Tamaro (fill?), especier i apotecari de Perpinyà, i probablement també canonge, ja que el documentem en el consell per deliberar, a l'església de Sant Joan de Perpinyà, la realització d'una Mare de Déu de la Concepció (1581): Doppler (2012), p. 104, n. 524; ADPO, G. 240, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, «Memorial de Sant Joan», f. 123.

En molts casos, la cultura arquitectònica clàssica aplicada a la retaulística catalana es manifestava fonamentalment en l'ornamentació, que podia remetre a elements propis del grotesc o motius *a candelieri*. La decoració de grotescos, molt estesa a la pintura italiana del cinc-cents, tenia connotacions capritxoses i de caràcter llibertí, i varen prendre força a la Roma del Renaixement, a finals del segle XV. Aquestes representacions, que tenien el seu origen en les antigues pintures romanes –de la *Domus Aurea*, concretament–, definien figures característiques d'aquesta categoria decorativa que Vasari definia com a *pittura licenziosa e ridicola*, i que a partir de la dècada dels anys trenta del cinc-cents va propagar-se mitjançant la tècnica del gravat⁹⁶⁴. En aquest sentit, resulta rellevant la publicació el 1526 d'un dels tractats més rellevants que difongué els coneixements de l'arquitectura romana i els ordres clàssics, com fou el de les *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo. La naturalesa dels nous codis ornamentals fou representativa dels retaules construïts durant el primer terç del segle XVI a Catalunya, i l'exemple de Poblet (1527-1529), obra de l'escultor Damià Forment i construït uns anys abans que el retaule de la Pietat, n'és un dels exemples més il·lustratius. La sobrecàrrega decorativa era un tret distintiu de les noves construccions “al romano”, que encara recordaven les grans pantalles tardogòtiques de principis de segle [fig. 246], però també eren resultat d'una concepció més profunda sobre el retaule que hi havia a Catalunya i que tenia a veure amb dimensió tipològica de les estructures que comentàvem en el paràgraf anterior. Serà suficient esmentar, per exemple, l'obra del mateix Damià Forment a l'altar major de la catedral del Pilar de Saragossa, aixecat entre el 1509 i el 1518, o el retaule major de la Seu d'Osca entre el 1520 i el 1534. Aquesta hiperdecoració, característica de la tradició flamenca i de la complexitat dels sistemes de traceries i pinacles, es traduïa en el nou llenguatge a través de l'ornamentació *a candelieri*, medallons, repertori grotesc, garlandes amb fullatges i altra decoració vegetal, volutes o angelets. A Poblet, tot aquest repertori visual es desplegà en totes les superfícies, des dels plafons del sotabanc, als espais de les divisions verticals i horitzontals⁹⁶⁵. Posteriorment, retaules com el de Dosrius,

⁹⁶⁴ Daniele Barbaro comentava el text que Vasari va escriure el 1567 criticant l'ús d'aquesta decoració pictòrica –i que ja havia estat rebutjada pel corrent classicista basat en el discurs vitruvià–, que mirava de consignar-ne una definició concreta per explicar el simbolisme d'aquelles figuracions. La naturalesa d'aquelles ornamentacions anava vinculada a la concepció onírica d'aquestes, suggerides de les figuracions ben diverses que solia representar. Per un estudi sobre el grotesc, vegeu Chastel (2000).

⁹⁶⁵ Per a una visió general de l'evolució arquitectònica dels retaules cincentistes a Catalunya, Garriga (1986), p. 52-59.

executat el 1531 per Martín Díez de Liatzasolo, el retaule de Sant Just Desvern, provinent de Palamós i instal·lat a la parròquia el 1579, o el retaule major de Santa Maria de Palamós (1580) constitueixen exemples fonamentals de la tradició romana de l'arquitectura retaulística i d'aquest bigarrament decoratiu.

Un bon exemple de l'aplicació d'aquesta "hibridació plateresca" en l'obra de Peitavi i Verdaguer s'observa en el retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, una de les obres més remarcables de l'escultura renaixentista a Catalunya. La talla de fusta, aixecada entre el 1540 i el 1550 per l'escultor Jeroni Xanxo, s'ornamentà amb elements vegetals, sanefes, motius *a candelieri* i figures fitomòrfiques, com es pot veure, per exemple, en el tram inferior del fust de les columnes que divideixen els cinc carrers principals, o a les divisions horitzontals del retaule, configurades amb frisos decorats amb motius vegetals, canaladures i caps d'angelets [fig. 247]. Als marcs que fixen les escenes de la Mare de Déu també es policromaren amb decoracions pròpies del món grotesc, com figures híbrides i elements fantasiosos. Paral·lelament, el repertori ornamental aplicat a la trama arquitectònica es conjugava amb elements del llenguatge clàssic, com clipeus, capitells d'ordre "proto-compost", decoracions d'oves i dards, pilastres o cornises amb dentellons [fig. 248].

La continuïtat d'aquesta tendència és remarcable fins i tot en obres de la darrerria del segle XVI, com el retaule que contractà Esteve Bosch a la seu gironina l'any 1594 [fig. 249]⁹⁶⁶. Totes les superfícies del retaule es revestiren del repertori ornamental característic, en part estimulat pel model de Mario Cartaro, el qual va seguir amb originalitat⁹⁶⁷. En aquest cas, l'aparell ornamental s'aplicà amb força meticulositat, adquirint un fort simbolisme. Joan Bosch ho descrivia així: «A les polseres, alineats verticalment, hi ha feixos amb espases, llances, destrals, serres, alabardes, rodes eriçades de claus, dagues, buriacs plens de sagetes, una graella i sogues, i al fris corinti, una cadena de corones i palmes que ocupen el lloc que al gravat correspon als símbols pontificals i eucarístics. Instruments i atributs, doncs, alusius a la tortura, al martiri i a la recompensa dels màrtirs [...]»⁹⁶⁸. El retaule de Tots Sants de la catedral de Girona és l'única obra conservada d'Esteve Bosch, i

⁹⁶⁶ L'obra s'aixecà per iniciativa canonical, en aquest cas del canonge de la catedral de Girona Baldiri Galí, qui proveí l'escultor d'una traça de l'estructura que havia de seguir. Aquí, s'optà per la fórmula italianitzant de *pala d'altare*, en què el frontispici es comportava com a marc monumental que acollia una gran taula pintada, obra de Joan Baptista Toscano (1598). Vegeu-ne l'estudi de J. Bosch (2011-2012), p. 97-127.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, p. 103-104.

⁹⁶⁸ *Ídem*.

és il·lustrativa de les capacitats de l'artífex. De la seva etapa al Rosselló no n'hem conservat cap obra, però el treball minuciós del retaule gironí i l'originalitat amb la qual interpretà la font que guià l'estructura denoten un coneixement del llenguatge arquitectònic prou madur, que segurament hauria desplegat als seus treballs al nord del Pirineu pocs anys abans. És un aspecte interessant a tenir en compte donat el vincle de l'escultor amb Antoni Peitavi com a soci de taller i com a gendre.

Les característiques ornamentals que definien les estructures "al romano" dels retaules a la Catalunya del Nord es tradueixen en esquemes arquitectònics força més elementals, i lligats a uns paràmetres constructius més senzills, propis de l'encàrrec més humil. Tipològicament, se situarien en el mateix grup que els retaules de Jesús i sant Josep de la Seu d'Urgell (ca. 1540), el de sant Sever de Barcelona (1541-1542), del Roser de Vinaixa (1571), del Roser de Fontscaldes (1572), dels de Sant Vicenç Ferrer i Sant Vicenç màrtir, i de Sant Pere i Sant Pau, procedents de Scala Dei (ambdós ca. 1578) o del retaule dels Goigs de Sant Pere de Cubells (primer terç del segle XVI); una pantalla senzilla integrada per una predel·la de tres o cinc compartiments, un cos central dividit generalment en tres carrers i dos o tres pisos, i un àtic triangular o en semicircumferència que, ocasionalment, era flanquejat de dos cartabons amb representacions pictòriques a l'interior⁹⁹. Aquesta és la configuració arquitectònica que es pot deduir dels contractes dels retaules de Perpinyà (contractat el 1557), el de sant Miquel per l'església de Pià (1564), el de la Nativitat de Maria de Molig (1566), el de Tots Sants a Perpinyà (1567), el de sant Miquel de Ribesaltes (1569), el de sant Llorenç i sant Vicenç també de Ribesaltes (1574), el de sant Martí d'Ur (1575) – previ a les remodelacions setcentistes –, el de Mare de Déu dels Desemparats (1580), el de sant Martí d'Aravó (1584) i el de Nostra Senyora de Loreto (1585). A més dels que ja coneixem, com el retaullet d'Orellà (1575-1585), el d'Iravals (1572), el de Santa Llocaia (1576), el de Tresserra (1576), el d'Èvol (1578) o el de Palau del Vidre (1580-1585).

El preu de l'encàrrec de la pintura determinava l'exuberància i les dimensions de les obres, i la documentació localitzada confirma la mida mitjana-petita dels retaules estudiats. Als comtats del Rosselló i la Cerdanya no trobem, ni de lluny, encàrrecs equivalents a les 1.300 lliures previstes per la realització de la pintura del retaule de Sant Romà de Lloret (1541-1555), a les 1.600 que estipulava el contracte signat per Isaac Hermes pel retaule de

⁹⁹ Vegeu els exemples tarragonins a Mata (2005), p. 123-124.

Santa Maria de Palamós (1594-1596) –en contraposició a les 1.000 que costà l'aixecament de l'estructura, a càrrec de Gaspar Huguet i Joan Ballester (1580)–, o les 1.000 lliures que costà l'aixecament del major de l'església parroquial de Calaceit, de la mà d'Esteve Bosch (1596). Es coneix un cas similar, per exemple, el del pintor Joan Baptista, que l'any 1565 contractava, per 600 lliures, la pintura del retaule major de l'església de Sant Iscle i Santa Victòria de Dosrius⁹⁷⁰. L'any 1597, Josep Brell acceptava l'encàrrec de pintar el retaule major de l'església d'Estagell per 570 lliures, i de la descripció notarial se n'extreu que es tractava d'una retícula constituïda per una predel·la amb cinc espais, un cos central dividit en tres carrers i tres pisos, en el qual es desplegaven tres històries de sant Esteve i tres històries de sant Vicenç entorn d'una pastera central.

Ara per ara, i partint de les dades econòmiques dels retaules contractats pel taller d'Antoni Peitaví, no es coneixen altres empreses d'aquestes característiques als comtats, i només podem constatar, gràcies a una fotografia antiga, que el major del monestir de Sant Joan de les Abadesses era de dimensions similars, tot i que en aquest cas l'encàrrec és molt anterior a la dauradura i la pintura de les escenes⁹⁷¹. Es podria fer menció del retaule de Nostra Senyora de Gràcia que havia de decorar Joan Sanxes Galindo, i que probablement haurien anat configurant Joan Mianes i Esteve Bosch al llarg de la segona meitat del segle XVI⁹⁷². La definició de l'estructura dins el contracte notarial fa pensar que devia tractar-se d'una força més complexa, similar a estructures com la del retaule de Vallmoll (1580): un cos central articular per cinc carrers amb els laterals dividits en dos pisos, dues polseres amb dues petites pasteres a cadascuna per encabir-hi alguna escultura (?), un bancal amb l'intercal·lat de tres plafons i dues pasteres –al centre de la qual hi havia d'anar representada la Pietat–, i un cos superior amb un primer pis amb tres representacions i rematat per la representació de Déu Pare en una estructura semicircular.

Més aviat, els paràmetres econòmics dels retaules documentats es trobaven en la línia del retaule major de sant Privat d'en Bas, contractat a Pere de la Rocha per 208 lliures (1570)⁹⁷³, o el major de la parroquial de Sant Julià de Vilatorrada (1577), pel qual el mateix

⁹⁷⁰ Madurell (1970), p. 66-67, doc. 44.

⁹⁷¹ Bosch (1998), p. 112; Carbonell (1998), p. 134; Garriga (2017a), p. 48-61; Bosch (2009a), p. 200.

⁹⁷² Vegeu els següents documents de l'annex: 22, 59, 61 i 63.

⁹⁷³ Sala (1987), p. 104-105.

pintor i Gabriel Rovira cobraven un total de 250 lliures⁹⁷⁴. És a dir, comandes provinents característiques de petites parròquies i centrades únicament en la contractació de la pintura i no de l'escultura. Als comtats, els seus paral·lels es trobarien en els costos dels majors de Molig (1566, 100 lliures), Sant Fructuós d'Irivals (1572, 102 lliures) o de Sant Martí d'Ur (1575, 127 lliures), o els retaules de la Mare de Déu dels Desemparats de Perpinyà (1580, 200 lliures) i de la Mare de Déu de Loreto de Salses (1583, 140 lliures).

La descripció notarial de les obres no conservades, però produïes per l'obraor permet saber de manera esquemàtica quins elements configuraven l'estructura general del moble. D'entrada, el text notarial feia ús de l'adjectivació «al romano» per referir-se a una estructura de factura clàssica. Ho llegim en el contracte de 1569 en el qual Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer es comprometien a fer construir un retaule «al romano de albi o tell» – per tant, podria ser que haguessin estat els autors de la mateixa traça–, i en el contracte de 1583, Jaume Pradell signava l'encàrrec per aixecar el fustam d'un retaule per l'església de Sant Martí d'Aravó «fet al romano, si y segons ab la mateixa trassa [...] està fet y fabricat lo retaula de la yglésia parrochial de sant Martí del lloch de Ur». En el mateix sentit, el contracte amb Pere Barrufet del retaule de la Mare de Déu de Loreto, signat el 1583, es feia referència a la traça que l'escultor havia elaborat i entregat a Jaume Anzana, obrer de la parròquia, a partir de la qual havia d'aixecar una estructura que constés de «cornisa, frisa y alquitrava y quatre colones rodones de orde jònica»⁹⁷⁵. Se sap que, a més, hi figuraven esculpits alguns serafins (àngels o *putti*), sovint reduïts a caps i rostres, que Peitaví pintaria, juntament amb la resta de l'estructura, dos anys després.

En les descripcions notariales hi són especificats els usos del repertori clàssic de l'arquitectura. El 1557, pocs anys després de la policromia que Joan Ronyó contractava pel retaule “a la flamenca” de sant Lluç (1555), Maurici Barber i Nicolau Machon traçaven un retaule a la ciutat de Perpinyà «al romano», amb «columnes chorintes ab ses quatre pilastres de la part detràs y ab la cornicia frisa y arquitrava, y de sobre una tímpana ab ses colones y ses pilastres y ab sa cornicia, frisa y arquitrava y frondespi». L'encàrrec indicava que l'estructura havia d'aixecar-se amb fusta de tell, i aniria a càrrec de l'artífex Maurici de Ras. En els mateixos termes es referia el contracte de Molig (1566), el qual Peitaví havia de

⁹⁷⁴ Abril (2017), p. 99.

⁹⁷⁵ ADPO. G875, fons parroquials del Rosselló i el Vallespir, lligall, s. f.

policromar-ne «los pilars y cornises y arquitraves» del retaule de la Nativitat de Maria. Per la pintura de la figura marededéu dels Desemparats i de la pastera que l'havia d'acollir (1580), els pintors havien de policromar-ne la «cambra, so es totes les mollures [...] y los pilarets [...] a la cornisa y altrament tot lo que se enclou en la dita cambra ab la peanya» i, pel que fa a l'estructura general, «dita cambra [...] totes les polseres, [i] totes les cornises y pilars». En termes semblants apareixen en el contracte pel retaule major del monestir de Sant Domènec de Perpinyà (1585)⁹⁷⁶, que constava de «quatorze columnes y dues cornises, frisa, y alquitrava, y les mollures del banchal y un quadro al final del retaule», i s'especificava «que los frisos seran enriquits de serafins o de altra cosa». Joan Sanxes Galindo, en el contracte pel retaule de Nostra Senyora de Gràcia (1587)⁹⁷⁷, es comprometia a pintar «de colors la pastera y en daurarà, y tot lo restant de dit retaule, ço ès, columpnes, cornizos, frisos, mènsules, fruyteres, alquitraves, y talla, fara de or y color fins, y les dues polseres», de la mateixa manera que el contracte del retaule de Sant Esteve i Sant Vicenç que signava Josep Brell el mateix any, el qual havia de pintar-ne «las cornisas hi alquitraves y les demés moluras [...] hi todas las otras moluras lo mateix y los pilàs [...] hi la pastera [...] ab sisa hi la pexina de dita pastera [...] los frisas [...] de dit retaula». Dit llenguatge també s'usava per descriure els tabernacles. El 1590, Esteve Bosch i Antoni Peitavi formaven tàndem per elaborar el fustam i la policromia d'un tabernacle construït de «columnes, frisa y alquitrava». En el contracte pel retaule de l'església de Sant Martí d'Ur (1575) també s'hi indicava la pintura de «talla, y cornises, y pilars», encara que en aquest cas podem observar-lo donat que les taules i l'estructura original s'hagi conservat amb afegits del segle XVIII.

Més indicacions d'aquesta mena les podem trobar en altres descripcions notarials de l'època i fora de l'àmbit dels comtats. Per exemple, al retaule dels Arcs que Joan Moles havia capitulat l'any 1572, però que havien aixecat els fusters Joan i Vicenç Vilar, i que coneixem per una fotografia anterior a la guerra⁹⁷⁸: «Ítem, és pactat que lo dit mestre Joan Mollas sia tingut y obligat en daurar de bon or fi tot lo revestiment de dit retaula, ço és, pedestrals, frisos y cornysas y alquitrans y columnes capitells, arquets y tota altra talla, que

⁹⁷⁶ ADPO. 3E1/2722, Antoni Joli, notal de 1586, s. f. (doc. 55 de l'annex).

⁹⁷⁷ ADPO. H31, fons dels Grans Agustins de Perpinyà, lligall, s. f. (doc. 59 de l'annex).

⁹⁷⁸ El contracte del retaule es firmà el 26 de març de 1568. Les descripcions del contracte no aporten detalls de com havia de ser l'arquitectura, però es feia referència a una traça («mostra») que «per ells [Vicençs i Joan Vilar, els fusters] és stada mostrada» Sala (1987), p. 98-99.

sia en dit retaule se'n entén de or brunyit, ab tot aquell compliment que pertany a semblants obras»⁹⁷⁹. Alguns dels retaules que pintà Pere de la Rocha, per posar un altre exemple coetani, també es van construir mitjançant elements de l'arquitectura clàssica «al romano». Així s'intueix del retaule dedicat a sant Pere, sant Andreu i sant Mateu que contractà per la vila d'Olot l'any 1573: el pintor havia de pintar «la cornissa y duas columnas, y quatre pilars, y mullura pintades de fi or, carmesí fi y atzur y blanc brunit», així com «los serafins encarnats y las alas de or fi»⁹⁸⁰.

Pel que fa als retaules conservats que varen pintar Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer, a excepció del de Vallcebollera, tots presenten una estructura arquitectònica “al romano”: el retaule de sant Lli (1565-1575), el retaule de santa Maria de Cadaqués (1570), el retaule de sant Fructuós (1572), el retaule de sant Martí d'Ur (1575), el retaule del Roser de Tresserra (1576), el retaule del Roser d'Èvol (1578), i el retaule de la Mare de Déu (o del Roser) de Palau del Vidre (ca. 1583). Per les mateixes característiques es podrien esmentar el del Roser de Sant Fructuós de Marianes (darrer terç del segle XVI) o el de la Mare de Déu de Santa Llocaia (1576), d'autors desconeguts, o el retaule dedicat a sant Benet i santa Escolàstica de l'església de Sant Miquel de Sant Genís de les Fontanes (Vallespir), esculpit per Pere Barrufet (1590).

La característica general d'aquestes obres és l'ús agramatical⁹⁸¹ de les fórmules de l'arquitectura clàssica. La gramàtica arquitectònica de l'antiguitat i el llenguatge dels cinc ordres descrits per Vitruvi varen ser ressuscitats pels arquitectes florentins del segle XV i per Donato Bramante (1444-1514), i sintetitzats pels tractats de teòrics de l'Alt Renaixement Italià del segle XVI, com el de Sebastiano Serlio (*Regole Generali di Architettura* de 1537), traduït al castellà per Francisco Villalpando (1552), o el de Jacopo Barozzi da Vingola (*Regola delle cinque ordini dell'architettura* de 1562), traduït al castellà per Patricio Cajés el 1593⁹⁸². Per la retaulística catalana, el segon esdevingué indispensable per configurar el llenguatge clàssic de l'arquitectura per a escultors, fusters i pintors. En inventaris catalans del darrer terç del segle també s'hi localitzen alguns exemplars de Diego de Sagredo, així

⁹⁷⁹ Sala (1987), p. 108.

⁹⁸⁰ La transcripció la manlevem de Sala (1987), p. 111.

⁹⁸¹ Amb aquest terme ens referim, concretament, a una lectura en clau ornamental i a la qüestió pràctica dels artífexs, que consistia en la desatenció en vers a les relacions proporcionals dels ordres.

⁹⁸² Bosch (2009a), p. 207-208.

com d'Andrea Palladio (*Quattro Libri dell'Architettura*, 1570), Antonio Labacco (*Libro appartenente a l'Architettura*, 1552) o de Juan de Herrera (*Sumario y Breve Declaración...*, 1589)⁹⁸³.

A l'època que Antoni Peitaví va treballar als comtats (c. 1560 a 1591), el manual de la normativa arquitectònica que més es devia conèixer —o que almenys va tenir més ressò— als tallers catalans devia ser les *Regole* de Sebastiano Serlio, especialment els llibres III i IV, traduïts el 1552⁹⁸⁴. En sintonia amb la teorització de la codificació renaixentista, l'aplicació morfològica dels repertoris clàssics passava per la mimesi dels seus elements. Ja a partir de la traducció al castellà de l'obra de Sebastiano Serlio el 1552, el lèxic formal de l'arquitectura romana es difongué arreu del territori català, sobretot en el camp de l'arquitectura. Són notoris els exemples de les esglésies de Sant Llorenç de Vilalba dels Arcs (1578-1630) o Santa Eulàlia d'Esparraguera (1580 ca.-1601), així com alguns dels seus protagonistes, com el tracista Jaume Amigó (1518-1590/1591) o l'arquitecte Pere Blai (1553-1621)⁹⁸⁵.

Com s'ha dit, se sap de la presència a Catalunya de les obres de Sebastiano Serlio gràcies als inventaris conservats de l'època⁹⁸⁶. Hi ha constància que aquest text formava part de la biblioteca del pintor Isaac Hermes Vermeij (3 d'abril de 1596), juntament amb una edició del tractat d'arquitectura d'Antonio Labacco i un altre de Vitruvi. També en l'inventari de la viuda de l'escultor Joan Huguet (†1579), on hi figurava tant el llibre de Serlio com el de Vitruvi⁹⁸⁷. I és probable que també en tinguessin exemplars l'arquitecte Pere Blai (†1621), el tracista Jaume Amigó († entre 1594-1603)⁹⁸⁸, i, ja al segle XVII, l'arquitecte Rafael Plansó o el mestre de cases Josep Ferrer (1623)⁹⁸⁹. Als inventaris dels pintors residents als antics comtats, per contra, no es coneix l'existència d'aquest material, o almenys no n'ha quedat constància explícita a la documentació.

En el cas dels retaules obrats per Peitaví i Verdager, les informacions de Serlio sembla que influïrien especialment en l'aspecte arquitectònic, més que en l'ornamentació

⁹⁸³ Vegeu Carbonell (1995), p. 137-190 i Madurell (1945, vol. III-3), p. 195-229, doc. VIII.

⁹⁸⁴ Vegeu l'estudi de M. Carbonell (1990).

⁹⁸⁵ Per una síntesi del canvi de model arquitectònic a Catalunya, vegeu Carbonell (1994), p. 617-627 i Garriga (2016), p. 147-167.

⁹⁸⁶ Només el tractat de Sebastiano Serlio obtingué un ressò equiparable al de Jacopo Vignola, segons J. Bosch (2004), p. 210, especialment els llibres III i IV.

⁹⁸⁷ Bosch (2009a), p. 208-209). Vegeu una darrera contribució a l'estudi de les diferents nissagues d'escultors anomenades Huguet a Yeguas (2021), p. 313-324, i especialment les pàgines 316-317.

⁹⁸⁸ Vegeu l'estudi de Carbonell (1986).

⁹⁸⁹ Ídem, i Bosch (2009a), p. 208.

del retaule. Bosch únicament constatava l'existència del retaule del Sant Nom de Jesús de Tortosa (1582) com a exemple interpretatiu de les consignes *serlianes*⁹⁹⁰. Les columnes allargades del retaule tortosí recorden la solució que s'utilitzà en el retaule del Roser d'Èvol (1578), si bé no són tan refinades com les del retaule del Sant Nom de Jesús, evidencien un ús agramatical del llenguatge clàssic de l'arquitectura, és a dir, no regit per la normativa de les proporcions. Fora d'aquests retaules, només el de Palau del Vidre disposa de frisos decorats amb elements vegetals calats, que recorden les ornamentacions gòtiques de campers i arcs polilobulats. Aquests es troben damunt de cada taula pintada, per bé que no coneguem la disposició original tot i conservar una fotografia de l'anterior emplaçament del retaule.

En relació amb al tractat de Vignola, el seu ressò es generalitzaria a partir de la seva arribada cap al 1580 a través del llibreter Stefano Bogia i el pintor Pietro Paolo da Montalbergo⁹⁹¹. De l'aplicació de la seva gramàtica ja se'n ressentí l'esmentat retaule major de Palamós (1590), en el contracte del qual s'especificava que el moble havia de ser obrat segons les làmines de l'italià⁹⁹². En aquest sentit, doncs, el ressò vinyolesc esdevingué el manual de la normativa arquitectònica dels retaules a partir d'aleshores, i a poc a poc aniria aplicant-se de forma més meticulosa⁹⁹³.

En el context que treballaren Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer es desconeixia el tractat de Vignola, i, en tot cas, la seva obra circularia en aquest territori cap a finals de la seva trajectòria; això impedeix negar la possibilitat que en algun moment o altre li arribés algun exemplar a les mans. Les noves informacions arquitectòniques, difoses especialment pels tractats del darrer quart del segle, serien conegudes per alguns artífexs que treballarien als comtats, com Joan Ballester. Se sap, per exemple, que l'escultor aplicà la gramàtica “vinyolesca” en el retaule major de Palamós (1580-1587), empresa que gestionà amb un

⁹⁹⁰ Bosch (2009a), p. 211.

⁹⁹¹ L'italià Stefano Bogia, mercader, instal·lat a Madrid, informava al pintor Pietro Paolo da Montalbergo l'arribada de dos tractats d'arquitectura: el *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma* de Antonio Labacco, i les *Regole* de Jacopo Vignola (Madurell 1945), doc. VIII. Vegeu també Bosch (2009b).

⁹⁹² Trijueque (1990), p. 21.

⁹⁹³ Bosch (2009a), p. 209-213.

altre escultor, Gaspar Huguet⁹⁹⁴. Aquest, juntament amb Joan Aragall, fou l'autor del retaule major de Sant Andreu de Llavaneres (1583-1594)⁹⁹⁵.

Un dels elements més característics que estudiarien els constructors de retaules de finals del segle XVI en endavant fou el de l'ús de l'ordre corinti, que des del segon terç del cinc-cents i en el context de la “romanització” dels retaules fou el més emprat⁹⁹⁶. A la Catalunya del Nord aquesta tendència seguia la mateixa tònica, encara que en els retaules conservats de la segona meitat del segle XVI l'ordre corinti es combinaria sovint amb el compost. Els capitells dels retaules d'Ur, Iravals i Tresserra els conformen ornaments vegetals de fulles d'acant estilitzades coronades per espirals (volutes) sobresortint a la part superior. En comptes, però, de representar dues volutes més petites i en posició inversa a la part del mig –sota la roseta reproduïda a l'àbac–, hom hi observa la combinació d'òvals i dards a la manera de l'ordre compost i característic de l'ordre jònic. Una solució morfològica que trobem reproduïda al llibre IV de Sebastiano Serlio (1537) i a la làmina XXVI de la *Regola* de Vignola (1562), les representacions més riques i precises [fig. 250]. A Iravals les volutes sorgeixen directament de les fulles d'acant, mentre que a Tresserra i Ur ho fan de la decoració amb òvals i dards, tal com apareix en les representacions de l'ordre compost.

⁹⁹⁴ Trijueque (1990), p. 21-24. La traça del retaule l'havia realitzat el mateix Joan Ballester, «sia obligat, axí com ab lo present se obliga fer y fabricar, un retaula en lo altar maior de dita sglesia conforme y del modo se conté en la trassa per ell feta». S'indicava que per al peu del retaule, que havia d'obrar de pedra de Girona, hi havia de seguir «una stampa de la sepultura de Julio» (probablement la tomba de Juli II), i havia de seguir, per l'àtic del retaule, el frontispici de «lo rescuny, que és en lo principi del libre Viniolla» per enriquir tot el retaule. Vegeu també Madurell (1970), p. 105; per a la qüestió la cultura visual, vegeu també Bosch (2009a), p. 209.

⁹⁹⁵ Les pintures foren executades per Joan Baptista Toscano el 1603. L'autor hi va transmetre l'estètica de la pintura italiana de les darreries del segle XVI, conduïdes per un realisme molt proper i d'un cromatisme molt ric i variat, que connectaven amb les obres de Federico Zuccaro, Alessandro Allori o Federico Barocci. Vegeu Garriga (1986), p. 205 i Bosch (1998), p. 138-142.

⁹⁹⁶ Bosch (2009a), p. 212 i (1998b), p. 112 i 118; al retaule de Sant Romà de Lloret, per exemple, s'hi aplicà l'ordre corinti, tot i que l'estilització exagerada dels elements –les columnes allargades que agrupaven tot el cos central–, feia explícit l'ús prenornatiu de la teoria. Així i tot, els retaules de Joan de Tours tant a Lloret com a Arenys de Munt denoten el coneixement de l'escultor francès dels elements romans de l'arquitectura. A Arenys, per exemple, aconseguí dotar el moble d'una armadura completament “a la romana”, amb una talla decorativa inspirada en el repertori “grotesc”, i una estructura que es basava en la superposició d'un bancal, un cos central tripartit i dividit en cinc carrers, i un àtic rematat per un frontó triangular. Esteve Bosch, guiat per una làmina gravada de Mario Cartaro (1567), també aplicà l'ordre corinti al retaule de Tots Sants de Girona, datat de 1594.

En els capitells del retaule d'Ur, però, la solució general adopta una composició estranya en què les fulles d'acant, molt poc definides, es distancien del coronament del capitell format per òvals i volutes, construint un element en part llis i en part característic de l'ordre compost. Quelcom similar es dona al retaule d'Èvol, encara que allà el capitell és totalment llis i només el remata una renglera formada per ous i dards. De tots aquests elements, el que s'aproxima més a una reproducció coherent de l'ordre i minuciosament decorat és el del retaule de Tresserra. En aquest, el fuster optà clarament per l'ordre compost tant per les columnes laterals com per les pilastres, més baixes, que flanquegen la pastera que acull la figura de la Mare de Déu i el Nen. En una visió global, la morfologia dels ordres no respon a una evolució cronològica, ja que de tots els que es poden observar, el resultat més acurat és el de Tresserra, datat de 1576, més que els retaules de Palau del Vidre o Marians [figs. 251-255].

Les columnes o pilastres dels retaules estudiats solen ser extremadament llargues, sense correspondre a les dimensions de l'arquitectura del retaule, com si es tractés d'una mena d'ordre "gegant" de caràcter insòlit. Aquesta solució s'observa especialment als retaules d'Iravals, Ur, Tresserra i Èvol. Els pedestals de les columnes s'acostumen a aixafar dràsticament, com a Orellà, i altres vegades s'allarguen substancialment, com a Iravals. A Orellà, a més, l'èntasi de la columna estriada s'accentua més del normal, com si es tractés d'una columna d'ordre dòric. En aquest cas, les seves petites dimensions converteixen l'estructura de fusta en una mena de "marc" que vol reproduir un edicle o temple, més que una construcció arquitectònica pròpia de la retaulística del moment.

A Ur, Èvol i Iravals es conjuguen columnes balustrades amb capitells d'ordre compost o corinti i entaulaments amb taules flanquejades per cartabons –Tresserra i Ur–, o taules semicirculars, com a Iravals i Èvol. Al fust balustrat s'hi combinen elements decoratius diversos que intercal·len fullatges, dibuixos geomètrics i estries en els casos més complexos (Ur o Marians), similars a les que difonia el text de Sagredo el 1526 [fig. 260]. En altres casos eren més senzills, com les columnetes de bust balustrat que divideixen la predel·la o el cos superior del retaule d'Èvol, o les d'Iravals [figs. 258 i 259]. Les columnes balustrades més riques s'observen al retaule de Sant Fructuós de Marians, encara que no hi ha capitell (potser perquè ha estat modificat), tot adquirint un parentesc molt proper amb la talla d'un retaule ja més tardà, el dels sants Joans de Santa Llocaia datat del 1603. A Tallet, el retaule

conservat és el resultat de la juxtaposició de les restes d'un retaule del segle XVI (1561 ca.), i també hi ha presència de columnes balustrades, però la intervenció noucentista no permet desxifrar l'esquema original del retaule [fig. 261]. Com a molt, hom podria intuir que la secció superior amb la representació disminuïda de sants es tractaria, originalment, de la predel·la del retaule.

Al retaule de Palau del Vidre, tot i que l'estructura arquitectònica ha estat reproduïda de bell nou segons les restes originals [figs. 256 i 257], es pot observar la mateixa mecànica que s'ha constatat fins ara, encara que alguns elements arquitectònics serien més evolucionades, com les pilastres estriades. El capitell que les remata, d'ordre corinti, reproduïx al centre i sota l'àbac les dues volutes que es miren. Encara que la reproducció de les fulles d'acant és tan lacònica que les converteix en petites protuberàncies que circumden la base del capitell, gairebé indefinibles. Un procediment es repeteix anys després en el retaule dels sants Joans de l'església de Santa Llocaia, encara que s'hi accentua el detall [fig. 262]. En canvi, ben diferent resulta l'ordre del retaulet de Sant Lli d'Orellà, del tot lacònic on només s'intueixen les fulles d'acant –un total de tres– i dues volutes que sobresurten per la part superior.

A les divisions horitzontals d'entaulaments i frisos, en canvi, l'ornamentació clàssica es redueix sovint a una gran varietat d'elements vegetals, caps d'angelets i elements fitomòrfics, com a Cadaqués [figs. 267 i 268] o Tresserra, tot i que aquí, la dauradura d'un repintat posterior a l'original n'esborra pràcticament la traça [fig. 264 i 265]. A Ur, en canvi, el fris és completament llis [fig. 263]. I a Èvol, les recents restauracions permeten deduir que l'entaulament superior –els repintats noucentistes provocaren que es transformés en un fris completament llis– havia estat decorat amb elements clavats de forma intercal·lada de la mateixa manera que els retaules de Santa Llocaia (1603) i Marianes. A Èvol, el color subjacent del fris és de color blau, i per la forma dels espais on aniria la decoració de fusta, evidencien la presència de caps d'angelets i flors, similar a la decoració que s'observa a la fotografia antiga de Cadaqués [fig. 266]. A Iravals, aquests motius també s'introduïren a l'entaulament superior, mentre que a l'entaulament que clou la predel·la, o al retaulet d'Orellà, el fris es troba exempt de tota decoració.

El repertori ornamental d'aquests retaules difereix dels de Dosrius (1531), elaborat per Martín Díez de Liatzasolo, o del que s'instal·la a l'església de Sant Just Desvern cap al 1579,

i que originàriament provenia de l'església de Palamós, o de les poderoses armadures “a la romana” de Lloret o Arenys de Munt, on es conjugaven columnes estriades amb altres de fust balustrat. Les columnes estriades dels retaules esmentats es trobaven ricament decorades al terç inferior amb motius vegetals i a *candelieri* collits del repertori grotesc, lluny de la simplicitat d'Èvol o Tresserra, on les canaladures conformaven la totalitat del fust. En canvi, les columbes balustrades que s'observen a Iravals i a Ur són més riques i s'hi combinen parts de fust estriat, elements vegetals i altres decoracions alternades al llarg de la columna. A Ur, així com a Cadaqués (a les divisions verticals de la predel·la o al terç inferior de les columnes), s'hi poden veure decoracions similars a les solucions ornamentals a base de filigranes i grotescos del retaule de Dosrius.

2.2.2. La tècnica de la pintura i el daurat.

En els antics comtats de la segona meitat del segle XVI sembla no existir la distinció explícita entre pintor i daurador. El mateix artesà s'ocupava de les dues tasques i, en general, els contractes contemplaven simultàniament tant la pintura d'històries com la policromia i dauradura de la talla de fusta, fos de l'estructura arquitectònica com de la figuració exempta o en relleu que hi apareixia. Aquest funcionament ja era vigent al segle XV, i esdevindria la tònica dels pintors durant tot el segle XVI i principis del XVII⁹⁹⁷. En els darrers anys del segle XV i la primera meitat del XVI la notícia de pintors que havien d'encarregar-se de realitzar històries de pinzell i daurar les estructures arquitectòniques dels retaules són freqüents. Anotem alguns exemples: Joan Antoni Guàrdia i Miquel Torell el retaule de la Mare de Déu de l'església de Nostra Senyora de la Real de Perpinyà (1486); Pere Mas el retaule de Clairà (1486); Joan Costa el retaule de Baixàs (1493); Joan Bertrand els retaules de Prades (1506), Codalet (1506 i 1508), Vilallonga de la Salanca (1514) i Perpinyà (1515); Jaume Forner el retaule de Bigaranes (1516); Simeó Fàbregues el retaule

⁹⁹⁷ Doppler (2012), p. 108.

de Cornellà de la Ribera; o els treballs de dauradura del retaule de sant Pere per l'església de Sant Joan de Perpinyà, esculpit a principis de segle i daurat el 1530⁹⁹⁸.

El procés d'aplicació del daurat implicava un tercer ofici, la del batedor d'or o batifuller, encarregat de reduir els metalls en làmines molt fines perquè poguessin ser aplicades sobre altres objectes. A Barcelona, a finals del segle XVI, aquest ofici anava vinculat amb els oripellers i guadamassilers dins la confraria de Sant Miquel Arcàngel⁹⁹⁹. A Perpinyà, se sap que el 1583 formaven part de la confraria de Sant Eloi, juntament amb pintors, argenters, brodadors i guadamassilers¹⁰⁰⁰. Durant la primera meitat del segle, a la ciutat rossellonesa s'hi documentaven alguns batedors d'or: Lehonardi Broca, Esteve Madinyà, Joan Pons, Miquel Stupinyà, Joan Ferris; i ja al segon terç, Joan Dèsia, qui es beneficià d'una franquesa d'imposicions el 1541¹⁰⁰¹. Durant la segona meitat del segle, però, no se n'ha documentat cap, malgrat saber que formaven de la mateixa confraria que els pintors, i és documentada la seva quasi desaparició cap al segle XVIII¹⁰⁰². La presència de batedors d'or persistí dins dels obradors o bé en botigues instal·lades a la ciutat, encara que potser de forma puntual i completament en l'anonimat.

Generalment, els contractes d'aquesta època expressaven la qualitat del material que el pintor estava obligat a utilitzar. L'aplicació d'un daurat de qualitat atorgaria al retaule un aspecte molt lluminós, repartit no solament a l'armadura del moble sinó també als nimbes, orles i abillaments dels personatges que poblaven les històries sagrades. Un aspecte que dista del que s'observa avui dia a molts retaules del país, d'aparença terrosa i de color esmorteït a causa de la pols acumulada al llarg dels segles, i per la qual cosa la documentació notarial esdevé fonamental.

La figura del daurador, tan essencial per a l'embelliment del retaule, no es distingia en els contractes d'obra del segle XVI. Es donava per suposat que el pintor que formalitzava

⁹⁹⁸ La majoria d'aquests treballs implicaven la pintura i dauradura a base d'«or fi e de atzur» de tabernacles, pilars, arquets i tubes, tot i que sovint, com en el cas dels retaules de l'església de Codalet (1506 i 1508), també implicava la pintura de figures. La transcripció de tots aquests contractes han estat aportats per Doppler (2012), p. 108-110 i 336-356. Pel retaule de Sant Pere de Perpinyà, vegeu Lugand (2006), p. 122.

⁹⁹⁹ Madurell (1972).

¹⁰⁰⁰ ADPO, 4E60.

¹⁰⁰¹ Doppler (2012), p. 108-109.

¹⁰⁰² Només es coneix el testament de 1714 d'un batidor d'or instal·lat a Perpinyà anomenat Jean Jounny. La correspondència entre dauradors i batidors d'or era força reduïda, i només se'n documenta l'acord entre Joan Escribà i un batifuller: Lugand (2006), p. 111.

el contracte era ell mateix qui resolvia les dues tasques –pintura de pinzell i dauradura–, i en cas que fossin dos els pintors que signessin l'acord, no es distingia si la tasca de dauradura pertocava a un d'ells, o a algun altre membre de l'obra. A Vic, per exemple, la feina de pintor i daurador no començà a diferenciar-se fins ben entrat al segle XVII, moment en què aparegueren dauradors especialitzats únicament en aquesta tasca¹⁰⁰³. Aquest fet podria deure's, principalment, al canvi tipològic dels retaules amb el predomini progressiu de l'escultura i l'alt relleu, i a la necessitat d'especialitzar-se i donar major importància en aquest tipus de feina. Els casos de Jaume Jutglar i Josep Vivet, daurador i pintor respectivament, il·lustraria aquesta tendència¹⁰⁰⁴.

Dels contractes documentats d'Antoni Peitaví podem assegurar que un total de disset obres implicaven feines de dauradura¹⁰⁰⁵. I solien referir-s'hi mitjançant terminologies com “enbellyrà”, “pintaran i remedieran [una escultura]”¹⁰⁰⁶ o simplement indicant les parts del retaule que havien de ser “daurades i pintades”, com ara la «cornisa y alquitrava de or fi y plata fina y azul fi, y en dita cornisa y ha de fer sis seraphins, y frontispici daurat, així mateix com dita cornisa y alquitrava, y les dues columnes que porten dit frontespici, així mateix de or fi, plata fina, y azul, com està dalt dit, més les quatre columnes que són del banchal fins al cornisal dorades de or fi y plata fina, y les canals de azul, etc.»¹⁰⁰⁷.

La majoria de les empreses, doncs, contemplaven la policromia i dauradura de l'estructura arquitectònica, que solia incloure la talla de fusta del retaule: pilastres, columnes, cornises, frisos, o “cambres”, altrament anomenades pasteres o fornícules. En

¹⁰⁰³ Abril (2017), p. 303-305.

¹⁰⁰⁴ Ídem; Jaume Jutglar contractava la policromia d'un retaule dedicat a l'Anunciació de la Verge per la capella privada del mas Vilar del Bosch, a Vilalleons, el 1620, i Josep Vivet, la pintura d'uns taulons –dels quals se'n desconeix la iconografia– el març de l'any següent. També podrien citar-se el cas de Nicolau Fauxer i el contracte per la dauradura del retaule del Roser de la parròquia de Castellterçol (1627), qui se subministrà a través d'un batifuller barceloní anomenat Pere Pau Rol. Prèviament, a l'àrea de Vic s'hi documentaven pintors com Gabriel Robuster i Tomàs Guasch (1597) en feines de pintura i dauradura.

¹⁰⁰⁵ Els contractes –o aquella documentació que en dona notícia– que informen de forma explícita treballs de dauradura són els de Sant Joan de les Abadesses (2), Molig, Perpinyà (6), la Seu d'Urgell (2), Ribesaltes (2), Ur, Palau del Vidre, Salses i Arles.

¹⁰⁰⁶ És el cas del contracte del retaule de sant Miquel de Ribesaltes (1569), en el qual s'hi llegeix que Peitaví i Verdager «pintaran y remediaran lo sant Miquel de bulto que estava ja en dit retaula» (ADPO. 3E2/248, Miquel Palau, Manual de 1565-1569, f. 193).

¹⁰⁰⁷ Definició de les tasques per la dauradura del retaule de la Mare de Déu de Loreto de l'església de Sant Esteve de Salses (1583). ADPO. G875, fons parroquials del Rosselló i Vallespir (Joan Ortega), lligall, s. f.

altres ocasions, però, també s'hi especificava la policromia de figures exemptes, normalment les dels titulars de l'altar i que presidien el nínxol central del retaule.

Ja en els primers treballs d'Antoni Peitaví esmenten clarament les tasques de dauradura. En els retaules de Sant Joan de les Abadesses, el tolosà i els pintors Perles i Machon havien de pintar l'armadura "a la flamenca" dels dos retaules que contractaren: el major de la parròquia, i el major del monestir. En els primers contractes documentats al Rosselló, ara ja de retaules de factura clàssica i en companyia del seu col·lega Miquel Verdaguer, la tendència era la mateixa: al retaule de Molig (1566) s'hi havien de pintar i daurar els pilars amb les seves canaletes, les cornises, els arquitraus i les polseres, aquelles «al oli abffines colors». Al retaule de Tots Sants (1567) es requeria la pintura de la talla—s'entén l'estructura arquitectònica—, que incloïa els pilars. I així successivament. La dauradura de «los pilars y los arxets» del retaule de Sant Gil (1574), de la «talla, y cornises, y pilars» del retaule de Sant Martí d'Ur (1575), de les motlures, els «pilarets», la «cambrà», i la cornisa del retaule de Nostra Senyora dels Desemparats (1580), del tabernacle del retaule de Nostra Senyora de la Concepció per l'església de Sant Joan de Perpinyà (1584), de les «quatorze columnes y dues cornises, frisa, y alquitrava, y les mollures del banchal» del retaule major del monestir de Sant Domènec (1585), de «les quatre columnes que son del banchal fins al cornisal» el retaule de la Mare de Déu de Loreto (1585), o de les «columnes, frisa y alquitrava, totes les mollures» del tabernacle del retaule de Roser de Santa Maria d'Arles (1590).

En aquestes operacions s'hi acumulaven igualment les figures «de bulto», és a dir, les figures exemptes que enriqueixen la iconografia del retaule, normalment situades al centre del moble, a l'interior d'una fornícula o pastera. Per al retaule major del monestir de Sant Joan de les Abadesses, Peitaví, Perles i Machon havien de daurar-ne la «ymatge de Sant Joan Batista». A Molig, Peitaví s'encarregà de pintar «la ymatge y figura de Nostra Senyora» (1566), i poc després, a Ribesaltes i amb la companyia de Miquel Verdaguer, havia de policromar i daurar la figura de sant Miquel, el sant titular (1569). Uns anys més tard i per a la mateixa població (1574), probablement també s'encarregarien de pintar les figures dels màrtirs sant Llorenç i sant Vicenç per un altre retaule lateral¹⁰⁰⁸. I aquell any signaven els

¹⁰⁰⁸ Al contracte es detalla únicament l'obligació dels pintors en fer "fabricar" un retaule amb les dues figures de sant Llorenç i sant Vicenç (ADPO. 3E2/955).

treballs de policromia de dos personatges del retaule de sant Gil de l'església del convent de Sant Francesc de Perpinyà. El contracte per les feines d'Ur (1575) no especificava cap figura «de bulto», però no seria estrany que Antoni Peitavi –que aleshores signava en solitari aquella feina– s'ocupés del sant Martí de la pastera central i d'alguna altra figura de l'altar de sant Joan, que també apareixia al document notarial. A l'església de Sant Jaume de Perpinyà hi pintà, amb Verdaguer, la figura de la Mare de Déu dels Desamparats (1580), a Palau del Vidre (1583) la «ymatga de Nostra Senyora de la Pietat», a l'església de Sant Joan de Perpinyà (1584) una escultura de Nostra Senyora de la Concepció, al monestir de Predicadors una imatge de sant Jordi pel retaule major (1585), a Arles una «ymatge de Nostra Senyora» pel retaule del Roser (1590), i pel retaule de l'antic convent de Sant Martí de la capital rossellonesa (1591), una «figura Assumptionis beata Maria Virginis dicti altaris beata Maria del Socor». En aquest llistat encara s'hi podrien afegir els treballs de policromia esmentats a les «Pretensions» de Josep Brell, com eren la marededéu pel Mas de la Garriga, la policromia d'un sant Antoni a Puigcerdà, l'escultura d'un sant Serní, o les dues creus que pintà per Isòvol i Das (o Lles).

A la documentació rossellonesa hi ha força rastre de demandes específiques de figures tallades en fusta que havien de ser pintades i daurades. Joan Ronyó n'hagué de pintar una de sant Martí per l'església de Sant Jaume (1550). I Maurici Barber i Nicolau Machon pintaren un sant Jaume per l'església del monestir de Sant Francesc (1560). És probable que Josep Brell i Joan Perles s'encarreguessin de revestir d'or i color la figura de sant Miquel del retaule de Pià (1564). El prior de Sant Miquel de Cuixà hagué de pintar algunes «personatias de terra fort» de «de bulto» a l'altar de Nostra Senyora a Sant Joan de Perpinyà (1582). Joan Sanxes Galindo, per la seva banda es comprometé a pintar i daurar dues figures de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista, i una «Nativitat de bulto», tractant-se, potser, d'un relleu que es trobava instal·lat al retaule de Nostra Senyora de Gràcia (1587).

Paral·lelament a aquests treballs, Josep Brell es comprometia a «donar or fi bronit en las cornisas hi alquitrauves y les demás moluras» en el retaule de sant Esteve i sant Vicenç de l'església d'Estagell. Per citar un exemple una mica més tardà, podem indicar que Honorat Rigau seguiria aquesta tendència durant els primers decennis del segle XVII. El contracte pel retaule de sant Ferriol de l'església de Nostra Senyora de la Victòria (1623)

contemplava que l'artífex dauraria el bancal i tota l'arquitectura del moble que ja es trobava «enguixat a punt de dorar»¹⁰⁰⁹.

La màxima preocupació en aquests contractes era, lògicament, la qualitat de l'or («de or fi»), que, generalment, anava acompanyat de «atzur fi». Una combinació indicada en gairebé tots els contractes esmentats anteriorment, i sembla a ser que un requisit indispensable per aconseguir un bon resultat, en la línia que havien estat decorats tants i tants retaules del Principat. A la documentació notarial, l'or i el blau eren els colors que s'assenyalaven en major freqüència, per exemple, quan a les històries de pinzell havien de tenir-hi «or fi y azull fi y no altrament ni en altra manera» així com altres colors, o quan s'indicava que els pilars havien de ser d'«or fi ab ses canals de atzur» i, encara, quan el sagrari s'havia de pintar de «de azul fi, ab unes esteles de or fi». Així, la combinació específica d'or i blau fou indicada a la majoria d'obres contractades a Perpinyà (els retaules de sant Lluç, Tots Sants, sant Gil, Desemparats, Nostra Senyora de la Concepció, Nostra Senyora de Gràcia i el major del monestir de Predicadors), Pià, Molig, Ribesaltes, Ur, Salses, Estagell i Arles. És una tendència que es percep en la mateixa intensitat als treballs que els nostres pintors contractaren al Principat, com els de Sant Joan de les Abadesses, Besalú o la Seu d'Urgell. La reiteració d'aquesta combinació policroma fou recurrent als comtats des de principis de segle. A Ribesaltes, Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer pogueren contemplar l'obra de Bertran Tallafarro, un pintor de Perpinyà que el 1527 contractava per la mateixa església un retaule que havia de pintar-se «d'or fi e atzur bo» amb cinc històries de sant Joan¹⁰¹⁰. I encara el 1609, quan Honorat Rigau contractava la pintura del sagrari de fusta que actualment es conserva a l'església de Palau del Vidre, s'especificava que «tot lo dins lo sacrari serà dorat y lo cel de aquell estarà ab mostres de or y azul fi»¹⁰¹¹. I en els mateixos termes es capitulava la pintura del retaule de Nostra Senyora d'Espirà que contractava Bartomeu González el 1616¹⁰¹².

En les descripcions contingudes en els contractes de pintura per a retaules del Principat s'expressaven en termes sintètics, insistint en la combinació de l'or i el blau. Els següents exemples serviran per comprovar aquesta reiteració arreu del territori durant la

¹⁰⁰⁹ Durliat (1954), p. 194.

¹⁰¹⁰ Doppler (2012), p. 355.

¹⁰¹¹ Durliat (1954), p. 190.

¹⁰¹² *Ibidem*, p. 198.

segona meitat del segle XVI. Pere Anton Vilanova signava un contracte pel retaule de Molló (1565) on hi havia de pintar un retaule «al romano» i acolorir les històries «tot pintat ab bon or, atzur y pintura allà on serà mester»¹⁰¹³. Tomàs Espinosa es comprometia a pintar les talles, motlures, pedestals i capitells del retaule de la capella de la Verge Maria del Carme d'Olot «de or fi y los campos de blau fi» (1583)¹⁰¹⁴. Joan Galindo, per la seva banda, en els treballs per la pintura del retaule de sant Cosme i sant Damià del monestir del Carme d'Olot (1589), havia de pintar la pastera dins la qual hi anaven allotjades les figures dels sants tota «de bon atzur y carxofetas de or»¹⁰¹⁵. Pere de la Rocha havia d'aplicar «azull, or fi i altres colors» a les columnes i frisos motllurats del retaule del Corpus de la catedral de Vic (1568-1569)¹⁰¹⁶. En els pactes signats pels pintors Rafael Andreu i Bernadí Toll a l'àrea vigatana també s'hi llegeix descripcions en el mateix sentit. Així, el retaule de la Mare de Déu que l'any 1578 havien de pintar per l'església de Sant Cristòfol de la Castanya (bisbat de Vic), els pintors havien d'encarregar-se de decorar la pastera «de azul i carxofada d'or», i les columnes del retaule, «de or y azull»¹⁰¹⁷. I el mateix passava al retaule de sant Jaume que Rafael Andreu contractà per l'església del monestir de Nostra Senyora de Manlleu (bisbat de Vic), en què el color blau, combinat amb or, havia d'acolorir les cornises, frisos motllurats, pastera, columnes i canaletes i els pilars situats al costat de la pastera¹⁰¹⁸. En un altre contracte signat pel mateix pintor el 1592, aleshores per la parroquial de Sant Vicenç d'Espinelves, la combinació de blau «de esmalt» i or havia de ser aplicada a la pastera, així com a les canals de les columnes¹⁰¹⁹.

El 1565 el pintor portuguès Joan Baptista contractà la fàbrica del retaule major de l'església de Sant Iscle i Santa Victòria de Dosrius. Allí hi hagué de fer el treball de la pintura d'històries com el de la dauradura. Al contracte s'hi detallà que daurés l'arquitectura i les «figures de relleu». A més, havia de pintar les pasteres i els seus campers, tot «de azur fi» i amb «carxofes de or o steles»¹⁰²⁰. L'any 1570 Joan Mates contractava la pintura per

¹⁰¹³ Sala (1987), p. 97-98.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, p. 121.

¹⁰¹⁵ Els fragments transcrits provenen de la publicació de Carme Sala (1987), p. 125.

¹⁰¹⁶ Abril (2017), p. 97.

¹⁰¹⁷ El fust havia de ser «grafiàt de plata i carmesí», i les motlures daurades: Abril (2017), p. 141

¹⁰¹⁸ Abril (2017), p. 505.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 516.

¹⁰²⁰ Madurell (1970), p. 178-179 i Garriga (2017), p. 48-61. Recentment, Vítor Serrão n'ha fet noves aportacions a la publicació en homenatge a Joaquim Garriga (2021, p. 297-312).

l'altar major i un altar lateral de la Mare de Déu per l'església parroquial de Sant Mateu de Vall-llobrega. Entre moltes tasques, es comprometé a pintar el sant Mateu de "bulto" de l'altar major d'or i de «colos fines», i la pastera que l'havia d'acollir, d'«atzur y encarxafada de or fi y la petina daurada de or fi y campida de atzur y carmesí allí hont serà menester». Un procediment molt similar al que empraria per la figura de la marededéu i a la pastera del retaule dedicat a Maria¹⁰²¹. Al retaule major de l'església de Santa Eugènia de Vila-romà, ell mateix hi pintaria les figures i la talla del retaule «de or fi, argent fi y atzull y altres colors necessàries»¹⁰²². Finalment, convindrà recordar algun contracte signat pel pintor Pere Nunyes. El 1552 pactava les capitulacions per pintar i daurar el retaule de Sant Ginés d'Agudells. A la descripció dels treballs, ben minuciosa, s'especificava que l'armadura arquitectònica havia de ser completament daurada: cornises, arquitraus, frisos, balustres, petxines i motlures. A més, perquè la dauradura es mostrés de millor manera l'obra de talla s'hauria de pintar també de «azur fi». La pastera, per la seva banda, l'havia de pintar d'atzur combinat amb «carxondas de or sembrades sobre l'azur»¹⁰²³.

Com s'ha referit anteriorment respecte a l'ús del daurat, aquest esdevingué una qüestió importantíssima de l'obra dels pintors. En moltes de les històries que pintaren Antoni Peitavi i el seu obrador, l'or fou un element més de la policromia d'aquelles taules, que anava des de nimbes fins a rivets de l'abillament. A Oceja, posem per cas, tots tres sants duen aureòla, i a més a més amb el mateix dibuix o sanefa. La dauradura de l'aureòla l'haurien fet prèviament a l'aplicació de la pintura, mitjançant fulles d'or aplicades sobre una capa de bolo d'armini, material susceptible de ser aquell que reclamava Josep Brell a les seves *Pretensions*.

En aquesta fase preparatòria de la representació ja s'ha comentat sobre el treball amb incisions per marcar el dibuix i les delimitacions dels elements dins l'escena, així com el perfil dels personatges, contorns carnals o d'indumentària. En relació amb a això caldria afegir que el daurador era qui s'ocupava del treball amb punxó dels nimbes. Destaquen dibuixos decoratius d'aquests elements als retaules de Vallcebollera i Oceja. Aquesta tasca consisteix a puntejar dues circumferències concèntriques a la part exterior de l'aureòla —una

¹⁰²¹ Trijueque (1990), p. 128-130.

¹⁰²² Els contractes d'aquests dos retaules foren publicats per Trijueque (1990), p. 134.

¹⁰²³ Madurell (1944b, II-2), p. 64-65.

en el mateix perímetre, i l'altra una mica més en l'interior—, entremig de les quals s'hi reproduïen petites flors una al costat de l'altra, i que donen tota la volta al nimbe [figs. 269-271]. A la part interior, després de la segona circumferència puntejada, es reproduïen una mena de dentadura que apunta cap a l'interior. Les punxes, però, són rematades per un dibuix molt bàsic de reminiscència vegetal, que tal vegada s'assimila a una flor de lis. El dibuix es reproduïa de nou i pràcticament idèntic en els retaules de Palau del Vidre i de Saneja, ambdós realitzats uns quants anys després, i recorden a les incisions de les aureòles del retaule de la Mare de Déu de la Magrana, de la catedral de Sant Joan [figs. 272 i 273]. En la majoria dels retaules conservats —Ur, Iravals, la Tor de Querol, Tresserra—, però, els nimbes són completament llisos i, a vegades, com a Èvol i a Cadaqués, aquests simplement reben incisions radials que es tracen cap a l'interior a la recerca del punt mig de la circumferència.

Les decoracions de les dalmàtiques, alguns dels fons escenogràfics i altres elements de les indumentàries recobertes amb pa d'or són, en general, força similars. Per exemple els abillaments de sant Vicenç i algunes decoracions daurades del retaule d'Iravals, com el fons de la *Crucifixió* de la predel·la. Però també els dibuixos de les dalmàtiques de sant Fructuós i les capes dels diaques amb les que vesteixen el sant Hilari de Vallcebollera, el sant Lli d'Orellà, sant Martí a Ur, o Zacaries a Palau del Vidre: cadascuna d'aquestes es constitueix per un dibuix esquemàtic d'elements florals i vegetals a manera d'estampat que recobreixen gairebé tota la peça [figs. 274-277].

En menor mesura, la descripció continguda en els contractes indicava altres colors, com el carmesí, el verd, el blanc, o el platejat, així com alguns esmalts que servien per atorgar efectes a la capa pictòrica. En el retaule de sant Lluç de 1550, Joan Ronyó havia de pintar un «brocat de adzur fi y de carmini fi». La figura del sant Jaume que contractaren Barber i Machon per la confraria del sant dins del convent de Sant Francesc (1560), requeria una policromia força variada: el barret del sant havia de ser de color negre amb bordons d'or i plata, i el mantell que el cobria de carmesí amb decoracions laborioses a la part interior; la roba que duia a l'interior del mantell havia de ser blava, i pel llibre que sostenia a les mans, s'establí el color verd per les cobertes i el daurat per l'interior. La figura del sant, a més, havia de ser «encarnada al natural», és a dir, reproduir de forma versemblant la carnositat de la seva pell. Per a l'arquitectura es demanava l'«or fi, y azull fi, y

plata fina», i voltes, fins i tot el blanc bronyit. Al contracte del retaule que havia de pintar Josep Brell per l'església d'Estagell s'hi detallaven tots els colors i, fins i tot, alternatives que se li proposaven al pintor: la cornisa, els arquitraus i les motlures havien de ser d'«or fi bronit», mentre que els altres elements –no els especifica–, en canvi, podien ser «de asul, ho asmalt, hi algunas altras plateadas, [-] de carmesí o vert». En tot cas, que no fossin de color blau, ja que es reservava per les canaletes dels pilars i per l'interior de la pastera, que aniria a més guarnida amb «astelas doradas». La petxina que la cobria havia de ser daurada i de «blanc bronit»¹⁰²⁴. A la pintura del tabernacle d'Arles, a Peitaví també se li indicava com havia d'aplicar alguns colors: les columnes, els arquitraus i les motlures del sagrari havien de ser d'«or fi», les columnes «de azul y sgrafiadas», pel que fa als saltiris, els «ave marias» havien de pintar-se de carmesí, i «los pater nostres» d'or.

A la documentació notarial del Principat aquestes descripcions també se solien anotar en els mateixos termes i amb la mateixa freqüència. Així constava en el contracte que signaren Gabriel Palomer i Pere Anton Vilanova pel retaule de sant Ou a Montagut (1563), el qual havien de pintar «de atzur y carminy»¹⁰²⁵; en els pactes que signà a Sant Joan les Fonts (1564), i poc després a Molló (1565), on hi havia de pintar un retaule «al romano» acolorint les històries «tot pintat ab bon or, atzur y pintura allà on serà mester»¹⁰²⁶ i, encara, al retaule major de l'església de Batet (1577)¹⁰²⁷.

En l'acord que signà Pere de la Roca entre la Garrotxa i el Ripollès, com el del retaule de Sant Privat d'en Bas (1570), el retaule de Sant Miquel del Mont (1573), el retaule de sant Pere, sant Andreu i sant Mateu de la parroquial de Sant Esteve d'Olot (1573), o el major de la parroquial de Sant Esteve de Pardines (1579)¹⁰²⁸, es demanava l'ús dels colors blau, carmesí, blanc bronyit i el daurat. El pintor Rafael Andreu havia de seguir el mateix procés a la parròquia de Sant Cristòfol de la Castanya (bisbat de Vic): el 1577 signà les capitulacions pel major de l'església, en el qual, «[...] en lo revolt o frontaspici un Déu lo pare i las molluras i columnas, totes de or i azull i blanch bronyit i lo fris grafiat de la plata i

¹⁰²⁴ ADPO. G783, fons parroquials del Rosselló i el Vallespir, lligall, s. f.

¹⁰²⁵ Sala (1987), p. 95-96.

¹⁰²⁶ *Ibidem*, p. 96-98.

¹⁰²⁷ *Ibidem*, p. 114-11.

¹⁰²⁸ Per les informacions sobre els contractes signats a la Garrotxa i Ripollès, vegeu Sala (1987), p. 106-107, 110-111, 116-117.

azull o carmesí, lo qual a de pintar i posar amb bones colós i or»¹⁰²⁹. Per la pintura de tres retaules de l'església de Riudellots que va acordar Nicolau Mates l'any 1562, l'ús de l'or, argent, blau o carmesí era descrit per a gairebé tots els elements de l'estructura del retaule¹⁰³⁰. Joan Moles, al retaule del santuari de la Mare de Déu dels Arcs, havia de pintar i daurar la pastera de la Mare de Déu i el frontispici, que havia de ser d'«or fi y brunít y en la pastera enriquida ab carxofas de or campejada de atzur y de carmini». De «bon or» també havia de ser la daurada de l'arquitectura del retaule, que incloïa pedestals, frisos, cornises, arquitraus i columnes amb els seus capitells¹⁰³¹.

La documentació notarial no indicava, en canvi, quins havien de ser els pigments que el pintor havia d'utilitzar. Només en ocasions molt puntuals i força anteriors, com ho confirma el cas d'un contracte per la pintura del retaule de sant Miquel i sant Galdric que signà Pere del Mas (1491), s'hi assenyalava la procedència d'aquest; aleshores el pintor havia d'usar el «carmesí de Flandes» i l'«azur fi de Alamanya»¹⁰³². S'ha detectat l'ús d'aquest darrer, conegut com a atzurita, a les pintures de la predel·la de l'antic retaule major d'Argelers o en algunes taules del retaule de l'església de Sant Tomàs de Llupià, ambdues pintades pel mestre homònim de Llupià¹⁰³³. Amb relació al color blau, segons les anàlisis d'aquest pigment en el cel de la taula de sant Antoni de Vallcebollera, Antoni Peitavi hauria fet servir l'atzurita, tot i que s'hi havia mesclat amb el blanc de plom.

Durant el segle XVI, els colors solien adquirir-se a través dels apotecaris. Alguns inventaris de l'època, com els que S. Doppler documentà de Llorenç Roig (1565) i Rafael Tamarro (1582), mencionen diversos pigments que podien trobar-se amb certa facilitat, com una significativa diversitat de vermells –com el carmí o el corall– i de blaus, especialment de lapislàtzuli i blau armeni (*lapis armenus*)¹⁰³⁴. Sobre l'adquisició de colors per

¹⁰²⁹ Abril (2017), p. 502.

¹⁰³⁰ Clara (1983), p. 136.

¹⁰³¹ Sala (1987), p. 108-109.

¹⁰³² Doppler (2012), p. 109; el terme «blau d'Alemanya» fou usat majoritàriament en època medieval.

¹⁰³³ Ídem; en relació a les pintures i un estudi tècnic de la capa pictòrica, vegeu Benoit (2012), p. 57-60.

¹⁰³⁴ Doppler (2012), p. 109-110. L'apotecari i especier de Perpinyà Rafael Tamarro o Tamaro podria tractar-se de l'hereu universal (fill?) del canonge i pintor Rafael Tamarro, i probablement també fou canonge, ja que el documentem en el consell per deliberar, a l'església de Sant Joan de Perpinyà, la realització d'una Mare de Déu de la Concepció (1581): Doppler (2012), p. 104, n. 524; ADPO, G. 240, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, «Memorial de Sant Joan», f. 123. Se sap d'un Rafael Tamaro que el 7 de novembre

part d'Antoni Peitaví només se sap que el pintor hauria recorregut en un moment determinat a l'apotecari Josep Garrigàs de Perpinyà, i que ara coneixem a partir de la sentència arbitral de 1580. Per altra banda, aquest document permet saber quins eren alguns dels colors que solia usar l'artífex, quelcom a tenir molt en compte perquè, en general, la documentació notarial relativa a contractes no especifica els pigments més enllà dels exemples ja comentats. En el litigi hi constaven un total de tres pigments: 1 lliura i 7 onces d'«asullencaramat», és a dir, una barreja diversos pigments a través dels quals s'aconseguia el blau; una lliura de «maricot», és a dir, de massicot¹⁰³⁵; i finalment el color ocre, amb el que el pintor pretenia liquidar una part del deute d'11 lliures i 17 sous dels dos primers pigments esmentats i d'una botella d'oli de llinosa. Així doncs, el document dona testimoni d'alguns pigments que es feien servir en el taller del tolosà, i fa evident el lloc d'aprovisionament de colors per als pintors de l'època. Per acabar, també s'hi esmentava el vernís, a través del qual devien recrear els efectes esmaltats de la capa pictòrica, tal com li fou demanat al contracte pel retaule de sant Martí de l'església d'Ur: «Ítem, més promet pintar y daurar dit retaule, e talla, y cornises, y pilars de or fi y azull fi, y plata fina, en los llocs nessesaris y a labastre y altres esmalts, per enriqueir dit retaule y polseres, y lo que tocarà a dit retaule y sagrari, y assò coneguda de mestres»¹⁰³⁶.

Normalment, la tècnica que es requeria era la de la pintura a l'oli. Així fou indicat en diversos contractes, com el que signà Verdagner per realitzar el tabernacle del monestir de Sant Pere de Besalú, el de la pintura que Brell i Perles realitzarien a Pià, el de les pintures que realitzaria Peitaví a Molig, Ribesaltes, al convent de Sant Francesc de Perpinyà, Ur o Salses; en el contracte que signà Brell per l'obra d'Estagell o als pactes retaule de sant Miquel que pintà Honorat Rigau i que havia encarregat Miquel Verdagner poc abans de la seva mort. A vegades també s'hi establia l'ús de la pintura al temple, com a Ur, on Peitaví hauria de dur a terme les portes de la sagristia «al temple ab istòries las que seran aconeguda de dit mestre», i la figura del sant Joan Baptista, també «al temple».

de 1508 era *sobreposat* de “l'art de speciers e apotecharis” de la ciutat de Perpinyà, i que anys més tard, el 1559, era novament esmentat en relació amb el càrrec: Jordi González (2003), p. 392.

¹⁰³⁵ Es tracta d'un mineral de monòxid de plom que aparegué el segle XV, i que era de color roig. Vegeu Dalmau (2018), p. 142, nota 2.

¹⁰³⁶ ACCE. 1756, Joan Antic Gratenchs, notal de 1566-1578.

S'ha assenyalat en els primers capítols de la segona part de la tesi la importància del dibuix en el procés pictòric d'aquests artesans. L'anàlisi sobre aquesta qüestió (el dibuix) és més limitada, i la manca d'informacions tan documentals i gràfiques, com dades tècniques de les mateixes obres, no permet un aprofundiment exhaustiu sobre aquesta fase d'execució de la pintura tan fonamental.

La recent neteja i restauració de les pintures del retaule de la Mare de Déu del Roser d'Èvol ha permès poder constatar-ho. La manca de pigment en algunes seccions de la capa pictòrica, probablement a conseqüència de l'afectació de la brutícia i de la posterior degradació, permet veure el dibuix subjacent de les composicions i l'ombrejat que els pintors devien fer abans d'aplicar el pigment per tal de treballar la volumetria dels cossos.

El més evident, potser, és el de l'ala de l'arcàngel de l'*Anunciació*, encara que també s'observa en altres escenes, com a l'espatlla del soldat que jau a la dreta l'esquerre de Crist ressuscitat, on s'intueix la decoració inicial de l'armadura –imitaria les tires de pell típiques dels centurions romans– i que l'artífex hauria previst en el moment de dissenyar el personatge [figs. 288 i 289]. En el Jesús clavat a la creu, en l'escena del *Calvari*, s'hi percep esvaït el dibuix subjacent del tors: concretament en alguns detalls, especialment al coll i en algunes parts de la musculatura del pectoral. En un dels savis que circumden a Jesús dins del temple, a la banda esquerra de la composició, amb barba i caputxa i amb un llibre obert a les mans, s'hi veuen algunes línies que definirien, prèvia a l'aplicació del pigment, l'ombrejat inicial del dibuix de la indumentària del personatge. Fins i tot s'hi pot veure com, inicialment, l'artífex hauria volgut inserir a la part frontal del caputxó una franja per reproduir-hi alguna inscripció, com el savi que té a la seva dreta, a la mateixa escena. Finalment, en l'apòstol que s'agenolla a l'extrem esquerre de l'*Ascensió* de Crist, amb vestit negre i capa de color carnós, s'hi pot veure-hi lleugerament el dibuix d'aquesta capa, en línies molt fines i diluïdes.

Les incisions eren un procés fonamental i propi del treball artesà en relació amb el dibuix i la preparació de les històries. Aquestes ajudaven als pintors a delimitar la figura o l'element del quadre que posteriorment havien de policromar. Gairebé mai es contornejava tots i cadascun dels elements que sortien en el quadre, i sovint només es marcava les matrius més importants que els podien servir de guia per a successius detalls. A la taula de sant Esteve de la Tor de Querol s'hi distingeixen les línies exteriors d'algunes vestimentes

dels protagonistes, com ara les camises daurades de sant Esteve i del personatge que l'assenyala a la seva esquerra. Al sant Antoni del retaule de Vallcebollera, per la seva part, hi observem incisions per marcar els plecs principals del vestit negre. També notem incisions en algunes parts del cos de sant Sebastià i en els soldats que l'envolten del retaule d'Irvals i en alguns nimbes de la *Crucifixió* de la predel·la i en el cos de Jesús a la Creu.

Les incisions ajudarien, igualment, a delimitar l'espai on s'aplicaria l'or, la qual cosa s'havia de fer perquè era una despesa molt important. Així, és fàcil comprovar com les úniques parts incises eren precisament les que contornejaven els elements o sectors d'una vestimenta que havien d'anar daurats. Un exemple serien les incisions comentades de la taula de sant Esteve de la Tor de Querol. Però podem comprovar el mateix procediment en moltes pintures, com en els nimbes d'Èvol o dels apòstols de Cadaqués. D'altra banda, sovint les incisions de caràcter decoratiu –com les radials traçades a les aureòles dels sants o la Mare de Déu – es realitzaven prèviament al dibuix i la mateixa pintura. Això els conduïa a alguns errors de càlcul i previsió, com ara que aquestes incisions traspassaven les línies del dibuix i quedaven, tal com s'observa avui dia, incises també en els rostres dels personatges, en els cabells o en les indumentàries. Per exemple, en el sant Joan que es troba a la dreta de la Mare de Déu de la *Pentecosta* d'Èvol, en la figura de la Mare de Déu en la *Presentació de Jesús al temple*, o en les aureòles dels apòstols que veuen atònits el sepulcre de Maria, quan aquesta ascendeix als cels. En ambdues escenes la incisió ultrapassa el camp on s'aplicà el daurat i incideix, també, sobre la capa pictòrica.

Les tasques de dauradura més destacades dutes a terme pel taller d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer són les del retaule de la Pietat i el grup de la *Dormició* de la Mare de Déu de la Seu d'Urgell, totes dues conservades. A més, constitueixen úniques obres documentades on els nostres pintors van desplegar un treball exclusiu de policromia i dauradura, constituint la pedra de toc per llegir la qualitat del daurat i la tècnica que empraven. L'encàrrec de la dauradura del retaule de la Pietat (1573) era la culminació del retaule obrat per Jeroni Xanxo l'any 1548-1550. La documentació coneguda relata el procés de la tria i l'adjudicació de l'obra a Antoni Peitaví, però no s'entreté a detallar la tècnica que havia de seguir el procés pictòric, ni dels colors a usar, ni cap demanda en particular sobre la decoració de la talla de fusta. En aquest cas, però, la conservació de l'obra i, sobretot, la

recent restauració pel Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (2015-2016), permet una aproximació molt fonamentada a les tasques de Peitavi i Verdaguer¹⁰³⁷.

El cromatisme que s'observa al retaule conjuga els colors estàndards que apareixen en la majoria de les obres dels pintors: el blau, verd, vermell, blanc i groc. A banda del daurat, és clar, que tenia a la major part de la superfície lígnia. D'altra banda, destaca el treball acurat de les carnacions dels personatges, amb degradats lluminosos i tons rosats que confereixen a les figures vivacitat i delicadesa, i destaca l'aplicació de tons marrons a la majoria de cabelleres.

Les vestimentes d'un gran nombre de figuracions presenten decoracions minucioses amb diversos motius florals molt característics del treball d'aquests pintors, i el dibuix es repeteix constantment, amb petites variacions. Per aquesta decoració el pintor utilitzà la tècnica de l'estofat, més costosa però més adient per un treball minuciós. La tècnica de l'estufat consistia a cobrir tota la superfície amb el bol d'armini, revestir-la d'or, i aplicar-hi consecutivament el color sobre la capa daurada. A continuació, s'hi efectuava el llamot o el punxonat, aquest últim adoptant formes variades, fent emergir l'or subjacent i permetent enriquir la superfície del retaule. S'observa aquest procediment al mantell de la Mare de Déu de la Pietat que figura al centre del retaule, de color vermell i daurat [fig. 278], però també en molts altres personatges, com els que participen en l'escena de *Jesús entre els Doctors*, a la taula de la *Pujada al Calvari*, o a la taula de la *Crucifixió*. En aquesta darrera, a la Verge Maria la cobreix un mantell de color blau i petites i minucioses decoracions daurades que consisteixen en ratlles molt fines i curtes a tota la superfície de la roba, que varia a la part del voral on el pintor dibuixà sanefes formades per semicercles i punts. El vestit, d'altra banda, presenta una decoració molt rica amb motius florals de tons blaus, verds i ocres, que li serveix per enriquir el dibuix i la policromia de les figuracions. La mateixa solució s'aplicà al vestit de la Mare de Déu de la *Pujada al Calvari*.

Els pintors s'esmerçaren com era d'esperar d'una obra com aquella. L'aplicació policroma al retaule s'efectuà de forma minuciosa i precisa. S'observen les gotes de sang del Crist portant la creu, o el bigoti recargolat del soldat que té just a la seva esquerra, dempeus i tombat cap al protagonista de l'escena [fig. 279]. La seva vestimenta també presenta un

¹⁰³⁷ Per l'estudi i l'explicació de la dauradura del retaule de la Pietat hem seguit l'estudi catalogràfic de Joan Bosch (MDU, 2017).

repertori ornamental ben destacat. L'estofat continua amb un punxonat més laboriós al vestit i al casc, i més esquemàtic a les mitges de color vermelles i les sabates. Com en el cas del mantell de la Mare de Déu, els pintors rascaren petites línies horitzontals per fer emergir l'or. El punxonat també es veu a l'entorn natural sobre el qual es desenvolupa l'escena: pedres, plantes, arbres, muntanya, cel [fig. 280]. La combinació de dibuixos sobre la superfície pintada a l'oli aportava al mateix temps volum als cossos i objectes de l'escena. A vegades tan subtils com els petits cercles de la pell del cavall, combinades amb la plata de la capa superior, o les teulades de la ciutat de Jerusalem que es veu a la part posterior de l'escena. La finor del dibuix de les ornamentacions s'observa en les altres taules, com en *l'Enterrament de Crist* [fig. 281], on el recurs del daurat permeté als pintors dibuixar la vegetació del rocam que enquadra l'escena, així com el cel i la ciutat de la part posterior; a l'episodi de *Jesús entre els Doctors* la tècnica de l'estofat s'aplicà des de les vestimentes dels savis fins a l'enrajolat sobre el qual es troben, repetint-se a *l'Anunciació* de la predel·la. La delicadesa ornamental no disminueix en els espais més reduïts o en les representacions de menor format, com en els Evangelistes i els Pares de l'Església del bancal [fig. 282]. Els primers vesteixen la mateixa túnica, ricament ornamentada amb motius florals similars a moltes altres representacions de Peitavi, com les vestidures del Sant Hilari *in cathedra* de Vallcebollera, al Zacaries de Palau del Vidre, les túniques daurades de sant Fructuós i l'emperador del retaule d'Irivals, o les de sant Martí beneint els pobres del retaule d'Ur.

L'estofat de les decoracions florals del vestuari de molts personatges del retaule de la Pietat es repeteix a les vestimentes dels Apòstols del grup de la *Dormició de la Mare de Déu*. En aquest cas, però, amb alguna variació, tendint a simplificar el dibuix. De fet, el procés de policromia d'un conjunt i l'altre fou diferent. En el retaule de la Pietat, l'estofat i el punxonat va permetre als pintors un treball més elaborat, mentre que a l'apostolat el realitzaren mitjançant una tècnica més econòmica: s'enguixaren les escultures, i s'aplicà l'or només en aquelles superfícies que havien de recobrir [fig. 283-285]¹⁰³⁸. La decoració de les vestimentes les resolien mitjançant la colradura, aconseguint l'aspecte daurat de la superfície mitjançant el vernís. Tot plegat donà un resultat òptim, el desitjat, però s'obtingué a partir d'un procés ràpid, més senzill, i menys lluent i espectacular que el retaule de la Pietat. El

¹⁰³⁸ Per l'estudi i anàlisi de la dauradura del grup de la Dormició de la Mare de Déu hem seguit l'estudi catalogràfic de Joaquim Garriga (MDU, 2017).

dibuix era molt més simple que els que apareixen al retaule, i el reproduïren de manera més homogènia¹⁰³⁹. El canvi d'un procediment a l'altre es podria argumentar per les dificultats econòmiques per les quals passava la comunitat l'any 1575. La manca de diners podria haver aturat qualsevol iniciativa de contractar un mestre perquè acabés els treballs, i potser per això el cos de la Mare de Déu ja centrat, encara ara, nua de policromia.

En relació amb les figures policromades del grup de la *Dormició de la Mare de Déu*, resulta determinant l'excel·lent estudi de Joaquim Garriga. Certament, la carnació de les figures seguí el mateix patró que el dels personatges esculpits al retaule de la Pietat, i alguns detalls evidencien la mateixa manera de pintar-les. Els ulls, per exemple, presenten els mateixos detalls com les celles crestades. Però també les parpelles o les pupil·les dels ulls, que són fruit del mateix dibuix. És interessant notar que, com ja assenyala J. Garriga, les similituds estilístiques s'observen en totes les figures excepte el sant Tadeu i sant Feliu: la pinzellada i el dibuix dels ulls, per exemple, presenten un aire una mica més naturalista. Quelcom que fa pensar que, o bé es tractaria de la mà de Miquel Verdaguer, o bé d'un tercer autor, contractat temps després i que indicaria que l'obra de Peitavi i Verdaguer hauria quedat estroncada.

En qualsevol cas, reprent la comparativa entre el grup de la *Dormició* i el retaule de la Pietat que permet reafirmar l'argument per atribuir el primer conjunt a Peitavi i Verdaguer, la correspondència entre ambdues obres es pot observar en altres elements, com el dels texts simulats en els llibres oberts. Joaquim Garriga detectà que tots ells els haurien "escrit" el mateix autor. La cal·ligrafia que apareix en el volum que sosté l'apòstol sant Jaume sembla repetir-se en el llibre que sosté, per exemple, el Pare Etern del retaule de la Pietat, o en el que exhibeix sant Ot dins el medalló dret. Però també es podria comparar amb la resta de les pàgines escrites representades en el retaule, com les que presenta el tom que du a les mans un dels savis davant de Jesús, el llibre que té la Mare de Déu de l'*Anunciació* sobre el reclinatori, o els dels evangelistes Lluc i Mateu. En els tres primers exemples, l'observador notarà que tots els escrits inicien per una "c" majúscula reproduïda de forma idèntica, quelcom força distintiu de la caracterització d'aquest element [figs. 286 i 287].

¹⁰³⁹ Sobre el procés de diferents tècniques de dauradura i policromia, especialment en l'escultura policroma del segle XVII, vegeu Espinal (2006), p. 99-107.

2.2.3. Iconografia i la representació de la història sagrada.

Fins ara s'han abordat dues qüestions fonamentals que defineixen el retaule d'època moderna: la de la seva gènesi, fruit d'un treball col·lectiu tant dels qui encarregaven l'obra (la parròquia o el consell universitari) com dels qui l'elaboraven (fusters, escultors i pintors), i l'element artístic, és a dir, els trets distintius del llenguatge plàstic i la seva evolució. Ara, el següent capítol aborda els arguments i els temes que l'obrador va il·lustrar per servir a les funcions del retaule; el repertori tècnic que hem vist fins ara quedava al servei d'unes narracions i relats figuratius que determinaven la funcionalitat catequètica del moble litúrgic, convertint-lo en transmissor de la doctrina catòlica i els continguts de la cultura religiosa.

El retaule era un contenidor de narracions devotes connectades al culte i a l'oració, i l'espai que presidia constituïa l'únic àmbit figurat on la població de l'època podia accedir a elements figurats, produint un efecte intencional sobre el feligrès. Això traslladava a l'espectador en una dimensió diferent d'on es desenvolupava la vida quotidiana, alliberada de les tensions i els problemes del dia a dia. En aquest sentit, els retaules no només servien per mostrar el catecisme, sinó també per representar-hi les inquietuds de la mateixa societat, com ara aquelles referents a les vicissituds de l'època, ja fossin epidèmies o desastres naturals. Això generà un repertori temàtic que promovia el record de les doctrines fonamentals de l'Església, però també la devoció de la vida dels sants. Així, eren inevitables les històries de Crist i de la Mare de Déu –el primer com a exemple del sacrifici i de l'eucaristia, i la segona com a mediadora entre els fidels i la divinitat–, i la narració del santoral com a protector i com a exemplaritat d'una vida devota¹⁰⁴⁰.

2.2.3.1. *L'exaltació del culte a Maria i l'evocació de la vida de Jesús.*

La iconografia més abundant a l'àrea geogràfica dels comtats del Rosselló i la Cerdanya és la de la Mare de Déu o relativa al culte marià en les seves diverses manifestacions. En aquestes coordenades, la devoció més estesa i de la qual en sobresortiren un major nombre

¹⁰⁴⁰ Bosch (2005), p. 631-643.

d'altars fou la del Roser, però també hi eren presents altres temes entorn de la figura de Maria, com les advocacions a la Mare de Déu de Gràcia, a la Pietat, a la dels Desemparats, a la Concepció, a dels Socors o a la Victòria.

El culte a Maria, qüestionat pels partidaris de la Reforma luterana, fou un dels més estimats i proclamats per l'Església catòlica, i especialment reivindicat a partir del Concili de Trento (1545-1563). Els postulats luterans i calvinistes consideraven que el culte a Maria mancava de fonament i no era ben vist que la Mare de Déu disputés el protagonisme al seu fill¹⁰⁴¹. En el programa tridentí, el personatge de Maria, reconeguda com a la gran intercessora, esdevingué la figura ideal com a argument per contrarestar els atacs protestants i, per tant, es convertí en una temàtica cabdal del seu programa iconogràfic¹⁰⁴².

La iconografia de la vida de la Mare de Déu era constantment reproduïda i són molts els retaules caràcter genèric dedicats a la vida de Maria que s'aixecaren durant l'època moderna. En aquests retaules, els episodis més comuns són els que poden vincular-se als Goigs de la Mare de Déu. Dos dels retaules conservats i atribuïts als pinzells, i que la historiografia ha consignat al Roser erròniament, en són un clar testimoni: el retaule de la Palau del Vidre i el retaule de Tresserra.

Sies considera plausible la hipòtesi plantejada entorn de la distinció del retaule conservat de Palau del Vidre d'aquell que documentem a Antoni Peitavi l'any 1583, el que ha arribat als nostres dies es tractaria d'un retaule dedicat a la Mare de Déu. Actualment, i malgrat les alteracions que l'han afectat al llarg del segle passat, el retaule presenta il·lustracions que refereixen als misteris de Goig i de Glòria –només tres–. La presència de la *Dormició de la Mare de Déu* indicaria que originàriament s'hauria concebut pel culte a Maria. La instal·lació de la confraria dominica a l'església l'any 1648 n'esdevindria una bona justificació. Els misteris referits a la vida de la Mare de Déu i el seu fill solien coincidir amb episodis usats freqüentment en la iconografia mariana, encara que no es tractés d'un altar dedicat al Roser. Per exemple, al retaule contractat de la Mare de Déu dels Desemparats per l'església de Sant Jaume de Perpinyà, l'any 1580, els pintors Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer havien d'il·lustrar-hi quatre misteris de Goig i cinc de Dolor: «y en dit bancal an

¹⁰⁴¹ Réau (1996), p. 62. Sobre l'art religiós en època de la Contrareforma, vegeu Mâle (2001).

¹⁰⁴² Ídem.

de pintar cinc històries de Dolor, enrequides de or, a ell designadores, y en los quatre quadros, quatre històries o misteris de Goig»¹⁰⁴³.

El mateix s'observa al retaule de Tresserra, on es representa un misteri de Glòria, la *Coronació de la Mare de Déu*, i tres escenes de misteris de Goig, l'*Anunciació*, la *Presentació al Temple* i el *Naixement de Jesús*. S'hi afegí, per contra, l'escena de l'*Adoració dels Reis*, juntament amb l'escena de la *Pietat* inclosa en el centre de la predel·la, un sant Roc amb l'àngel, i una figura que per les fletxes que sosté amb la mà dreta podríem relacionar amb sant Sebastià.

Una de les devocions marianes més esteses fou la del Roser que s'institucionalitzà a partir del 1571 gràcies a la victòria de la Santa Lliga sobre els turcs, moment en què la Mare de Déu del Roser intercedí de forma miraculosa i atorgà la victòria al catolicisme. L'orde que propagà la devoció al Roser fou el dels dominics, fundat el segle XIII juntament amb els franciscans, amb qui rivalitzarien en relació al culte a Maria, encara que aquests últims es bolcarien al culte de la Immaculada Concepció¹⁰⁴⁴.

Un cop instituït el culte del Roser s'escampà ràpidament a cada parròquia. A la primera part de la tesi s'ha parlat d'aquest culte marià com a una de les devocions populars més influents, propagades amb més rapidesa i generadora de les expressions més espectaculars arreu del territori català. I en el marc de la recerca, hem fet èmfasi sobre la fundació de la confraria a Èvol l'any 1577, una de més primerenques juntament amb altres del Principiat, com les de Palafrugell (1577), Sant Feliu de Guíxols (1578) o Sant Llorenç de la Muga (1587), per limitar-nos a la diòcesi de Girona.

Alguns dels retaules documentats i preservats en el context que aquí analitzem són dedicats a la Mare de Déu del Roser. Recordem-los: el que Peitaví, Perles i Brell varen pintar per un convent de sant Domènec (Perpinyà o Puigcerdà) entre el 1562-1565; el d'Èvol, igualment atribuït a Peitaví i pintat entre el 1577 –any de la fundació de la confraria a Èvol– i el 1578; i el de l'església abacial de Santa Maria d'Arles, que Antoni Peitaví pinta entre el 1581 i el 1584. A tots aquests s'hi afegiria, per la proximitat cronològica i territorial, el retaule del Roser de l'església de Sant Fructuós de Marianes, d'autor desconegut i realitzat durant el darrer terç del segle XVI. Al bisbat de Girona, per exemple, és significatiu el

¹⁰⁴³ Vegeu el document núm. 39 de l'annex.

¹⁰⁴⁴ Réau (1996), p. 65 i 74.

nombre de retaules del Roser aixecats durant aquests anys, com els de Besalú (1560), Rupià (1583), Sant Joan les Fonts (1583) o els de Palamós i Sant Feliu de Pallarols, ambdós contractats el 1587¹⁰⁴⁵.

Cap dels documents relatius als retaules del Roser que hem treballat descriu les escenes que s'hi havien de representar, però la sèrie és prou coneguda i la seva iconografia ben codificada¹⁰⁴⁶. El desplegament narratiu sol dividir-se en cinc misteris de Goig, cinc misteris de Dolor, i cinc misteris de Glòria, tots els episodis que visqué la Mare de Déu¹⁰⁴⁷. Com explica Valeri Serra i Boldú, es tractaria dels següents episodis: com a misteris de Goig, l'*Anunciació*, la *Visitació de Santa Elisabet a Maria*, el *Naixement de Jesús*, la *Presentació al Temple* i *Jesús entre els Doctors*; com a misteris de Dolor relatius a la Passió: l'*Oració a l'Hort de Getsemaní*, la *Flagel·lació*, la *Coronació d'Espines*, el *Camí del Calvari*, i la *Crucifixió de Jesús*; i finalment els misteris de Glòria, que expliquen els darrers episodis triomfants tant de Jesucrist com de Maria: la *Resurrecció de Jesús*, l'*Ascensió de Crist*, la *Pentecosta*, l'*Assumpció de Maria*, i la *Coronació de la Mare de Déu*¹⁰⁴⁸. Això suposa, per tant, que un retaule amb el cicle iconogràfic complet de la Mare de Déu del Roser havia de contenir, com a mínim, 15 plafons o taules amb les representacions de les escenes esmentades.

A la Catalunya del Nord, el retaule d'Èvol és l'únic que mostra el repertori complet dels misteris del Roser, i al mateix temps, l'únic conservat de la producció pictòrica de Peitavi i Verdaguer. També s'ha conservat el retaule de Marians, d'una cronologia més avançada, tot i que ofereix un cicle del Roser incomplet; només exhibeix dos misteris de Glòria, l'*Assumpció de la Mare de Déu* i la *Resurrecció*; quatre dels cinc episodis pertanyents als misteris de Goig –la *Visitació*, el *Naixement*, *Jesús entre els doctors*, i la *Presentació al temple*–; i quatre misteris de Dolor, tots a excepció de la *Crucifixió*. La comparativa entre el retaule de Marians amb el d'Èvol, i l'estudi del comportament dels retaules catalans contemporanis, evidencia que les il·lustracions dels misteris de Dolor es reserven per la predel·la, mentre

¹⁰⁴⁵ Les dades sobre la devoció del Rosari i l'encàrrec de nous retaules a la diòcesi de Girona les extraiem de Capdevila (2015), p. 594-631.

¹⁰⁴⁶ Eren molt populars els retaules dedicats als Set Goigs de la Mare de Déu, dins els quals se solien representar els episodis més destacats, com els de l'*Anunciació*, el *Naixement*, l'*Adoració dels Reis*, la *Resurrecció*, l'*Ascensió*, la *Pentecosta* i la *Coronació*; Ainaud (1990), p. 129.

¹⁰⁴⁷ Serra i Boldú (1917), p. 15-21. Eren molt populars els retaules dedicats als Set Goigs de la Mare de Déu, dins els quals se solien representar els episodis més destacats del cicle rosarià, com els de l'*Anunciació*, el *Naixement*, l'*Adoració dels Reis*, la *Resurrecció*, l'*Ascensió*, la *Pentecosta* i la *Coronació*; Ainaud (1990), p. 129.

¹⁰⁴⁸ Ídem.

que els de Goig i Glòria, de forma general, són les representades al cos central del retaule o, en el cas dels misteris de Glòria i concretament a Èvol, per coronar l'àtic del moble.

En el marc de la devoció mariana, molts dels retaules conservats i atribuïts a Antoni Peitavi i el seu obrador presenten diverses manifestacions de la vida de Maria. Al centre de la predel·la del retaule de Tresserra s'hi representà una Mare de Déu de la Pietat, que inclou la figura de la Mare de Déu amb el Crist estès als seus peus, tot i que recolza el cap i la part superior del tors a la falda de la seva mare, rodejada de Maria Magdalena, Sant Joan, i dues Maries. Es tractava d'un dels moments més commovedors de la Història Sagrada, i fou representat en molts retaules de l'època. L'advocació a la Pietat apareix en dos dels contractes vinculats a Peitavi i Verdagner: el retaule documentat de Palau del Vidre (1583) i el retaule de la Seu d'Urgell (1548-1573). I se sap que en quatre ocasions més, l'episodi de la Mare de Déu amb el seu fill en braços era una de les escenes que havia de presidir el centre de la predel·la: el referit de Tresserra (1577), als retaules de Ribesaltes (1569 i 1574), i el de Santa Llocaia (1576).

Les altres dedicacions marianes documentades són la de les de la Mare de Déu de Gràcia (al convent dels Agustins de Perpinyà)¹⁰⁴⁹, la Concepció (a l'església de Sant Joan de Perpinyà), la dels Socors (al monestir de Sant Martí de Perpinyà), la de la Victòria (monestir de la Victòria de Perpinyà), i la de Loreto (a l'església de Sant Esteve de Salses). Tots ells, retaules asseguts en altars laterals. Endemés, hi havia altres retaules dedicats a Maria, sense especificar-ne el tipus iconogràfic, com al del Voló (1540), Molig (1566), o Santa Llocaia (1576). En el cas del retaule de Molig, hauria desenvolupat la tasca d'altar major, mentre que els del Voló i Santa Llocaia, s'haurien aixecat pels altars laterals.

Dels retaules dedicats a Maria, el que relatava extensament la seva trajectòria vital fou el de la Nativitat de Maria de Molig, contractat l'any 1566 i actualment desaparegut. En ell, el contracte hi especificava totes i cadascuna de les escenes que hi havia d'il·lustrar. La primera era l'episodi de la «Concepció de Nostra Senyora amb Sant Joaquim», que devia referir-se a l'encontre a la porta daurada entre santa Anna i Joaquim, un dels moments més

¹⁰⁴⁹ Les advocacions marianes dins l'orde dels Agustins eren molt importants, els quals es postulaven per la defensa dels seus privilegis. A banda les quatre festivitats més conegudes, com eren la Nativitat, l'Anunciació, la Purificació i l'Assumpció, des de l'edat mitjana que es té constància igualment de les devocions marianes de Gràcia, juntament amb la del Socors, la Consolació i la del Bon Consell. Correa (2012), p. 650-651.

populars del seu cicle iconogràfic. Durant l'edat mitjana l'episodi s'entenia com el moment de la concepció de Maria a través del de l'abraçada o, més rarament, el petó entre Joaquim i Anna davant la porta daurada de Jerusalem. El tema, a partir de la Contrareforma, se substituiria per la imatge de la Immaculada Concepció, evocada per la Verge de les Lletanies¹⁰⁵⁰. Seguidament, Antoni Peitavi havia de pintar el *Naixement de la Mare de Déu* i la *Presentació de la Mare de Déu al Temple*, altrament «dita los quinze grations», al·ludint a la representació de Maria pujant els quinze graons que accedien a l'altar dels holocausts, a l'exterior del santuari, i que corresponien als quinze *Salms graduals* (120-134) cantats pel poble d'Israel en la seva peregrinació a Jerusalem¹⁰⁵¹; després venia la representació de les *Esposalles de Maria amb Sant Josep*, la «Salutació angelical», és a dir, l'*Anunciació* de l'arcàngel Gabriel, la *Visitació* de Santa Elisabet, que sovint ha esdevingut el model per a l'episodi de la *Concepció de Maria*, el *Naixement* de Crist i, finalment, la *Crucifixió*, on s'hi havia de representar a la Mare de Déu i a Sant Joan.

A la predel·la, s'havia d'il·lustrar Santa Magdalena i Josep d'Arimatea flanquejant la imatge central de l'*Ecce Homo*. D'una banda, doncs, la imatge de Jesús presentat al poble per Pons Pilat, que devia representar-se coronat amb les espines, cobert de sang, amb les mans lligades i tapat amb un mantell de color porpra. De l'altra, la popular Maria Magdalena i la més insòlita figura de Josep d'Arimatea. La presència de la primera sol ser recurrent a la plàstica catalana de l'època. En canvi, no ho és gens la de Josep d'Arimatea. Segons els Evangelis, aquest sol·licità a Pilat baixar el cos de Crist de la creu, i juntament amb Nicodem foren els qui retiraren el cos i el dipositaren estès sobre el terra, al costat de la Verge. Junt amb Josep d'Arimatea, Nicodem i la mateixa Mare de Déu, l'episodi també congregà les figures de Maria Magdalena i sant Joan, que com s'ha dit prèviament, configurarien l'escena de la *Lamentació del Jesús crucificat*. En aquest sentit, és estrany que no s'optés per la representació de la figura de la Mare de Déu i sant Joan, com en tants altres retaules del moment. La representació d'ambdues figures s'hauria de vincular, per tant, a l'escena que prosseguí al moment en el qual Pons Pilat cridà "heus aquí l'home!", amb la

¹⁰⁵⁰ Réau (1996), p. 168; vegeu també Stratton (1989).

¹⁰⁵¹ *Ibidem*, p. 172.

figuració de dos dels personatges que van protagonitzar el moment en el qual Crist fou enterrat¹⁰⁵².

La figura de l'*Ecce Homo* també havia de comparèixer a la predel·la del retaule de Sant Miquel de Pià, contractat per Josep Brell i Joan Perles l'any 1564. A banda de les històries del sant que havien de presidir el cos central del moble –un total de sis–, a la predel·la s'hi havia de representar, la Verge Maria, l'*Ecce Homo* i a sant Joan, i a l'àtic, la *Crucifixió*. Una composició figurativa força comuna a la retaulística catalana. A Vallcebolera, la figura de l'*Ecce Homo* també es reproduïx al centre de la predel·la, emmarcada per les figures de la Mare de Déu i dels sants Just i Pastor a la seva dreta (esquerra per l'espectador), i sant Joan i els sants Cosme i Damià a la seva esquerra (dreta per l'espectador).

Pel que fa a alguns episodis de la vida de la Mare de Déu, com l'*Anunciació*, la *Visitació* de Santa Elisabet i el *Naixement* de Jesús foren reproduïts abastament en la retaulística de l'època. Els trobem a Tresserra (excepte la *Visitació*), Santa Llocaia (excepte el *Naixement de Jesús*), Èvol, Palau del Vidre (excepte el *Naixement de Jesús*), i Marianes (excepte l'*Anunciació*). Igualment, ho era la *Crucifixió*, reproduïda en gairebé tots els tipus de retaules i situada generalment a la part alta del moble, a manera d'àtic. La constatem, entre els retaules conservats i documentats, al retaule de sant Joan i sant Pau de Sant Joan de les Abadesses (1561), a Pià (1564), Molig (1566), a Ribesaltes (1569 i 1574), Iravals (1572), la Seu d'Urgell (1573)¹⁰⁵³, Ur (1575) i Èvol (1578). L'episodi de la *Dormició de la Mare de Déu*, del qual Peitavi i Verdagner en pintaren el magnífic conjunt escultòric de Jeroni Xanxo, apareix representat només en el retaule de Palau del Vidre (1583-1585). I l'escena de l'*Assumpció*, als retaules de Cadaqués (1570) i Èvol (1578).

Respecte a la lectura o l'itinerari de les històries dels retaules dedicats a la Mare de Déu –sigui quina sigui l'advocació, que s'hagin conservat i estiguin mínimament alterats no se'n pot treure una conclusió clara. Al retaule de Tresserra, aquella segueix el patró d'una “N” invertida, iniciant a la taula superior esquerra segons el punt de vista de l'espectador (*Anunciació*), i seguiria cap a la taula inferior (*Naixement*). Al retaule del Roser d'Èvol, en canvi, l'itinerari sembla dibuixar una “U”: comença al carrer esquerre i cap avall, i segueix en el carrer dret en sentit ascendent. A Santa Llocaia, per la seva banda, la lectura comença

¹⁰⁵² Réau (1996), p. 478-479, 539-540.

¹⁰⁵³ L'anotem en aquest llistat malgrat que fos esculpit per Jeroni Xanxo entre el 1548-1550.

igualmente en la taula superior esquerra (amb l'*Anunciació* altra vegada), però aquest cop la lectura segueix el patró d'una "Z", continuant la narració amb el quadre superior dret, retornant al carrer esquerre i a la part inferior, per finalitzar amb l'*Adoració dels Mags* en la taula inferior dreta.

Similar a aquesta lectura podria ser la que s'establí en el retaule de la Nativitat de Maria de Molig (1566). Malgrat que no es conserva la descripció notarial permet identificar la col·locació de les diferents històries relacionades amb la vida de la Mare de Déu. Així, el sentit de la lectura formaria una ziga-zaga que començaria, com de costum, al quadre superior esquerre, per finalitzar en l'inferior del carrer de la dreta.

2.2.3.2. *Les vides dels sants.*

Com s'ha dit al principi d'aquest capítol, una tercera branca iconogràfica era el del santoral. Aquest proveïa els repertoris iconogràfics més habituals de la retaulística i imatgeria religiosa de l'època, la majoria collits i difosos en fonts com ara la versió romançada en català del *Flos Sanctorum*, obra de Juan Rosenbach i publicat per primer cop el 1494¹⁰⁵⁴. Es tractava d'una traducció al català de la coneguda *Llegenda Àuria* de Jaume de la Voràgine, escrita al segle XIII i àmpliament difosa a Catalunya. D'aquesta també se'n traduí una versió al català-rossellonès durant el segle XIII coneguda amb el títol de *Vides de sants rosselloneses*. De les edicions quatrecentistes es coneixen la que s'imprimí a Barcelona el 1494, per Rosembach, i una altra a València el 1496. Posteriorment, hi hagué altres edicions, com les de l'impressor Carles Amorós dels anys 1519 (il·lustrada), 1524 i 1547, o algunes més tardanes ja al segle XVII¹⁰⁵⁵. Per a l'anàlisi iconogràfica dels retaules que aquí presentem, sembla més lògic basar-se en l'edició de 1494 per ser una de les més properes cronològicament. Per bé que la vida d'alguns sants, com sant Lli o sant Fructuós, absents en la versió que hem consultat, s'ha hagut de recórrer a altres fonts o bibliografia.

¹⁰⁵⁴ La consulta d'aquesta edició s'ha fet a través de la Biblioteca Digital Hispànica: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/1604462>.

¹⁰⁵⁵ Colomer Amat, 1995, p. 121-126.

Els sants titulars dels retaules recordaven el sant principal al qual es dedicava l'església o l'advocació destinada a una capella lateral. Algunes personalitats són força presents al llarg del Principat, com sant Martí, sant Vicenç o sant Esteve, però d'altres, en tenim menys constància. Com per exemple sant Lli, segon papa i successor de sant Pere que presideix en el petit retaulet d'Orellà. Un sant poc evocat a la plàstica catalana, la presència del qual al petit altar del Conflent podria explicar-se a partir de la llegenda en què es diu que la mare de sant Lli hauria nascut a l'antiga masia de Mas de Cabrils (Conflent, prop d'Oleta), fou enterrada a l'església parroquial de Marcèvol de Santa Maria de les Grades, al Conflent.

L'anàlisi de la iconografia del santoral que realitzem a continuació l'abordem, en primer lloc, des del punt de vista dels retaules conservats, i, per tant, des del testimoni d'aquelles històries que coneixem amb certesa i que varen pintar els nostres pintors. Després, ens centrem en aquells retaules dels quals només en coneixem el testimoni documental, sovint amb les informacions justes per poder saber quines escenes desplegarien als plafons del retaule en qüestió.

El retaule d'Irivals, dedicat a sant Fructuós de Tarragona, és un dels pocs que en coneixem el document i que s'ha conservat. El culte a sant Fructuós de Tarragona i als diaques Auguri i Eulogi es constata des de la litúrgia visigòtica¹⁰⁵⁶. Com s'ha dit, no apareix en la font consultada de 1494, però se sap que el 1607 es publicà a Barcelona la «Història dels gloriosos Màrtirs Sant Maurici, Santa Agnès y Sant Fructuós, y de la traslació dels seus Cossos Sants a la ciutat de Manresa»¹⁰⁵⁷. L'evolució de la veneració als màrtirs tarragonins es focalitzà a poc a poc en tres punts geogràfics molt localitzats: Tarragona, a ambdós vessants del Pirineu, i a Gènova (Liguria)¹⁰⁵⁸. Les fonts que inspiraren la iconografia de sant Fructuós s'han dividit entre les ideològiques i les artístiques. En les primeres figuren les *Actes* del seu martiri, redactades gairebé contemporàniament, i en les quals es narra l'episodi del turment que ell i els dos diaques, Eulogi i Auguri, varen patir a mans del governador Emilià. S'hi explica la persecució de Fructuós per Valerià i l'episodi en què fou enviat

¹⁰⁵⁶ Gasol (1960), p. 31-36.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*, p. 5-6.

¹⁰⁵⁸ Tarragona fou el primer centre en què venerà Sant Fructuós. El culte inicià el 21 de gener del 259, moment en el qual els fidels cristians s'apropriaren de les cendres del bisbe martiritzat. A la regió de la Liguria, a Gènova, el culte al sant fou estès, especialment pel trasllat de les seves restes mortals i les dels dos diaques a l'Abadia de Sant Fructuós, a Camogli (Liguria): *Ídem*.

juntament amb els seus diaques davant del governador, la sentència a morir a la foguera, i la veneració de les relíquies pels fidels.

Al territori pirinenc, la difusió de les seves relíquies a nord i sud de la serralada estimulà a la creació de múltiples monuments de devoció al sant. J. M^a. Gasol (1960) cita els temples consagrats al sant, com els de Taurinyà (Conflent), Marinyans (Conflent) o Llo (Alta Cerdanya), així com els retaules conservats actualment, que en són tres: els retaules de Camelas (Rosselló), Iravals i Brangolí (Cerdanya). A banda del retaule cinccentista que aquí s'estudia, el més interessant fou el contractat per l'escultor de Vilafranca del Penedès Llätzer Tramulles per l'església de Cameles (Aspres) el 1644¹⁰⁵⁹.

També a la diòcesi d'Urgell la vida de sant Fructuós va ser força viscuda, encara que n'hagin quedat pocs vestigis¹⁰⁶⁰. A la resta del Principat, podríem destacar el culte a sant Fructuós a la Seu de Manresa, juntament amb la de Maurici i Agnès, les relíquies dels quals es veneren a la cripta de la Seu, altrament dita "Cossos Sants", sent tots tres patrons de la ciutat. Al retaule que contractà Benet Galindo l'any 1569, dedicat a sant Ponç, les figures de sant Maurici i sant Fructuós són il·lustrats en els sectors alts que flanquegen la taula principal amb la representació de sant Ponç¹⁰⁶¹. A diferència del retaule de sant Fructuós d'Iravals, al retaule manresà el sant no va acompanyat d'Auguri i Eulogi, amb els qui fou martiritzat a la foguera. Se'l representa, això sí, al costat d'un botxí i agenollat al costat d'una caldera amb oli bullent. A Tarragona, el culte a Sant Fructuós també hi era àmpliament recordat, i se sap de l'altar dedicat al sant a la catedral des del segle XIII. Al segle XIV, l'altar de Sant Fructuós es trobava darrere el retaule major, fins que a finals del segle XVI, l'arquebisbe Joan Terés feu construir la nova capella dedicada al màrtir¹⁰⁶².

En els carrers laterals del retaule d'Iravals s'hi plasmen quatre escenes de la vida de sant Fructuós: de dalt a baix, i d'esquerra a dreta (des del punt de vista de l'espectador): l'ordenació de Fructuós com a bisbe, Fructuós i els dos diaques presentats davant el

¹⁰⁵⁹ Cortade (1973), p. 94-95; es tracta d'un punt d'inflexió en la construcció de retaules als comtats, ja que a partir d'aquest moment s'introduiria el retaule completament esculpit i revestit de policromia i daurat.

¹⁰⁶⁰ Es troben nombrosos temples dedicats a sant Fructuós, com el d'Estelereny (Anserall), Balastui (Peramea), Aramunt, Músser i Guils del Cantó. J. M^a. Gasol, però remarca que en cap d'aquests s'han pogut trobar vestigis que puguin servir d'exemple per la seva iconografia. Per contra, sí que s'ha conservat un dels primers exemples iconogràfics del màrtir, que provenia de l'antic cenobi de Sant Sadurní de Tavèrnoles (Osona): un antic retaule del segle XII. Gasol (1960), p. 11-12.

¹⁰⁶¹ Garriga (2001a), p. 79-80.

¹⁰⁶² Tomás Àvila (1973), p. 37-64

governador Emilià, el martiri de Fructuós i dels dos diaques a la foguera, i l'adoració de les relíquies del sant màrtir. El carrer central també es divideix en dos pisos, on s'ubiquen dues fornícules amb imatges de sant Fructuós i de la Mare de Déu amb el fill en braços, elaborades de fusta policromada, i de característiques formals que podrien correspondre a una cronologia propera a la de l'enfustament del mateix retaule. A la predel·la hi apareixen les figures de sant Roc, la *Crucifixió*, i sant Sebastià; i al coronament, Déu Pare en acte de benedicció.

D'aquestes il·lustracions, cal destacar la tendència generalitzada de la caracterització hebrea de molts personatges, normalment aquells vinculats amb l'execució del martiri o turment. Per exemple, els que s'observen en l'episodi en què Fructuós i els dos diaques cremen a la foguera i a la mateixa *Crucifixió*, a les escenes de la *Flagel·lació*, *Coronació d'espines* i *Crucifixió* d'Èvol, a l'única escena de sant Esteve de la Tor de Querol, o al martiri de sant Vicenç a la graella, així com en altres episodis com el de *Jesús entre els doctors* de Palau del Vidre i Èvol, ambdues ocasions per representar als savis que l'envolten.

Respecte a l'escena ceretana on es veu el poble adorant les relíquies de sant Fructuós, cal destacar la figura del coix que hi ha en primer terme. Una solució absolutament inusual que destaca per la seva originalitat tant pel caràcter anecdòtic com per la representació en escorç, a banda d'enriquir la narració que vincula el poder i l'efecte de les relíquies amb els fidels. És molt probable que aquesta solució fos causada per la referència d'un gravat o, inclús, una imatge que podrien haver observat en alguna altra manifestació pictòrica a les seves contrades.

Pel que fa al culte a sant Miquel, Antoni Peitavi i Miquel Verdagner realitzaren almenys tres retaules: el de Pià (1564), el de Ribesaltes (1569), i el que havia de guarnir un pany de paret de la capella del Roser del monestir de Predicadors de Perpinyà (1595). Cap d'aquestes obres s'ha conservat, fet que impedeix saber quines escenes del sant hi figuraven. Tampoc la documentació en permet treure l'aigua clara, ja que en cap dels contractes s'hi descriuen les escenes a representar: «sis ystòries de sent Miquel» al retaule de Pià, «quatre ystòries dels actes de sant Miquel» al retaule de Ribesaltes, i la pintura de «lo altar de sant Miquel que es vora la retja de la capella de Nostra Senyora del Roser, lo qual ha de pintar al oli, del modo, forma y manera, modello y trassa que lo dit quòndam Miquel

Verdaguer ho ha deixat ab son últim testament». En els dos primers, se sap que entre les tasques, hi havia la policromia d'una escultura del sant, que presidiria el nínxol central.

El culte a sant Miquel penetrà amb força a Catalunya des del segle IX, moment en el qual s'erigiren les primeres esglésies dedicades a l'arcàngel¹⁰⁶³. Des d'antuvi, les imatges que més s'han evocat de la vida del sant van lligades als moments més simbòlics de la seva vida, extretes tant de la Llegenda Àuria de Jaume de la Voràgine com de l'Apocalipsi i el Judici Final. En primer lloc, la seva aparició al mont Gargano (Pulla, Itàlia), on l'arcàngel adoptà la forma de brau. Aquest es dispersà del grup al qual pertanyia, i pujà fins al turó¹⁰⁶⁴. Allà el trobà l'amo del ramat que, malhumorat pel comportament de l'animal, decidí llençar-li una fletxa. De forma miraculosa, però, el vent invertí la trajectòria de la fletxa, que fou clavada al caçador que l'havia disparat. Sense saber el motiu pel qual havia passat allò, sant Miquel s'aparegué finalment davant el bisbe per explicar-li que havia estat ell en demostració de la seva protecció vers aquell lloc. Posteriorment, al cim d'aquell pujol s'hi erigí un santuari dedicat a sant Miquel.

A aquest episodi l'acompanyava les aparicions del sant al mont Saint-Michel, a França, i al mausoleu d'Adrià (Castel Sant'Angelo), a Roma. Després, la lluita de sant Miquel contra un monstre, que simbolitzava l'encarnació del diable. L'arcàngel, pertanyent a la tercera categoria de la jerarquia dels àngels (anomenada *Hypofania*), fou abanderat de l'exèrcit celestial que vencé Lucifer (o Anticrist), esdevenint protector dels pobles. En època moderna, la figura de sant Miquel que lluita contra el monstre sol representar-se com a guerrer alat, amb la llança i l'escut. La *Psicostàsi*, o la pesa de les ànimes, també era una escena recurrent de la iconografia del sant. L'arcàngel pesava les bones i les males accions, al mateix temps que un dimoni intentava boicotejar l'acció procurant decantar la balança cap a un costat. I finalment també se'l considerava l'abanderat dels exèrcits divins en la caiguda dels àngels rebels¹⁰⁶⁵. Tots aquests episodis es podrien haver transformat en taules pintades en el retaule que Perles i Brell van contractar cap el 1564, on hi havia d'il·lustrar «sis ystòries de sent Miquel». A Ribesaltes constaven de quatre episodis, probablement els

¹⁰⁶³ Fou a partir del Concili del Laterà de l'any 746 que es regulà al culte a Miquel, Gabriel i Rafael, quedant exclosos Uriel i els de la tradició ortodoxa: Baraquiel, Jegudiel i Sealtiel: Rodríguez (2005), p. 111.

¹⁰⁶⁴ Dins la història de sant Miquel del *Flos Sanctorum* s'hi descriuran les diverses Aparicions, Victòries, Dedicacions i les commemoracions o "honoracions": *Flos Sanctorum* (1494), CCLVIII.

¹⁰⁶⁵ Vegeu Rodríguez (2005), p. 111-124.

més representatius de la seva hagiografia: l'aparició a Gargano, la pesa de les ànimes, la lluita de sant Miquel amb el diable, i la caiguda dels àngels rebels. Al retaule que hauria pintat Rigau en substitució de Miquel Verdaguer -que morí-, en canvi, no és possible deduir quines i quantes imatges del sant s'hi haurien representat, tot i que hauria seguit aquesta línia, amb més o menys il·lustracions.

Es coneix un retaule de sant Miquel d'una cronologia molt pròxima però aixecat a l'Alta Ribagorça. Es tracta del retaule de sant Miquel de l'església de Sant Climent de Taüll executat per l'anònim que el professor Joan Bosch batejà com a "mestre del 1572", i del qual se'n conserven alguns fragments al fons del museu Capitular de la Seu d'Urgell. Deixant de banda que l'obra l'executà un pintor modest, destaca per l'originalitat iconogràfica, especialment per les dues escenes de la seva hagiografia que acompanyen al guerrer alat que es troba al plafó del mig, i que solen ser poc representades: el moment en què l'Arcàngel és beneït en un santuari que havia aixecat ell mateix, i la fundació del santuari de Mont Saint-Michel pel bisbe Avranches [vegeu la fig. 151]. Per contra, el pintor eludí un dels episodis més recurrents, com era el del brau i el caçador que li dispara una fletxa¹⁰⁶⁶.

L'advocació a sant Vicenç la trobem als retaules majors de Ribesaltes (1574) –on compartia titularitat amb sant Llorenç–, de Saneja (1575-1580) i Estagell (1587). En els casos Ribesaltes i d'Estagell, la documentació notarial no especifica les històries que havien de pintar. Se sap, només, que al retaule d'Estagell hi haurien de figurar quatre taules dedicades al sant, que juntament amb unes altres quatre de sant Esteve –l'altre sant titular del retaule i de l'església– flanquejarien les pasteres i una taula de la «consagració de l'església de sant Galdric», al carrer del mig¹⁰⁶⁷. Sí que s'han conservat, en canvi, les taules pintades del retaule de sant Vicenç de Saneja.

Les taules del retaule de Saneja, avui emplaçades a la reserva del Museu Episcopal de Vic, mostren quatre moments de la vida de sant Vicenç màrtir, tres dels quals evocuen el seu cicle prolongat martirial, extret del *Flos Sanctorum*¹⁰⁶⁸. En la primera taula (a dalt i a

¹⁰⁶⁶ Bosch (2017), fitxa catalogràfica MDU.

¹⁰⁶⁷ Probablement, la taula de «La consagració de la església Sant Galdric» es refereixi a l'acte de consagració de l'antiga església parroquial de Perpinyà, dedicada al sant.

¹⁰⁶⁸ *Flos Sanctorum* (1494), LXXX.

l'esquerra) Vicenç, diaca de sant Valeri, és convocat davant del prefecte romà Publi Dacià acusat de blasfèmia per la negació de Déu i del seu culte. Dacià, enfurismat, decidí condemnar-lo a mort. La primera de les tortures el conduí al poltre, a l'Eculi, la qual no fou inserida al retaule ceretà, com tampoc la segona, que consistí a fustigar-lo. El primer turment que apareix al retaule és aquell en què fou lligat en una creu i li foren clavats rasclats de ferro per tot el cos per arrancar-li la pell. Dacià, en veure que allò no feia abjurar, el conduí a una altra tortura, la de la crema a la graella de foc, que també patí sant Llorenç en temps de Valerià¹⁰⁶⁹. És de suposar que al retaule de Ribesaltes, dedicat a sant Llorenç i sant Vicenç, s'hi reproduïssin dues escenes similars d'aquest martiri, potser seguint, igualment, l'estampa de sant Llorenç de Baccio Bandinelli. La darrera taula ceretana representa el moment en què el sant, havent mort finalment després d'altres tortures aberrants, fou llançat al mar amb un gran bloc de pedra lligat al coll. Tot i la cruel decisió de Dacià per fer-lo desaparèixer de forma definitiva, sant Vicenç fou retornat a la costa i va acabar rebent sepultura per un grup reduït de cristians.

Pel que fa a la iconografia de sant Esteve que s'exhibia en els retaules de la Tor de Querol i Estagell en podem treure poques reflexions. Per l'obra d'Estagell, més enllà de concloure que s'hi varen evocar quatre episodis de la vida del sant, la documentació no permet saber-ne gaire més. Tampoc sobre el retaule de la Tor de Querol, del qual ni tan sols s'ha pogut localitzar el contracte de la pintura. Però conservem una taula que atribuïm a Antoni Peitavi i que per la iconografia que mostra –deduïda, en part, per haver-se localitzat a l'església de la Tor de Querol–, podria connectar-se amb el contracte del fustam del retaule major que Pradell contractà l'any 1568, dedicat a sant Esteve. La taula mostra a sant Esteve davant del sanedrí defensant-se dels falsos testimonis que l'acusaven de blasfemar contra Moisès i contra Déu [figura V]. L'episodi apareix al llibre dels Fets dels Apòstols, i s'hi relata el judici fet contra Esteve, que succeeix el nomenament d'Esteve com

¹⁰⁶⁹ De fet, s'ha posat de manifest el vincle entre sant Vicenç i sant Llorenç, encara que cronològicament els distancien forces anys: «Axí com sanct Sixto fonch anat en Spaña: ell troba aquí dos Lorens: sanct Lorenc e sanct Vincent: qui eren be acostumats: e molt savis en tots fets, los quals ell porta ab si en Roma, en lo aquell loch romàs ab ell sanct Lorenc: e sanct Vincent son cosí seu torna en Spanya [...] E après sanct Sixto de sanct Lorenc feu son ardiaca [...]»; el primer visqué en temps de Dioclecià i Dacià, mentre que el segon, en temps de Valerià I; *Flos Sanctorum* (1494), CCV.

a diaca després de la Passió de Crist –juntament amb Felip, Procor, Nicànor, Timó, Parmenes i Nicolau–, i precedeix a la disputa doctrinal amb els jueus (Ac 6: 8-15 i 7)¹⁰⁷⁰.

La solució compositiva de la qual podria ser l'única taula conservada del retaule de sant Esteve de la Tor de Querol reprèn el motiu gràfic de la taula de sant Vicenç davant del prefecte romà del retaule de Saneja. Sant Esteve –com sant Vicenç– és subjectat pels jueus –soldats a Saneja– i enviat davant del sanedrí. La figura vesteix una dalmàtica daurada i és coronat amb l'aureòla. Se'l representa alçant la vista i el dit cap al cel en acte de fer un discurs, com a “infatigable orador”.

Aquest mateix tema també apareix al retaule que presumiblement hauria pintat Perot Gascó entre el 1529 i el 1546 pel retaule de sant Esteve de Sant Joan les Fonts¹⁰⁷¹, on s'elaborà un cicle amb els episodis de sant Esteve Entronitzat i el Martiri de sant Esteve apedregat davant del Summe Sacerdot. Al retaule de sant Esteve de Granollers de la Plana, en canvi, s'hi inclogué l'escena de sant Esteve predicant i compartint espai pictòric amb el moment en què sant Esteve és empresonat. Al retaule osonenc, a més, s'hi il·lustrar en els episodis següents: *Els Apòstols fent diaca a sant Esteve*, la *Lapidació de sant Esteve*, *Sant Esteve trobat a Jerusalem* o *La invenció del cos de sant Esteve*, i *Sant Esteve col·locat a Roma en la sepultura de sant Llorenç*¹⁰⁷².

La Predicació de sant Esteve també era una de les escenes que decorava el retaule major de l'església parroquial de Sant Esteve d'En Bas, que es completava amb els episodis de l'*Ordenació de sant Esteve*, la *Invenció del cos de sant Esteve*, i la *Benedicció dels malalts davant les relíquies*. L'obra hauria estat executada pel taller dels Gascó, concretament en època de Perot¹⁰⁷³ entre el 1529 i el 1546, i actualment només se'n conserven la taula de la *Resurrecció de sis morts* i la de l'*Enterrament*¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷⁰ L'hagiografia de sant Esteve es pot llegir al *Flos Sanctorum* (1494), XXVII.

¹⁰⁷¹ Segons Mirambell (2002, p. 260) només se n'hi podria atribuir estilísticament la taula central, on es representa a sant Esteve entronitzat.

¹⁰⁷² *Ibidem*, p. 170-171.

¹⁰⁷³ Joaquim Garriga observà que la taula de la Resurrecció de sis morts davant les relíquies de Sant Esteve, atribuïble a Joan Gascó, diferia considerablement en matèria de construcció espacial de la resta de les seves obres, quelcom que el portava a considerar la hipòtesi que es tractaria d'una obra realitzada en època dels seus fills, concretament, i per la seva major habilitat, de Perot Gascó; Garriga (1990b), p. 919-923.

¹⁰⁷⁴ Per un estudi complet d'aquest retaule, vegeu-ne l'estudi de Mirambell (1998), p. 103-105.

Una altra història que habitualment es representava a la retaulística catalana era la vida de sant Martí. El document que formalitzava la decoració del retaule d'Ur, dedicat a sant Martí, no detalla les escenes que el pintor estava obligat a pintar-hi, però la conservació de gairebé totes elles permeten estudiar-ne el cicle iconogràfic¹⁰⁷⁵. Sant Martí fou un soldat en temps dels emperadors Constantí i Julià. Però la seva vocació anava per altres camins, i quedà demostrada quan realitzà un dels actes més coneguts de la seva vida. Un dia d'hivern i de camí a Amiens, Martí es topà amb un pobre que no tenia abric. Sense pensar-s'ho dues vegades, Martí tallà la seva capa en dues parts, una per cobrir al pobre captaire, i l'altre per tapar-se a ell mateix. Més tard, resultà que aquella pobra ànima a qui sant Martí demostrà la seva bondadosa caritat era Crist. A conseqüència d'això, Martí decidí batejar-se. L'objectiu de Martí des d'aquell moment fou deixar l'exèrcit per dedicar-se a la vida religiosa, quelcom que aconseguí a partir de la victòria davant dels gals. Aquesta s'obtingué sense cap enfrontament físic i s'atribuí a la intercessió del sant. Posteriorment, Martí se n'anà a buscar a sant Hilari, bisbe de Poitiers, que l'ordenà acòlit, i seguidament emprengué camí per convertir els seus pares al cristianisme. En creuar els Alps fou atacat, per una banda, de lladres que intentaren donar-li mort. La intervenció de Crist, però, a través d'un bandoler, va evitar que el matessin, i pogué seguir el camí. Abans d'arribar a casa dels seus pares es topà amb el dimoni a la ciutat de Milà, que l'advertia de trobar-se obstacles anés on anés. Martí assolí convertir al cristianisme a la seva mare, però no el seu pare, que seguí la via de l'arrianisme i a qui combatria durant molt de temps. Finalment, va traslladar-se a Poitiers, amb sant Hilari, i hi construí un nou monestir. D'allà són alguns dels seus miracles coneguts, com els de ressuscitar un catecumen i a una víctima de la força. Poc després Martí fou nomenat bisbe de Tours, emplaçament on hi féu construir un altre monestir en el qual s'hi retirà per viure-hi de forma completament austera.

De retaules dedicats a sant Martí coneixem el que pintaren Pere Serafí i Jaume Fontanet II a la parròquia de Sant Martí d'Arenys de Munt (1543-1546). Allà sí que hi apareix –si més no, s'ha conservat– l'episodi de *Sant Martí partint la capa amb el pobre*. L'envergadura d'aquella empresa afavorí que s'hi afegissin molts més episodis que a Ur. També s'hi inclogueren les escenes de *Sant Martí ressuscita un mort* i la *Mort de sant Martí*, i completaven el cicle narratiu les escenes de l'*Aparició de Jesucrist a sant Martí*, *Sant Martí*

¹⁰⁷⁵ *Flos Sanctorum* (1494), CCLXXXVII.

expulsat dels arrians, la *Consagració episcopal de sant Martí*, o el *Desemmascarament del fals sant*. Tanmateix, el repertori iconogràfic del retaule era força més extens i s'hi afegiren episodis de l'hagiografia dels sants Abdó i Senén, que a Catalunya eren recurrentment evocats per la pagesia. Per exemple, els episodis dels *Sants Abdó i Senén davant Deci* i la *Decapitació dels sants Abdó i Senén*. A la predel·la, com en tants altres retaules, es reservà per a escenes de la Passió –*Oració a l'hort*, *Prendiment*, *Flagel·lació* i *Camí del Calvari*–, al guardapols per la figuració dels Evangelistes, i a les portes del retaule, les figures de sant Pere i sant Pau¹⁰⁷⁶.

A Ur es representa a Martí com a bisbe davant l'emperador Valentinià i vestit amb la capa pluvial, qui en diverses ocasions s'havia negat a concedir-li audiència. A Valentinià se'l representa assegut i abans que comencés a cremar el seu tron, segons es descrivia en el *Diàleg de Sever i Gal* els deixebles de sant Martí.

La representació de la taula inferior a la de Valentinià –que correspondria a la taula esquerra de la predel·la– s'ha identificat amb un dels miracles de resurrecció que sant Martí va protagonitzar al llarg de la seva vida, i l'actitud de benedicció que presenta el sant podria vincular-la amb aquell fet. Això no resultaria estrany, malgrat que la història d'aquest esdeveniment s'expliqui en el *Diàleg*, ja que fou compilat pel *Flos Sanctorum* i el pintor –potser per demanda de la parròquia– ja feu al·lusió a una altra escena d'aquest mateix text, com era la de sant Martí davant de Valentinià.

L'escena de la celebració de la missa de sant Martí, podria vincular-se a l'episodi en què Martí sortí a l'església, vestit amb una *paenula*, un tipus de vestimenta que deixava el cos seminú, especialment a les mànigues. Durant la missa aparegué sobre del sant una bola de foc, provocant que els assistents a la celebració el comparaessin amb un apòstol. Ràpidament, però, i en favor del seu pudor, un àngel aparegué per recobrir-li les parts del cos que estaven al descobert. A la taula d'Ur, sant Martí vesteix una casulla daurada, com a bisbe que era, però les mànigues li arriben fins al colze, deixant-li l'avantbraç al descobert. A la part superior de l'escena, un àngel apareix entre els núvols sostenint una roba entre les mans. Potser per decòrum el pintor decidí representar a sant Martí amb la indumentària de bisbe i, per tant, vestir-lo amb la indumentària comuna de la seva condició, però el detall de les mànigues més escurçades i l'afegitó de l'àngel podrien al·ludir a aquest episodi, la qual

¹⁰⁷⁶ Vegeu l'estudi de l'obra que realitzà Bosch (1998), p. 117-121.

cosa il·lustrava l'acte caritatiu de sant Martí en entregar les seves vestidures a un captaire poc abans de la missa.

Finalment, la taula esquerra de la predel·la s'hi exhibeix la mort del sant. L'episodi el mostra malalt i estirat, i amb les mans i el rostre aixecades cap al cel, tal com narra el *Flos Sanctorum*. Tot i les súplices dels monjos per poder recolzar-lo de costat, ell insistí en el fet que el deixessin tal com estava: «dexau-mestar: que yo vull més mirar lo cel que la terra: e però que lo meu spirit sia endreçat a Déu [...]»¹⁰⁷⁷. A més, s'hi reproduceix el dimoni al qual s'encarà just abans de morir, a l'edat de vuitanta-un anys, mitjançant una figura fantasiosa i diminuta, i que respon a la continuació del text citat: «[...] E açò dient ell, veu lo diable: que li contrastava perquè li dix. E que-y fas tu ací, bèstia cruel, que no pots trobar res de mal en mi: e en lo regne del cel fereyo rebut»¹⁰⁷⁸. Al plafó ceretà l'acompanyen tot un seguit de monjos, que pregunten i resen a sant Martí, i a la part superior s'hi identifica un àngel que sorgeix dels núvols i recull l'ànima. Del retaule d'Ur destaquen les il·lustracions dels profetes Abraham i Moisès, situats a la part superior del moble, dins els cartabons que flanquegen la *Crucifixió*. A Moisès se l'exhibeix amb els dos corns, poc usual a la pintura catalana –se sap, per exemple, de la presència de Moisès de l'altar major de l'església de Santa Maria de Ripoll, obrat per Jaume Huguet (1455) i avui al Museu Episcopal de Vic–, al·ludint el passatge bíblic de l'Èxode (34:29-35) que simbolitzen els dos raigs de la revelació o la llum que irradiava i la resplendor amb què el veia el poble d'Israel quan aquell els comunicava el que li havia comunicat Javhè. Tant la figura d'Abraham com la de Moisès les acompanya un filacteri on hi ha escrit el seu nom.

Dues escenes molt representatives de sant Martí i que potser es troben a faltar al cicle cincentista s'hi afegiren més endavant, dins un quadre de tela (?) en forma el·líptica i damunt dels plafons laterals del cos central, simulant medallons. La primera és la de sant Martí tallant la capa per donar-li al pobre. Al contracte que signà Antoni Peitavi l'any 1575 s'hi especificava que el pintor havia de pintar, entre altres coses, «y posarà sant Martí a cavall»¹⁰⁷⁹. Per raons que es desconeixen aquesta taula no ha arribat a nosaltres, però en conservem una de posterior on s'hi il·lustrà l'episodi esmentat. Al medalló de l'altra banda

¹⁰⁷⁷ *Flos Sanctorum* (1494), CCLXXXIX.

¹⁰⁷⁸ Ídem.

¹⁰⁷⁹ ACCE. 1756, Joan Antic Gratenchs, notal de 1566-1578.

sant Martí compareix davant de tres cossos moribunds, que probablement al·ludeixin als tres cossos que ressuscità al llarg de la seva vida. A la part posterior d'aquestes dues pintures s'hi ha descobert una decoració anterior, que només podem intuir gràcies al fet que una part d'aquesta tela roman desenganxada al suport i permet contemplar una petita part de la pintura subjacent. Darrere la pintura de sant Martí tallant la capa s'hi distingeix el dibuix policromat d'un sol. Sabem pel contracte del retaule de sant Martí d'Aravó que el retaule d'Ur s'hi havia pintat un sol i una lluna, ja que el primer havia de seguir la mateixa traça que el retaule d'Ur, «accepto que la lluna y sol estan posat en aquell, se a de posar ahont estan los Evangelistas per haver y més quadros per las istòrias». Si les nostres intuïcions són encertades, la pintura subjacent podria tractar-se d'aquestes dues representacions i, per tant, la pintura original que realitzà Antoni Peitaví.

Alguns dels sants més evocats a la retaulística catalana eren els que desenvolupaven la funció de taumatúrgics, o sants protectors, especialment sant Roc i sant Sebastià. La seva presència a la plàstica catalana s'ha de vincular a la protecció de la seva devoció enfront de les epidèmies constants que assolaven el territori. Sant Roc, en el trajecte de pelegrinatge per diverses ciutats d'Itàlia, entre elles Roma, alliberà a la població dels estralls de pesta únicament procedint a realitzar el senyal de la creu¹⁰⁸⁰. Als retaules estudiats en aquest treball s'hi localitzen fins a quatre citacions del sant, totes elles en un dels compartiments de la predel·la: a Iravals, al retaule de Ribesaltes descrit en el contracte de l'any 1574, en el retaule de Tresserra, i en el retaule d'autor desconegut de Santa Llocaia.

Pel que fa a la figura de sant Sebastià, igualment vinculat amb la pesta¹⁰⁸¹, se l'exhibeix com a donzell sostenint unes fletxes tant al retaule d'Oceja com a Tresserra, a banda d'un llibre, com s'observa en la darrera obra. Aquesta iconografia del sant com a arquer s'ha de vincular amb la fórmula habitual als territoris hispànics durant l'edat mitjana i fins ben entrat el segle XVI¹⁰⁸². En les altres imatges de sant Sebastià a la retaulística dels comtats durant la segona meitat del segle XVI, concretament a Iravals, Vallcebollera i Orellà, el sant

¹⁰⁸⁰ Per la història de sant Roc, s'ha consultat l'edició de la Llegendà Àuria de Jaume de la Voràgine, i traduïda per Fray José Manuel Macías: *La Leyenda Dorada* (ed. 1982), p.954-955.

¹⁰⁸¹ Sant Sebastià passà a convertir-se un sant protector a partir del segle VII, arran d'un episodi en el qual a partir d'alçament d'un altar dedicat a Sant Sebastià a l'església de San Pietro in Vincoli de Roma, varen acabar innumerables epidèmies que a l'època assolaven Itàlia; sobre un estudi aproximatiu de Sant Sebastià, vegeu Lanzuela (2006), p. 231-258; la història de sant Sebastià apareix narrada al *Flos Sanctorum* (1494) LVII.

¹⁰⁸² Lanzuela (2006), p. 231-258.

presenta la iconografia d'un dels seus martiris, el més popular, amb el cos nu lligat a un arbre i ple de sagetes clavades per tot el cos. Aquesta fórmula obtingué una gran difusió a la Itàlia del Renaixement, que trencaria amb la representació més antiga del sant per aproximar-lo a la imatge pagana d'Apol·lo nu¹⁰⁸³.

A la predel·la del retaule de sant Lli d'Orellà, flanquejant el sant Sebastià, s'hi exhibeixen dues taules amb la il·lustració d'un personatge en cadascuna que poden vincular-se a sant Galdric o sant Isidre. No queda clara la seva identificació donat que aquesta secció del retaule presenta unes característiques clarament posteriors a la pintura del cos central del retaule, però és significativa la seva presència donat que ambdues figures eren recurrentment evocades per la condició de sants protectors, especialment per als pagesos.

Excepcionalment, en l'obra pictòrica contractada per Peitaví i Verdaguer apareixen algunes incoherències que no hem pogut aclarir. Per exemple, en relació amb el retaule que contractà la família de Gleu a Antoni Peitaví Miquel Verdaguer per a la capella familiar de l'església de Sant Joan de Perpinyà. La problemàtica de distingir la iconografia d'aquell retaule sorgeix de dos documents, un expedit el 1580 en què es contractava un retaule per la capella «del Crucifici del orga» i on s'hi havia de representar un Crucifix; en segon lloc, d'un document del 1618 en el que es feia una relació de diversos encàrrecs de la família Gleu, començant per les voluntats testamentàries d'Antoni de Gleu (1558), i en què constava un «retabulo Santum Innocentum dicte ecclesie [de Sant Joan]», encarregat el mateix dia i davant el mateix notari que l'anterior. Com s'ha dit, aquest canvi, d'un retaule dedicat al crucifix a un dedicat als Sants Innocents podria respondre a un canvi iconogràfic de l'època. Això no obstant, regint-nos estrictament per la literatura dels dos documents, s'admetrà que la descripció més clara i directa –i tal vegada definitiva– en relació amb la invocació del retaule l'aporta el document de 1618, i, per tant, es tractaria d'un retaule dedicat als sants Innocents.

No és insòlita la iconografia que presenta el retaule de Tots Sants contractat l'any 1567, i Antoni Peitaví podria haver-se inspirant amb el relat del *Flos Sanctorum*. En aquest s'explica com aparegueren al guardià del temple de Sant Pere del Vaticà, un primer de

¹⁰⁸³ Ídem.

novembre, la Verge i tots els Sants¹⁰⁸⁴. S'hi representen els mateixos personatges, encara que amb petites variacions: els confessors, verges i màrtirs femenines, evangelistes (en el de 1567 s'hi demana la representació dels apòstols), i personatges de l'Antic Testament, que en el cas del retaule perpinyanès, es diu que havien de ser els Patriarques.

Per cloure aquest apartat, podem afegir que en la contractació de retaules, la predisposició a descriure les escenes que s'hi havien de representar esdevenia una qüestió de la persona o el col·lectiu qui encarregava l'obra. Moltes vegades no s'hi especificava els episodis que havien de narrar la història del titular, i s'encomanava al pintor els "misteris" o la "història" de la dita advocació. Els quatre quadros principals del retaule dels Desemparats havien de representar «quatre històries o misteris de Goig», sense especificar-los, i a la predel·la, «sinc històries de Dolor». En aquest darrer cas, com que són cinc els misteris que conformen els moments de Goig de la Mare de Déu potser va provocar que s'estalviessin allargar la descripció. Al retaule de sant Llorenç i sant Vicenç per l'església de Ribesaltes (1574), s'hi havia de representar «tres històries de quiscun costat» de sant Llorenç a una banda, i sant Vicenç a l'altra. Al contracte pel retaule de Besalú, per posar un darrer exemple, Miquel Verdaguer hi hagué de representar la «història de la Resurrecció»¹⁰⁸⁵.

A vegades, afortunadament i, sobretot, tenint en compte la quantitat de retaules que s'han destruït, el contracte detallava escena per escena. S'ha explicat el cas del retaule de la Nativitat de Maria de Molig, en què es feia menció de cada episodi que s'hi havia de representar per explicar la història de la Mare de Déu. En aquesta mateixa direcció caldria destacar l'excepcionalitat del document notarial que formalitza l'encàrrec del retaule de sant Lluç per l'església de Sant Jaume de Perpinyà, i que signà Joan Ronyó l'any 1550. Es tractava d'un retaule dedicat a sant Lluç, i el notari que redactà el contracte, de nom Joan Carles, en va descriure, més enllà d'un mer títol, totes les escenes de la seva hagiografia. En total consistia en sis episodis, repartits a banda i banda d'una pastera. En primer lloc, «com Nostre Senyor Jesurist aparegué al dit gloriós sanct Lluch en lo camí de Emaús», és a dir, l'episodi de l'evangeli segons sant Lluç (Lc 24:13-35) en què s'explica l'aparició de Jesús a dos deixebles –Cleofàs i Jaume– quan aquells feien camí cap al poblet d'Emaús. L'episodi el seguia el cèlebre sopar a Emaús amb Jesús ressuscitat. Segurament, Joan Ronyó hi

¹⁰⁸⁴ *Flos Sanctorum* (1494), CCLXXXI.

¹⁰⁸⁵ Sala (1987), p. 93.

representaria a sant Lluç amb un dels dos deixebles, com es detalla al contracte¹⁰⁸⁶. Seguidament, «hun sanct Lluch, lo qual stigère predicant, y serà la història de com ell convertia los infels sermonant y predicant», que devia representar la divulgació de la prèdica de sant Lluç a través del seu evangeli i la repercussió que aquest va tenir pel cristianisme. En tercer lloc, la «història com lo gloriós sanct Lluch stava en un spital ab molta devoció y en companyia de molta gent visitant los malalts», perquè Lluç era metge d'ofici (Col 4:14). La quarta escena havia de representar «com sanct Lluch stava ab lo bou scrivint lo sagrat Evangeli, lo qual avui se canta ad laudem et honorem omnipotentis Dei», un episodi ben habitual de la seva iconografia, on se'l sol veure assegut acompanyat d'un bou –símbol de la discreció, moderació i ponderació que va caracteritzar la seva obra–, i escrivint l'evangeli. En cinquè lloc, «la història com lo dit gloriós sanct Lluch stava ab molt gran affectió pintant la ymage de la humil Verge Maria», una imatge transmesa pel *Flos Sanctorum* vinculada a la recurrent aparició de la Mare de Déu a sant Lluç, a qui aportà infinitat de dades sobre la història de Jesús, tals com l'Anunciació de l'àngel, el naixement, i altres temes bíblics. I en darrer lloc, «lo dit benaventurat sanct deslliura los crestians de una molt ferocíssima y crudelíssima batalla, la qual tenen ab los infels», referint-se al darrer episodi que s'explica a la Llegendà Àuria sobre la Història d'Antioquia. La mala conducta dels cristians d'Antioquia va provocar que Déu permetés que l'exèrcit turc atacés la ciutat, provocant estralls d'hambruna i misèria. Quan els fidels foren penedits, sant Lluç s'aparegué dins l'església de Santa Maria de Trípoli per notificar a un creient que l'exèrcit turc havia estat derrotat per un exèrcit celestial.

Hom pot observar com de detallat es van descriure els diversos episodis que Joan Ronyó va haver de pintar pel retaule de l'església de sant Jaume de Perpinyà, i com el notari s'esmerçà en la redacció. La precisió de les descripcions contractuals no era un fet natural, però els exemples conservats permeten identificar la importància de les històries que narraven els retaules. Un sentit que es veuria especialment reforçat a partir de la celebració de les sessions sobre la representació de les imatges del Concili de Trento.

¹⁰⁸⁶ Segons alguns autors l'acompanyant de Cleofàs era Lluç, i no sant Jaume. L'expressió amb què es fa menció del company de Cleofàs, s'ha interpretat en el sentit que sant Lluç s'hauria mantingut en l'anonimat com a mostra de la seva humilitat. Vegeu la narració del *Flos Sanctorum* (1494), CCLXXI.

Finalment, i com a dada iconogràfica desconcertant, fem menció del contracte per la policromia d'una figura del sant Jaume el Major, que Maurici Barber i Nicolau Machon van signar el 1560 pel monestir de sant Francesc de Perpinyà. En el document s'hi detallava el color que s'havia d'aplicar a cadascun dels objectes i robes que vestia el personatge. Entre els diversos elements, hi figurava «lo peu [de la figura] ab los leons, tot dorat». En la iconografia de sant Jaume el Major no hi apareix l'animal, com tampoc és representatiu de la seva hagiografia¹⁰⁸⁷. De fet, l'explicació més adient per la presència “leons” és que “lo peu” al·ludís a una peanya o pedestal que servís com a suport per la figura del sant, casualment amb figures de lleons¹⁰⁸⁸. Fet que no hauria de vincular-se amb la imatge en si del sant, ni tampoc en relació amb la seva hagiografia, encara que l'element de suport s'incloués en la tasca de dauradura de Barber i Machon.

*

Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer personifiquen la prolongació de la condició artesana que fins aleshores havia caracteritzat els obradors catalans, desenvolupant-se a partir d'una pintura heterogènia i plantejada a partir de sistemes de representació empírics i expeditius. El resultat, però, responia a les exigències del mercat i, sobretot, al seu ús i al context social pel qual estaven destinades. Una pintura eminentment devota i d'ús catequètic a través de la qual es transmetien les lliçons de la doctrina catòlica. Per això és tan rellevant que, malgrat la pràctica artesanal d'aquests mestres i la baixa exigència “artística” a la qual se sotmetien, al llarg de la seva trajectòria existí la voluntat de modernitzar les composicions a través de la cultura gràfica que els anava arribant a les mans, i que els ajudava a millorar-ne l'expressivitat dels episodis i, en general, reforçar l'element narratiu de les històries. Per a Peitavi i Verdaguer, així com per tants altres artífexs que varen treballar amb ells o coetàniament, la cultura gràfica –en aquest cas i majoritàriament provinent del “romanisme pictòric”– va sotmetre's a les exigències narratives dels continguts religiosos. L'apropiació dels esquemes visuals, fossin italians o septentrionals, en cap cas els serví per a la reflexió intrínseca de la representació i què comportava tot allò, sinó com a eina al servei d'un discurs i per imatges visualment més atractives.

¹⁰⁸⁷ ADPO, 3E2/931, Joan Esteve Salvat, manual de 1560, f. 122.

¹⁰⁸⁸ Menys probable, encara que es pot deixar aquí anotat, podria resultar el vincle dels lleons amb la intercessió de sant Jaume a la batalla de Clavijo (844), al regne de Lleó.

La varietat estilística de les obres que s'han observat al llarg d'aquest estudi respon a la dinàmica dels mateixos obradors, i a les condicions de la contractació d'obra. Així, l'òptim resultat d'empreses com la del retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, una obra refinada i encarregada per la comunitat de beneficiats de la catedral, o la del retaule del Roser d'Èvol, comissionat per la confraria del Roser, contrasta amb retaules com el de sant Fructuós d'Iravals o el de la Mare de Déu de Santa Llocaia, més característiques més senzilles. En qualsevol cas, la documentació coneguda dels arxius ens mostren una trajectòria extraordinària d'uns pintors que varen dominar la producció pictòrica d'un vast territori com eren els comtats del Rosselló i la Cerdanya durant el darrer terç del segle XVI.

II. CONCLUSIONS

Els resultats obtinguts en l'estudi de la vida i obra del pintor Antoni Peitaví han confirmat les intuïcions amb les quals iniciàvem la recerca. El mestre de Tolosa i els seus col·laboradors més habituals, especialment Miquel Verdaguer, es trobaven plenament inserits en el sistema artesanal de l'ofici de pintor de la Catalunya del segle XVI. Es tractava d'un sistema regit per la contractació a preus fets, terminis acotats i sovint dins el marc d'una col·laboració o societat pictòrica que els permetia afrontar la fàbrica de retaules a baix cost, proporcionar feina a més d'un artesà, i generar capacitat per gestionar un major volum d'encàrrecs. Això convertia la forma de pintar en un treball mecànic que responia principalment a les demandes del mercat social i religiós a què anava destinada. I la dedicació i l'atenció a una obra, per tant, podia variar molt segons la remuneració de l'encàrrec, l'envergadura que suposava l'empresa o del prestigi que s'hi jugaven. Les diferències que notem actualment entre un episodi i un altre podria ser fruit, precisament, de la voluntat dels seus autors en produir una obra més o menys refinada.

D'ençà de les poc més de vint pàgines que Marcel Durliat va dedicar al pintor Antoni Peitaví l'any 1954, ara podem confirmar i enriquir diversos aspectes de la seva trajectòria. D'entrada, que Antoni Peitaví i els pintors amb qui va col·laborar, com Joan Perles, Josep Brell o Miquel Verdaguer, van monopolitzar la major part dels encàrrecs que se signaren al llarg de tot el territori dels comtats del Rosselló i la Cerdanya durant, aproximadament, trenta anys. Sempre, això sí, considerant a Peitaví com a "cap" de l'obrador. El seu catàleg consta actualment de gairebé quaranta obres, la majoria de les quals hem pogut documentar. D'aquestes, nou li són consignades mitjançant atribució estilística, i bona part d'elles varen ser executades en companyia de Miquel Verdaguer, col·laborador del pintor de Tolosa almenys des de 1569 fins al 1584.

Ara, la vida d'Antoni Peitaví la documentem des de 1560 fins al 1592. La primera data indica de la seva presència a la vila de Puigcerdà treballant en un retaule per la parròquia d'Er, i la segona, és l'any en què morí a la ciutat de Perpinyà. Durant aquest període, el pintor es beneficià de tres franqueses d'imposicions que li varen proporcionar els còsols de la ciutat rossellonesa (1565, 1575, i 1585-1586), un recurs fiscal que l'eximia de certes obligacions econòmiques a canvi que practiqués l'ofici en aquell territori. Això és indicatiu de la bona pràctica del mestre i la capacitat del seu obrador per atendre satisfactòriament a totes les demandes que li sorgien. Dins els límits territorials i cronològics treballats s'han documentat molt pocs pintors, i la majoria apareixen als llibres notariais de forma molt esporàdica i per la gestió d'una obra, quelcom que reafirma el domini de Peitaví en el camp de la contractació de retaules durant tota la seva trajectòria.

Aquest lligam amb Perpinyà, però, no el condicionà, i l'encàrrec de retaules el conduí a recórrer tot el territori de l'actual Catalunya del Nord, corroborant així la idea d'aquell artesà itinerant, que en el seu cas es desenvoluparia a cavall de dues ciutats i, per extensió, al llarg de les comarques de la vessant septentrional del Pirineu Oriental. Una actitud que també l'hem pogut exemplificar amb Miquel Verdagner o Esteve Bosch, amb recorreguts molt notoris. El primer, provinent de Lleida, se'l sap habitant de Castelló d'Empúries i sota la tutela de Pere Nunyes cap a la dècada de 1550, posteriorment freqüentà Besalú per atendre encàrrecs al monestir de Sant Pere, i finalment entrà a l'obrador de Peitaví cap a la finals de la dècada de 1560, a Perpinyà. Esteve Bosch provenia de la Garrotxa –ell i el seu pare eren escultors d'Olot–, però sabem que la seva trajectòria passà per Perpinyà, Girona, Tortosa, Calaceit i, finalment, Girona altra vegada. Una dinàmica similar a la d'altres artífexs de l'època, com Pere Nunyes, Pere Serafí, Joan Mates o Pere Gascó. Tots ells esdevingueren artífexs itinerants, i això resulta ser un tret distintiu per comprendre, d'una banda, les exigències de l'ofici i les dinàmiques a través de les quals el desenvolupaven i, de l'altra, per determinar en quina mesura es produïa l'intercanvi de models figuratius i estilístics.

Així doncs, ara sabem que Antoni Peitaví i el seu obrador va recórrer el territori des de Salses fins a Saneja, passant per Ribesaltes, Molig, Tresserra, Palau del Vidre, Arles, Nyer, Èvol, Orellà, Iravals, la Tor de Querol, Vallcebollera, Ocejá, Ur, o Aja, amb puntuals incursions a Sant Joan de les Abadesses o la Seu d'Urgell per atendre certs encàrrecs. En

aquest darrer emplaçament hi dugué a terme, a més, una de les labors més rellevants de la seva carrera professional, com fou la de policromar el retaule renaixentista de la Pietat i el grup escultòric de la Dormició de la Mare de Déu, dues obres realitzades per l'escultor Jeroni Xanxo a mitjan de segle.

La feina principal de tots aquests pintors era, en general, la pintura i decoració de retaules, el moble litúrgic per excel·lència dels segles d'època moderna. Les tasques que se li han identificat, així doncs, són les de pintor i daurador, ambdues per igual i de les que, a més, n'han perviscut obres conservades. Pel que fa a la pintura sobre taula en són grans testimonis el retaule de Saneja, Palau del Vidre, Ur o Vallcebollera, i pel que fa a la dauradura i policromia, el magnífic retaule i el conjunt escultòric de la Seu d'Urgell.

Algunes notícies han permès reafirmar que l'ofici de pintor també s'ocupava d'altres feines. La revisió de documents ja publicats, com les destacades "pretensions" de Josep Brell, han revelat el treball de cartells per hostals, la pintura de vestits de dimonis i de màscares per usos teatrals, la decoració de banderes, dissenys per vitralls, o la més recurrent pintura d'escultures o altres objectes de dimensions més petites per a la devoció personal.

Arreu de Catalunya els retaules es veieren afectats per diversos avatars al llarg de la història. A les comarques dels antics comtats, aquesta afectació vingué per determinada per diferents successos, fet que ha modificat lleugerament el paisatge actual de l'interior de les esglésies. D'entrada, una qüestió que tingué una incidència prou important fou el canvi de gust a determinades èpoques, com la que se succeí a partir del segle XVII i sobretot al llarg del XVIII. El destí de les obres cinccentistes varià segons cada emplaçament: la majoria de retaules varen ser substituïts per estructures més grans i refulgents i d'acord amb unes tendències visuals renovades, com el retaule major d'Oceja; d'altres foren modificats per tal que s'adeqüessin a noves estructures. Com a exemples d'aquest d'aquest darrer grup podem citar els retaules de sant Martí d'Ur, de Peitaví, o el de la Mare de Déu de les Grades (Marcèvol), de Jaume Forner. Per altra banda, molts dels retaules que hem documentat ja podrien haver patit destrosses i mutilacions abans, especialment a la darrerria del segle XVI i començaments del XVII, quan els hugonots protagonitzaren diverses incursions en el territori nord català o els pirates i bandolers assaltaven viles i ciutats. Se sap de les incursions dels protestants a Estagell i Ribesaltes cap a la dècada del 1570, i de les cremes i destrosses per part dels pirates barbarescos a Cadaqués al llarg del segle XVI. En aquest

sentit, el primer episodi podria haver reduït a cendra el retaule que pintà Josep Brell per l'església d'Estagell, i, el segon, el motiu pel qual s'erigís el nou retaule major de Cadaqués, obrat per Peitaví i Verdaguer.

Si bé a les contrades al nord del Pirineu Oriental la crema sistemàtica de retaules per part dels hugonots no suposà una pràctica tan recurrent, constitueix un dels motius pel qual no s'han preservat obres en regions més septentrionals. Sabem que bona part del patrimoni religiós del segle XVI a l'Arieja i a l'Alta Garona patí les devastacions protestants, deixant l'interior de les esglésies pràcticament despulades de decoració, especialment les d'àmbit parroquial. Quelcom que dificulta la comparativa artística per plantejar un hipotètic vincle artístic d'Antoni Peitaví amb la seva ciutat natal, Tolosa.

En menys mesura, algunes de les obres es veieren afectades per la fúria anticlerical d'inicis de la Guerra Civil. De les obres realitzades dins la frontera espanyola actual, tenim constància que els esdeveniments destruïren totalment o parcialment els retaules de Saneja, Sant Joan de les Abadesses, Besalú, i la Seu d'Urgell. Això és una premissa amb la qual tot estudi de l'art d'època moderna s'hi ha d'enfrontar, i que per fortuna podem resoldre gràcies a la gran quantitat de fotografies fetes abans de la devastació.

Dins el marc territorial de l'estudi, a més, s'ha tingut en compte un altre factor, i és el de la dispersió de patrimoni religiós durant la Revolució Francesa. Aquest fet provocà la redistribució de béns de convents i monestirs a les parròquies d'arreu del territori a finals de la dècada de 1780. No s'ha pogut provar documentalment que cap obra de Peitaví fos afectada per aquesta dispersió, però no podem descartar que alguns dels retaules obrats amb destí a monestirs perpinyanesos –Sant Francesc, Sant Agustí, Sant Domènec, etc.–, patissin les conseqüències d'aquells successos.

Del *corpus* pictòric del catàleg d'Antoni Peitaví –recordem que el conforma un total de trenta-set retaules– només n'han perviscut un total de dotze. Tots aquests retaules a excepció de dos –Vallcebollera i Ocejá– foren executats en col·laboració amb Miquel Verdaguer, i això ha condicionat l'anàlisi del seu llenguatge pictòric. En el context de la pintura produïda a Catalunya durant el segle XVI és imprescindible tenir en compte aquest funcionament col·laboratiu per poder afrontar l'estudi de la producció i el context en el qual es va desenvolupar, però també ho és a l'hora d'abordar l'anàlisi crítica del llenguatge

artístic. Per tant, mirar d'individualitzar la personalitat de Peitaví així com la dels seus socis era una qüestió ineludible i indispensable d'aquesta recerca.

Amb relació a les primeres associacions, en les que hi comptàvem els pintors Joan Perles, Nicolau Machon, Maurici Barber o Josep Brell, només n'ha quedat el testimoni dels retaules de Vallcebollera i Oceja. Però la comparativa d'aquests dos últims amb les altres d'obres permet constatar una personalitat pictòrica dominant i amb continuïtat i que s'ha d'atribuir a Antoni Peitaví. En la resta dels retaules conservats i que s'insereixen en el marc de la col·laboració amb Miquel Verdaguer, la tasca d'individualitzar-ne el llenguatge ha tingut menys èxit, fins i tot tenint en compte l'obra de Sant Martí d'Ur, l'única documentada i conservada que signà Peitaví en solitari. L'acarament d'anatomies i trets fisonòmics dels personatges que poblen les diverses escenes, la caracterització de les respectives capacitats narratives, el domini de les proporcions i la capacitat de modular la volumetria dins l'espai pictòric no ha permès una conclusió clara i definitiva, conduint-nos a haver de considerar un llenguatge comú.

Hem de suposar que dins les societats pictòriques la implicació d'un pintor solia predominar per damunt de l'altre, si bé, sovint existia una diferenciació molt clara de les tasques que cadascú havia de dur a terme. Solia haver-hi qui s'ocupava de la pintura historiada, mentre que n'hi havia un altre que es responsabilitzava d'aplicar el pa d'or tant a les pintures com en la talla de fusta. Dins l'obrador que hem estudiat aquesta distinció no queda gens clara.

La major part dels encàrrecs que s'han localitzat fan pensar que el mestre principal d'aquell obrador itinerant entre Perpinyà i Puigcerdà fou, en tot moment, Antoni Peitaví. No solament perquè Miquel Verdaguer no contractà mai per si sol una obra en aquell territori, sinó perquè tothora el nom de Peitaví precedeix al de Verdaguer. Això podria ser indicatiu del grau de responsabilitat de cadascun d'ells i del paper que tenien en el marc de la col·laboració. D'altra banda, cal recordar que fou només Antoni Peitaví qui va rebre elogis per part dels seus comitents –Seu d'Urgell (1573)–, i només a ell s'atorgà la llicència fiscal per establir-se a la ciutat de Perpinyà. De tot plegat, la conclusió que sembla més plausible és la d'assenyalar la mà d'Antoni Peitaví com la més predominant, i doncs, la de més qualitat, així com la que determinaria la reputació del seu obrador. Recordant algunes caracteritzacions que hem anat desenvolupant al llarg de l'estudi, hem pogut aventurar-nos

a definir el llenguatge pictòric d'Antoni Peitaví tot destacant la seva finor respecte Verdaguer, sigui pel dibuix més convincent o per la capacitat d'accentuar detalls. El lleidatà, en canvi, demostraria més dificultats a l'hora de representar els cossos i les extremitats, allargant-ne els dits i deformant alguns elements. En les taules més properes a aquesta manera de fer, els personatges adquireixen un aire més robust i s'accentuen les dificultats del pintor per introduir-los de forma que les proporcions siguin convincents en funció de l'espai que ocupen. Però tot plegat són conjectures que, sense una base ferma i amb elements visibles per poder contrastar-ho –per exemple, la preservació d'obra de Miquel Verdaguer prèviament a la seva arribada als comtats–, serà difícil de trobar una resposta concisa i definitiva.

Sobre aquesta última qüestió, hem d'assenyalar que encara manquen molts llibres notariais per buidar, i que la possibilitat que Miquel Verdaguer pogués haver contractat una obra de forma individual, encara existeix. Tanmateix, pel ventall cronològic que hem abordat així com els diversos notaris que hem treballat, pensem que la conclusió més encertada referent a la dinàmica d'aquest obrador és la que aquí presentem.

Potser, i considerant les proves que tenim avui dia, hem de dir que el procés col·laboratiu entre ambdós pintors va provocar la fusió d'ambdues mans per convertir-lo en un estil heterogeni i de característiques particulars. Això explicaria les variacions i els desequilibris dins d'una mateixa història pintada; episodis amb una construcció volumètrica de l'espai força reeixida, però amb clars errors en la manera de dibuixar les parts del cos –conseqüència del desconeixement teòric de l'anatomia humana–, o bé la confecció d'abillaments i elements anatòmics molt matussers, però amb detalls figuratius molt precisos i ben treballats; en aquest sentit, cal insistir en el fet que l'evolució de l'estil dels artífexs estudiats oscil·lava constantment, i en tot cas s'ha de valorar des d'altres perspectives com la introducció de composicions innovadores i la seva capacitat per adaptar-les als discursos habituals.

La pintura d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer se situa en les coordenades estilístiques pròpies la plàstica catalana de la segona meitat del segle XVI, i també d'altres zones de la península. El seu llenguatge pictòric s'ha de vincular de forma paral·lela al gravat d'importació i el ressò de la pintura dels grans mestres italians, així com als elements tradicionals de la plàstica local. D'aquesta qüestió la historiografia n'havia dit poca cosa, i en

cap cas s'havia analitzat de forma minuciosa i desgranant cadascuna de les seves particularitats.

Ara, podem determinar que als antics comtats del Rosselló i la Cerdanya els pintors treballaven en la mateixa direcció que molts tallers coetanis i esdevingueren continuadors de les generacions que els precedien. En el seu cas, ambdós foren hereus del “romanisme català” més genuí, el que es congruïa a través de personalitats com Pere Nunyes – especialment del vincle amb Miquel Verdaguer–, Henrique Fernandes o Pere Serafi. Com ells, se serviren de les estampes per inspirar-se en la creació d'històries. Ho feren per reproduir elements o personatges concrets, normalment amb un mimetisme molt destacable, però amb una base teòrica que desconeixien. A vegades, fins i tot podien apoderar-se de composicions completes, i, en molts casos se servien de la mateixa en més d'un retaule, com és el cas de l'estampa de l'*Anunciació* de Marcantonio Raimondi. A més, el suport de les estampes ha permès explicar l'evolució dels models gràfics d'aquests artesans i el diàleg amb l'obra de grans representants de la pintura del segle XVI. Ara sabem que Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer treballaren obres molt recurrents a l'època, les de Rafael o Perino del Vaga majoritàriament gravades per Raimondi, però també hi hem de destacar les citacions a l'obra de Parmigianino per via de Jacopo Caraglio, Bacio Bandinelli, Andrea Marelli o Federico Zuccaro. L'evolució de la cultura gràfica detectada a la seva pintura testimonia el pas de l'anomenat “romanisme pictòric” al llenguatge del *tardomanierisme*, desplegat, molt lentament, a través de l'obra gràfica de Cornelis Cort.

S'ha procurat explicar la realitat de l'obra d'Antoni Peitavi més enllà de la dependència del material gràfic de l'estampa de traducció. Tot i l'elevat nombre de gravats que devien posseir, cal comptar, també, dibuixos a partir dels quals prepararien les escenes, ja fossin propis o d'altres pintors. Aquest tipus de suports visuals els suposava igualment una eina preciosa per a la creació d'històries i per ampliar els recursos narratius; als inicis de la seva formació en un moment clau per enriquir la imaginació, i en el transcurs de la seva carrera per cercar nous mecanismes compositius amb l'objectiu d'aportar originalitat a l'obra que havien de pintar. És sabut que a Catalunya hi havia tallers més exigents que d'altres, en els quals els artífexs més dotats devien ser conscients de la importància de l'originalitat. Aquest esperit inventiu solia impregnar, majoritàriament, la personalitat dels pintors forasters. Primer ho va fer amb Joan de Borgonya i Aine Bru a començaments de

segle, i posteriorment amb Pere Nunyes, Henrique Fernandes o Pere Serafi en el terç central, i Pietro Paolo Montalbergo ja en el darrer terç del Cinc-cents. La prova d'aquesta originalitat sovint es percep en la utilització puntual de detalls o personatges per construir composicions que alerten, en certa manera, l'intent de creació d'una peça singular. Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer basculaven entre aquesta manera de fer i l'apropiació de composicions senceres. Quelcom visible, per exemple, en la reproducció gairebé idèntica de la *Dormició de la Mare de Déu* de Riner, elaborada per Pere Nunyes, al retaule de Palau del Vidre.

En la mateixa anàlisi també hem procurat accentuar els altres elements característics del llenguatge pictòric d'aquests artesans, com ara l'ús persistent del daurat en totes les seves obres, la construcció de la tridimensionalitat des d'una mecànica empírica i totalment intuïtiva, i l'ús de fonts bàsiques com el *Flos Sanctorum* per traslladar a la imatge les narracions que havien de presidir el retaule. En aquest sentit, la configuració de la pintura devocional és un tret molt característic d'aquests pintors i de la producció plàstica a Catalunya, i que pot observar-se en altres zones del territori hispànic o europeu.

Hem mirat d'ampliar i enriquir la vida i obra d'Antoni Peitavi i el seu obrador de forma sistemàtica i exhaustiva. Tot i això, som conscients que encara queda feina a fer. Als Arxius Departamentals dels Pirineus Orientals manquen per revisar i buidar molts manuals notariais, de Perpinyà i d'altres notaries, així com algunes de les sèries inventariades susceptibles a contenir dades interessants entorn de la producció pictòrica de la segona meitat del segle XVI; caldria mirar un per un i de manera sistemàtica tots els registres parroquials guardats a la sèrie G (Clergat secular), H (Clergat regular) i J (els registres parroquials que hi conté). També fer l'escrutini atent dels registres de confraries localitzats a la sèrie 4E, d'on podrien sorgir notícies relatives a contractes d'obra.

També resten algunes preguntes pendents de respondre. No s'ha localitzat ni el contracte matrimonial, ni cap testament que pugui contenir notícies relatives als membres familiars d'Antoni Peitavi. Tampoc s'ha localitzat cap document referit a la seva etapa formativa en l'entorn tolosà, la qual cosa condueix a qüestionar-nos si realment fou el context de la Tolosa del segon terç del segle XVI que acollí l'aprenentatge del jove pintor. No s'ha documentat a cap dels seus fills seguint l'ofici patern. De fet, no s'ha localitzat cap notícia relativa a la progènie masculina a banda del seu bateig, a diferència, en canvi, de les

filles. En aquest sentit, els vincles familiars amb altres artesans, com el que formalitzaren Rafaela Peitaví, filla del pintor, amb l'escultor Esteve Bosch, ha propiciat una descripció més detallada de la realitat social i professional d'aquella època.

Ara sabem, també, que artistes com Joan Sanxes Galindo o Gaspar Altisent foren presents a la ciutat de Perpinyà durant les darreries del segle XVI. Del primer es coneix el contracte d'un retaule l'any 1587, i del segon només se'l sap testimoni en la signatura d'un contracte amb el fuster Esteve Bosch. Caldria preguntar-se si la seva presència a la ciutat, per tant, aniria més enllà del seu testimoniatge en el contracte d'un escultor, o, per contra, podria haver intervingut en algun moment en la pintura o decoració del retaule de Nostra Senyora de Gràcia pel convent de Sant Agustí de Perpinyà. Paral·lelament, mirar de descobrir si aquests pintors haurien tingut algun tipus de vincle amb Antoni Peitaví durant la seva estada a la capital rossellonesa, i, en cas de ser així, en quina mesura la seva cultura artística podria haver afectat l'obra del tolosà. Tot plegat esdevindria clau per enriquir el contacte de Peitaví i Miquel Verdaguer amb una generació de pintors de cultura artística més moderna.

La manera de pintar d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer deixà la seva particular empremta als antics comtats. Existeixen personalitats artístiques de les quals no se n'ha pogut documentar res i que recorden, llunyanament, el tarannà d'aquell obrador. Per exemple les figures de l'anomenat Mestre B de Brullà, autor dels panells de la *Flagel·lació* i de l'*Ecce Homo* de l'església de Santa Maria de Brullà (finals del segle XVI). O de l'anònim que pintà les taules del retaule del Roser de l'església de Sant Fructuós de Marians (Soanyes). Tots ells pintors d'esperit popular i encasellats a tendències expressives retardatàries, però que començaven a modular una cultura figurativa més moderna –com s'ha comprovat en el cas de Marians.

L'obra de pintors com Antoni Peitaví, Miquel Verdaguer, Joan Perles o Josep Brell constitueix un exemple més del quefer dels artífexs de la Catalunya de la segona meitat del segle XVI. El seu estil pictòric és el resultat d'una forma de treball artesanal i molt atenta al discurs religiós. L'obrador d'Antoni Peitaví fou essencial pel revestiment d'imatges dins les esglésies dels comtats septentrionals, i les seves capacitats varen fer que predominés en l'adjudicació de treballs. Deutor de la plàstica del segon terç del segle XVI i del llenguatge de l'Alt Renaixement romà, i un dels responsables en la introducció de nous corrents

figuratiu a el vessant nord dels Pirineus Orientals, el pintor de Tolosa reunia les aptituds més valorades d'aquell període, revelant-se com una figura determinant en la configuració de la pintura devocional de l'època.

III. BIBLIOGRAFIA

- ABRIL VILAMALA, Irene (2011-2012). «Les taules de sant Ramon de Penyafort del Museu Episcopal de Vic (MEV 772-774). Una nova mostra de la pintura del taller dels Huguet». *Quaderns del MEV*, vol. V, p. 97-116.
- (2017). «El Solonès: testimoni excepcional del paisatge artístic religiós d'època moderna». *Plecs d'Història Local*, núm. 165, p. 8-10.
- (2017). *L'art del retaule a l'àrea de Vic. Entre les darreries del cicle renaixentista i l'entrada de les fórmules barroques (1568-1625 ca)*, tesi de doctorat (Universitat de Girona).
- (2020). *Art per a la devoció. La producció de retaules a l'àrea de Vic en el context de la Reforma catòlica (1568-1625)*, Vic: Patronat d'Estudis Osonencs.
- ADELL, Joan-Albert [et alt.] (2000). *La catedral de la Seu d'Urgell*, Manresa: Angle.
- ; PONSICH, Pere (1995). «Oleta: Sant Andreu d'Èvol». *La Cerdanya, el Conflent*, Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana [Catalunya romànica, vol. VII].
- AINAUD, Joan (1954-1955). «La pintura a Catalunya al Segle XVI». *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. 3-4, p. 53-54.
- (1990). *La Pintura Catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*, Barcelona-Ginebra: Skira/Carrogio.
- AINAUD, Joan; GUDIOL i RICART, Josep i VERRIÉ, Frederic-Pau (1947). *La ciudad de Barcelona. Catálogo monumental de España*, vol. 1 i 2, Madrid: C.S.I.C.
- ALARCIA, Miquel Àngel (1989). «Pere Seraf “el Grech”. El profeta Isaïes». *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona: Arquebisbat de Barcelona i Comissionat de Millenium, p. 430-431.

- ALART, Bernard (1872). «Notes historiques sur la peinture et les peintres roussillonnais». *Bulletin de la S.A.S.A.L. des Pyrénées-Orientales*, vol. XIX, p. 199 – 237.
- ALBAREDA, Joaquim; GIFRE, Pere (1999). *Història de la Catalunya Moderna*, Barcelona: Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya.
- ALCOELA, Antiago (1956). «La pintura des de 1500 a 1850». *Historia de la pintura en Catalunya* (José Gudiol; Santiago Alcoela; Juan-Eduardo Cirlot), Barcelona: Tecnos, p. 153-182.
- AMENGUAL-BIBILONI Miquel; PUJADAS-MORA, Joana Maria (2016). «Orígens i destins de la immigració francesa a l'àrea de Barcelona (1481-1643). Aportacions a partir de la Barcelona Historical Marriage Database». *Manuscripts. Revista d'Història Moderna*, núm. 34, p. 35-61.
- ANGENARD, Sylvette (1998). *La peinture des retables en Roussillon aux XV^e et XVI^e siècles: le diocèse d'Elne d'Arnau Gassies à Jaume Forner*, thèse de doctorat nouveau régime (Université de Montpellier III).
- ANGULO, Diego (1944). «Durero y los pintores catalanes del siglo XVI». *Archivo Español de Arte*, núm. 65, p. 327-330.
- AUSSEIL, Louis (1994). *L'orfèbrerie en Roussillon*. Conseil Général, Perpignan: Conseil Général, Direction des Archives départementales.
- AVELLÍ, Teresa (2002-2003). «Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc». *Locus Amoenus*, núm. 6, p. 271-292.
- (2004). «À travers l'art des retables roussillonnais vers 1700: quelques exemples». *Regards sur les retables. Architectures ou théâtres d'images* (Christine Langé et Hélène Palouzié dir.), Arles: Actes Sud, p. 78-83.
- (2006). «Els tallers d'escultura dels segles XVII-XVIII a la Catalunya Nord». *Alba Daurada: l'art del retaule a Catalunya, 1600-1792 ca.* (Joan Bosch Ballbona, ed.), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 59-73.
- ; MIRALPEIX, Francesc (2012). «El patrimoni artístic de Sant Joan de les Abadesses a l'època moderna». *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Junta del Monestir de Sant Joan de les Abadesses: Consorci Ripollès Desenvolupament, p. 137-160

- ÁVILA, Ana (1948). «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de estampas». *Archivo español de arte*, vol. 57, núm. 225, p. 58-88.
- (1994). «Entre las dos riberas: imbricaciones histórico-artísticas en torno a los portugueses. Nunes y Fernandes». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 6, p. 135-158.
- BACCABÈRE, G. (1956). *Visites pastorales dans les paroisses rurales du diocèse de Toulouse, XVI^e-XVII^e*. Toulouse: impr. San José, p. 449.
- (1968). *Les paroisses rurales du diocèse de Toulouse aux XVI^e et XVII^e siècles, exercice du droit de visite*. Strasbourg: Muh Le Roux, p. 222.
- BADA, Joan (1970). *Situació religiosa a Barcelona en el s. XVI*, Barcelona: Balmes, 1970.
- BADIA i HOMS, Joan (1977-1978). *L'arquitectura medieval de l'Empordà*, Girona: Diputació de Girona, vol. II-A, p. 77-80
- BALLART, Joan (2012). «De gremis, confraries i germanats». *El Sot de l'Aubó (Centre d'Estudis Canetencs)*, núm. 41, p. 4-9.
- BARAUT, Cebirà (1990-1991). «Els sínodes d'Urgell del segle XVI i la reforma catòlica». *Urgellia: Anuari d'estudis històrics dels antics comtats de Cerdanya, Urgell i Pallars, d'Andorra i la Vall d'Aran*, núm. 10, p. 407-472.
- BARAUT, Cebrià; CASTELLS, J.; MOLINÉ, Enric; MARQUÉS, Benigne (2002). *Episcopologi de l'Església d'Urgell: segles VI-XXI*, La Seu d'Urgell: Societat Cultural Urgel·litana.
- BARRAL i ALTET, X. et al. (2014). *Els Vitalls de la Catedral de la Seu d'Urgell i de la Col·legiata de Santa Maria de Cervera*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció Històrico-Arqueològica.
- BARTSCH, Adam von (1982-1995). *The Illustrated Bartsch*, New York: Abaris Books, vols. 25-40, 52 i 56.
- BASSEGODA i HUGAS, Bonaventura; ANTICH i MARTÍ, Berta (1989). «Observacions sobre l'arquitectura del retaule de Santa Helena i sobre l'arquitectura del gravat». *D'art*, núm. 15, p. 123-124.

- BELHOMME, Guillaume (1841-1847). «Statuts des peintres-verriers de Toulouse au XVIe siècle». *M.S.A.M.F.*, tom. V, p. 161-186.
- BONET, Antonio (1993). «La arquitectura efímera del Barroco en España». *Norba: Revista de arte*, núm. 13, p. 23-70.
- BOREA, Evelina (1979). «Stampa figurativa e pubblica». *Storia dell'arte*, vol. II, p. 319-413.
- BOSCH BALLBONA, Joan (1992). «Pere Serafí: Flagel·lació de Crist». *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 347-350
- (1997). «Cendres de la Pintura: Antoni Rovira i Pau Torrent al retaule de sant Miquel d'Esparreguera (1629-1635)». *Locus Amoenus*, 1997, 3, p. 79-96
- (1998a). «Retaule de Sant Sever. Martiri de sant Sever, Trasllat de les relíquies de sant Sever». *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 106-110.
- (1998b). «Retaule de Sant Romà de Lloret. El turment de la llengua, Pujada al Calvari». *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p.111-116.
- (1998c). «Retaule de Sant Martí d'Arenys de Munt. Els sants Abdó i Senén davant Deci». *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 117-121.
- (1998d). «Retaule de Sant Andreu de Llavaneres. Crucifixió de sant Andreu». *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 138-142.
- (1998e). «Retaule de Sant Joan Baptista dels fusters. Sarges». *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i

- Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 147-151.
- (1998f). «Henrique Fernandes». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 180-181
- (1998g). «Jaume Huguet I i Jaume Huguet II». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 199-201.
- (1998h). «Joan Mates». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 202-203
- (1998i). «Pere Nunyes». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 215-217.
- (1998j). «Joan Sanxes Galindo». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 225-226.
- (1998k). «Pere Serafí». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 227-229.
- (2000). «Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona». *Locus Amoenus*, núm. 5, p. 149-177
- (2003). «Un miracle per a Pere Nunyes». *Locus Amoenus*, núm. 6, p. 229-256

- (2005). «Art i Església a l'època moderna : des del retaule». *Església, societat i poder a les terres de parla catalana. Actes dl IV Congrés de la CCEPC*. Barcelona: Cossetània Edicions, p. 631-643.
- (2005a). «Retaule de Sant Pere». *Pedralbes. Els tresors del Monestir*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 160-161.
- (2006). «L'art del retaule: retaulers i escultors a Catalunya (1600-1777 c.)». *Alba Daurada: l'art del retaule a Catalunya, 1600-1792 ca.* (Joan Bosch Ballbona, ed.), Barcelona: Museu d'Art de Girona, 2006.
- (2009a). *Agustí Pujol: La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*. Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona: Memòria Artium.
- (2009b). «La Culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne a l'èpoque moderne». *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI-XVII siècle)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 167-189
- (2011). «El periple pictòric d'un pintor milanès a Catalunya: Joan Baptista Toscano, actiu entre 1599 i 1617». *Locus Amoenus*, núm. 11, p. 97-127.
- (2012). «Le Maître de Llupià: la mystérieuse identité d'un peintre centro-européen en Roussillon». *Le Maître de Llupià. Un peintre en Roussillon au début du XVI siècle. Decouverte-Restauration* (Jean-Bernard Mathon dir.), Milà: Silvana Editoriale, p.34-42.
- (2013). «El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña». *Il Maestro di Castelsardo. Atti delle Giornate di Studio. Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012* (Alessandra Pasolini, ed.), Cagliari: Janus Edizioni, p. 83-96.
- (2014). «Les arts plàstiques de l'època del Barroc al Principat de Catalunya i als comtats de Rosselló i la Cerdanya», *Catalan Historical Review*, núm. 7, p. 127-140.
- (2016). «Il testamento e l'eredità artistica di Pere Nunyes, pittore portoghese attivo in Catalogna». *Uno Sguardo verso Nord. Scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*. Padova: Il Poligrafo casa editrice, 2016, p. 81-91.
- ; MIRALPEIX, Francesc (2017). *L'art de l'època moderna a Andorra. Segles XVI-XVIII*, Andorra: Govern d'Andorra.

- ; DORICO i ALUJAS, Carles (1992). «El Monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona de 1735». *D'art*, núm. 17, p. 253-260.
- ; GARRIGA RIERA, Joaquim (1997). *El retaule major de la Prioral de Sant Pere de Reus*, Reus: Centre de Lectura.
- BOSOM ISERN, Sebastià; SOLÉ, Martí (1998). *Carrers i places de Puigcerdà. Una passejada per la seva història*, Puigcerdà.
- BOTET i SISÓ, Joaquim (1918). «Provincia de Gerona». *Geografia General de Catalunya* (Francesc Carreras i Candi, dir.), Barcelona: Establiment Editorial d'Albert Martín, 1913-1918, 2 vols. (reproducció facsímil, cf. Barcelona: Edicions Catalanes, 1980), p. 450-451.
- BRUNET, Serge (2018). «Toulouse, une capitale méridionale». Dins Pascal Juliet et Axel Hémerly (dir.), *Toulouse Renaissance* (Pascal Juliet i Axel Hémerly, dirs.), Toulouse: Catalogue d'exposition, Musée des Augustins, p. 82-87.
- BURY, Michael (2001). *The Print in Italy 1550-1625*, London: British Museum.
- CABESTANY, Joan F. (1990). «Confraries i gremis a Barcelona. Segles XIII a XVI». *Finestrelles*, núm. 2, p. 141-145.
- CABEZAS GELABERT, Lino (1989). «La perspectiva angular y la introducción de la perspectiva artística en la España del siglo XVI». *D'art*, núm. 15, p. 167-79.
- CAMERON, E. (ed.) (2006). *El Siglo XVI*, Barcelona: Crítica.
- CAMÓS, Luis (1951). «Historia de dos retablos». *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, vol. 9-10, p. 67-81.
- CANELLAS, Sílvia (2014). «Palas Reials de Barcelona». *Els vitralls de la Catedral de la Seu d'Urgell i de la Col·legiata de Santa Maria de Cervera*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció Històrico-Arqueològica, p.331-344.
- CANO, Maria Antonia (1993). «La saladura i els seus noms». *Quaderns de Migjorn: revista d'estudis comarcals del sud del País Valencià*, núm. 1, p. 36.

- CAPDEVILA, Caterina (2006-2007). «Les confraries del Roser al Pirineu i Prepirineu gironí en època moderna. L'encàrrec d'obres d'art: manifestació de poder local». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals de Ripollès*, p. 197-201.
- CAPDEVILA, Caterina (2015). *La devoció del Roser a la diòcesi de Girona del segle XVI al XIX: confraries i imatges*, tesi de doctorat (Universitat Autònoma de Barcelona).
- (2017). «Imatges, espais i rituals. El paper de les imatges devocionals en la societat d'època moderna: la confraria del Roser d'Olot com a exemple». *APEHOC*, núm. 28, p. 303.
- CAPEILLE, Joan (1978). *Dictionnaire des biographies roussillonnaises*, Marseille: Laffite Reprints, 1978, p. 437-438.
- CARBONELL, Marià (1990). *L'arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659)*, tesi de doctorat (Universitat de Barcelona).
- (1994). «Arquitectes eclesiàstics del renaixement català». *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. 67, núm. 2, p. 617-627.
- (1995). «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650», *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, núm. 13, p. 137-190.
- (1998). «Isaac Hermes Vermey. Retaule de Santa Maria de Palamós. Adoració dels pastors i Epifania». *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p.134-137.
- CARBONELL, Marià (1998). «Isaac Hermes Vermey». *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p.196-198.
- CASAMITJANA, Núria (2017). «L'obra de Jean Sarrète (1868-1948) com a historiador de la Cerdanya», *Querol. Revista Cultural de Cerdanya*, núm. 21, p. 26-29.
- CASTELLS, Narcís; CLARA, Josep (1981). «Noves dades sobre els pintors Mates». *Revista de Girona*, núm. 97, p. 277-283.

- CAZES, Albert (1972). «Mémoires de Prada». *Conflent*, núm. 58, pàg. 159-162.
- (1992). *L'anecdotique en Roussillondans l'art*, Perpignan: Imprimerie Catalane.
- (1994). *Saint-Christophe de Llúgols*, Perpignan: Imprimerie Catalane.
- CHASTEL, André (2001). *El grutesco*, Akal.
- CHIA, Julián de (1895). *La Festividad del Corpus en Gerona*, Girona, p. 71.
- CHUECA, Fernando (1974). *Breve historia del urbanismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1974
- CLARA, Josep (1982a). «El retaule de la capella del Corpus de la catedral». *Revista de Girona*, núm. 99, p. 173-18.
- (1982b). «Dades inèdites sobre el pintor renaixentista Pere Mates». *Revista de Girona*, núm. 101, p. 317-325.
- (1983a). «Nicolau Matas pintor de Sant Feliu de Guixols». *Estudis del Baix Empordà*, núm. 2, p. 125-140.
- (1983b). «Un pintor milanès a Girona: Joan Baptista Toscano». *Revista de Girona*, núm. 105, p. 295-296.
- (1984). «Obres d'artsites i artesans gironins del segle XVI a la Garrotxa». *Annals 1982-1983*, Olot, p. 61-84.
- (1993). «Pintors forasters a la Girona del darrer terç del segle XVI». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 32, p. 97-114.
- ; ALARCIA, Miquel Àngel (1988). «La reixa de l'altar major de la catedral de Tortosa». *D'Art*, núm. 14, p. 181-192.
- COHENDY, Aurèlia (2018a). «Échanges et modernité: la peinture à Toulouse, de la fin du XV^e siècle à l'aube du XVI^e siècle». *De Flandres a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 34-43.

- (2018b). «Les peintures murales de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi». *Toulouse Renaissance* (Pascal Juliet et Axel Hémerly dir.), Toulouse: Catalogue d'exposition, Musée des Augustins, p. 95-99.
- (2018c). «Des peintures de lumière : les vitraux de la cathédrale d'Auch». *Toulouse Renaissance* (Pascal Juliet et Axel Hémerly dir.), Toulouse: Catalogue d'exposition, Musée des Augustins, p. 100-105.
- COLL, Isabel (1990). *L'Edifici i el retaule de l'Hospital de Sant Joan de Sitges*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans.
- COLLS, Josep (2002). «Immigració francesa i repressió a la Catalunya del segle XVI: alguns exemples del Comtat d'Empúries». *AIEE*, Figueres, núm. 35, p. 199-223.
- COLOMER AMAT, Emília (1995). «Contribució a l'estudi dels Flos Sanctorum catalans del segle XVI; una nova edició de Carles Amorós». *Locus Amoenus*, núm. 1, p. 121-126.
- CÓRDOBA, Fidel (1963). «Documentos para la historia del arte en el término de Montpalau, I». *Archivo Histórico y Museo Fidel Fita*, núm. 17, docs. XXIII i XXIV.
- CORNUDELLA, Rafael (2002-2003). Rafael Cornudella, «La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic». *Locus Amoenus*, núm. 6, p. 145-185.
- (2004). «El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)». *Locus Amoenus*, núm. 7, p. 137-169.
- (2005). «Epifania». *Pedralbes. Els tresors del Monestir*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 155-157.
- (2008). «El Mestre de la Porciúncula i la pintura valenciana del seu temps». *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 9, p. 81-111.
- (2020). «La peinture à Perpignan autour de 1500». *Peindre à Toulouse aux XV^e-XVI^e siècles* (Frédéric Elsig, dir.), Milà: Silvana Editoriale, p. 159-173.
- CORREA FERNÁNDEZ, sor Alicia (2012). «Advocaciones marianas en la Orden de Agustinos/as Recoletos/as». *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, p. 641-660.

- CORTADE, Eugène (1973). *Retables baroques du Roussillon*. Perpignan: Imprimerie Sinthe.
- (1992) «Vandalisme révolutionnaire et résistances dans lediocèse des Pyrénées-Orientales». *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, Perpignan, p. 271-383
- CRIADO, Jesús (1996). *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*, Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses.
- CUCURELL, Ares; MASSANELL, Mar (2019). «Julià-Bernat Alart i l'inventari de la llengua catalana: un estudi inajornable». *Estudis Romànics*, Institut d'Estudis Catalans, núm. 41, p. 85-116
- DALMAU, Guillem (2018). «Le retable Saint-Hilaire du Puig de Valcebollère». *Autour d'une œuvre restaurée: Le retable de la Renaissance de Valcebollère* (Guillem Dalmau, coord.), Perpignan: Catalogue d'exposition, Chapelle Notre-Dame des Anges, p. 91-109.
- DEBUICHE (2018). «Savants en architecture». *Toulouse Renaissance* (Pascal Juliet et Axel Hémerly dir.), Toulouse: Catalogue d'exposition, Musée des Augustins, p. 171-175.
- DELCOR, Mathias (1985). «Les prêtres érudits du Roussillon aux XIXe et XXe siècles». *Revue d'histoire de l'Église de France*, núm. 186, pp. 25-46.
- DOMÈNECH i Moner, Joan (1992). *Lloret de Mar*. Diputació de Girona, p. 26-29.
- (2008). «Artistes i artesans gironins (o vinculats a Girona) en els retaules de Lloret de Mar». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 49, p. 162.
- DOMÈNECH, Gemma (1999). «Artistes i artesans a Girona (Segles XVI-XVII): una aproximació sociològica». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 40, p. 95-121.
- (2001). *Els oficis de la construcció a Girona: 1419-1833. Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors: la Confraria dels Sants Quatre Martirs*, Girona: Ajuntament-Institut d'Estudis Gironins-Patronat Francesc Eiximenis, p. 13-14.
- DOPPLER, Stephanie (2006). «Les frères Oromi et la peinture religieuse dans la seconde moitié du XIXe siècle dans les Pyrénées-Orientales », *Domitia*, núm. 7, p. 45-56.
- (2011-2012). «Un Gascó à Perpignan (1542)». *Quaderns del MEV*. vol. 5, p. 79-95.
- (2012). *La peinture de la renaissance dans les comtés Nord-Catalans (1480-1540)*, thèse

doctorale, (Université de Perpignan Via Domitia).

DORICO, Carles (1994). «Josep Sunyer, autor del retaule major del Santuari de la Mare de Déu de Queralb», *Anacleta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historico-eclesiàstiques*, vol. 67, núm. 2, p. 655-669.

— (1997). «El llegat del canonge Francesc Valeri i el retaule de la capella de les Ànimes de la catedral de Barcelona». *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, núm. 15, p. 221-56.

— (2016). «Josep Sunyer, autor del retaule major del Santuari de la Maredeu de Queralb». *L'EROL*, núm. 129, p. 87-92.

DURAN I SANPERE, Agustí (1921). «Documents d'art antic català. El pintor Joan Pere guardiola. Segle XVI». *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 31, p. 11-20

— (1923-1924). «Notícia d'uns pintors del segle XVI. Els Alegret de Cervera». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núm. 11, p. 88-107.

— (1973). *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona: Curial, vol. 3 p. 354-361

DURLIAT, Marcel (1954). *Ars Anciens du Roussillon*, Perpignan: Coinseil Général des Pyrénées-Orientales.

— (1963). *L'art Catalan*, Paris-Grenoble: Arthaud, p. 297-321.

— (1972). «Pyrénées-Orientales. Perpignan: Destruction de l'ancienne église de la Merci». *Bulletin Monumental*, tom. 30, núm. 2, p. 147-148

ELLIOT, John H. (2002). *La Europa dividida (1559-1598)*, Barcelona: Editorial Crítica, p. 109-117.

ESPINALT i CASTEL, Carles (2002). *La tècnica de l'escultura policromada a Catalunya del segle XVII*, tesi de doctorat (Universitat de Barcelona).

— (2006). «La tècnica de l'escultura policromada: de l'arbre a l'altar». *Alba Daurada: l'art del retaule a Catalunya, 1600-1792 ca.* (Joan Bosch Ballbona, ed.), Girona: Museu d'Art de Girona, p. 90-107.

EVANS, Robert J. W. (1973). *Rudolf II and his world. A study in Intellectual History, 1576 – 1612*, New York, p. 200 – 204.

- FABRA I SALVAT, M. Ester (1985). «Confraries i gremis de la ciutat de Valls, I». *Quaderns de Vilaniu*, núm. 7, p. 3.
- FABRA I SALVAT, M. Ester (1987). «Confraries i gremis de la ciutat de Valls, II». *Quaderns de Vilaniu*, núm. 11, p. 43-67.
- FELIP i SÁNCHEZ, Jaume. «Una obra inèdita del pintor Isaac Hermes al Museu Marès de Montblanc». *Aplec de treballs*, núm. 22, p. 89-92.
- FERNÁNDEZ LUZÓN, A. (2005). *La Universidad de Barcelona en el siglo XVI*, Barcelona, Universidad de Barcelona, p. 97-98.
- FIGUEROLA, Pere Jordi; MONTOBBIO, blanca (1991). *Splendor Vallès: art cristià del Vallès (872-1880)*, Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell, p. 53 i 57-59, cat. 17, 21-26.
- FITÉ, Francesc (1992-1993). «Pere Nunyes i la pintura lleidatana en la primera meitat del segle XVI». *Ilerda* (Humanitats), núm. 50, p. 36-37.
- FONTCUBERTA FAMADAS, Cristina (2020). «Antioquia, Nuremberg, Argenton: una peculiar vida sense martiri de sant Julià i els models dürerians per al retaule de la Vila (1531)». *Matèria*, núm. 16-17, p. 45-73.
- FRANKLING, David (2003). *The Art of Parmigianino*. Yale University Press.
- FREIXAS i CAMPS, Pere (1984). «Documents per l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 27, p. 165-88.
- FREIXES, Pere (1998). «Retaule de Sant Cebrià d'Esponellà. Calvari». *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999). Girona: Museu d'Art de Girona, p. 76-78.
- GARCIA GAINZA, Maria Concepción (1987-1989). «El retablo romanista». *IMAFRONTA*, núms. 3-4-5, p. 85-98.
- GARCÍA HINAREJOS, Dolores (2000). «Martín García de Mendoza y la arquitectura del Renacimiento en la diócesis de Tortosa (1581-1615)». *Recerca*, núm. 4, p. 7-51.

- GARCÍA MERCADAL, José (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. I-VI, Junta de Castilla y León, p. 475.
- GARCIA, Albert (1998). *Un siglo decisivo: Barcelona y Cataluña, 1550-1640*, Madrid: Alianza cop.
- (2000). «Territori i ciutats en una etapa de canvis». Actes del V congrés internacioal d'història local de Catalunya. L'estructuració territorial de Catalunya. Els eixos cohesionadors de l'espai, Barcelona, 10 i 11 de desembre de 1999. *L'Avenç*, Barcelona.
- GRACIA ALONSO, Francisco (2017). «Guerra Civil i patrimoni religiós a Catalunya». *La salvaguarda del patrimoni religiós català durant la Guerra Civil espanyola*, III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya, p. 21-48.
- GARRIGA, Joaquim (1986). «L'Art a les diòcesis catalanes. Segles XVI-XVIII». *Quaderns de la fundació de la Caixa de Pensions*, p. 3-6.
- (1986). *Història de l'Art Català: L'època del Renaixement: segle XVI*, Edicions 62, Barcelona, vol. 4.
- (1987). «L'art cincentista català i l'època del Renaixement: una reflexió». *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 13 (novembre), p. 117-144.
- (1990a). «Imatges amb “punt”: el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500». *D'art*, núm. 16, p. 59-79.
- (1990b). *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI (Criteris d'anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya)*, tesi de doctorat (Universitat de Girona).
- (1990c). «La perspectiva renaixentista i la pintura catalana del segle XVI. Els orígens d'una ciència de la representació i la seva divulgació en un context artesà». *Fundació Jaume Bofill. Butlletí informatiu de l'any 1990*, p. 84-91.
- (1993). «Geometria Fabrorum. Procediments de representació tridimensional als tallers de pintura catalana dels segles XV i XVI». *Pedralbes: Revista d'història moderna*, núm. 13 (2), p. 407-428.

- (1994a). «La geometria espacial de Pere Mates». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XXXIII, p. 527-562.
- (1994b). «Presentació: perspectives de la perspectiva». *D'Art*, núm. 20, p. 9-10.
- (1994c). «La intersegazione de L.B. Alberti (1)». *D'art*, núm. 20, p. 11-57.
- (1998a). «Joan de Borgonya. Retaule de Santa Úrsula i les Onze mil verges». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999). Girona: Museu d'Art de Girona, p. 62-69.
- (1998b). «Antoni Norri i Pere Fernández. Retaule de Santa Helena». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999). Girona: Museu d'Art de Girona, p. 79-91.
- (1998c). «Retaule de Sant Vicenç de Malla. Oració de Jesús a Getsemaní». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999). Girona: Museu d'Art de Girona, p. 125-128.
- (1998d). «Joan de Borgonya». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999). Girona: Museu d'Art de Girona, p. 175-177.
- (1998e). «Pere Mates». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999). Girona: Museu d'Art de Girona, p. 205-207.
- (1998f). «Pietro Paolo da Montalbergo». *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999). Girona: Museu d'Art de Girona, p. 210-212.

- (1998). Joaquim Garriga i Riera, «L'antic retaule major de Sant Esteve de Granollers, dels Vergós». *Lauro: revista del Museu de Granollers*, núm. 15, p. 15-35.
- (2001a). «Benet Sanxes Galindo, pintor i poeta del segle XVI a Catalunya». *Estudi General (21): Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, p. 69-129.
- (2001b). «El retaule de sant Roc, el taller dels Jaume Huguet I i II i la pintura catalana a les darreries del Cinc-cents», *El retaule de Sant Roc de l'Hospitalet*, Catàleg d'exposició [consultat en línia].
- (2002-2003). «El retaule major de Nostra Senyora del Socors i la formació del santuari cincentista de la serra del Corredor». *Locus Amoenus*, núm. 6, 187-127.
- (2016). «L'arquitectura i les arts a Catalunya a l'època del Renaixement». *Catalan historicalreview*. Institut d'Estudis Catalans: Barcelona, núm. 9, p. 147-167.
- (2017a). «El retaule major cincentista de sant Iscle i santa Victòria de Dosrius: les restes del naufragi». *Dues Rios*, núm. 3, p. 48-61.
- (2017b). «Destrucció, Salvaguardia i Memòria del patrimoni artístic religiós d'època moderna». *Plecs d'Història Local*, núm. 165.
- GASCÓN, Carles; FONT, Teresa (2001). *Els retaules gòtics de la vall de La Vansa i Tuixén*. Generalitat de Catalunya.
- GASOL, Josep Maria (1960). «Iconografia de San Fructuoso». *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, núm. 69-76, p. 5-36,
- GAVÍN Josep M. (1977-1998). *Inventari d'esglésies. Capcir, Cerdanya, Conflent, Vallespir, Rosselló II*, núm. 3, Vall doreix: Arxiu Gavín.
- GIBRAT, Abbé Joseph (1912). *Notes historiques sur la confrérie du Rosaire en Roussillon*, Perpignan: Imprimerie de J. Comet.
- GRACIA, Francisco; MUNILLA, Glòria (2011). *Salvem l'art! La protecció del patrimoni cultural català durant la Guerra Civil*, Barcelona: La Magrana.
- GRAUPERA GRAUPERA, Joaquim (2012). *L'art gòtic al Baix Maresme (segles XIII al XVI)*. *Art i promoció artística en una zona perifèrica del comtat de Barcelona*, tesi de doctorat (Universitat de Barcelona).

- GREGORI i CIFRÉ, Josep M. (2004). «Joan Brudieu, notes a la seva biografia i a l'edició dels madrigals (1585)». *Revista catalana de musicologia*, vol. 2, p. 63-78.
- GUANYABENS i CALVET, Nicolau; ALARCÓN i CAMPDEPADRÓS, Xavier (2013). «El retaule de l'església de Sant Miquel de Mata». *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, Núm. 106, p. 6-24.
- GUDIOL i CUNILL, Josep (1908). «El col·legi de Pintors de Barcelona a l'època del Renaixement». *Estudis Universitaris Catalans*, II, p. 141-156, 207-214.
- (1912). «Els draps de pinzell», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, núm. 141 (29 d'agost).
- (1913). «Guadamacils catalans». *La Veu de Catalunya*, Barcelona, núm. 191, p. 191.
- (1919). «De vidrieres i vidriers catalans». *La Veu de Catalunya*. Barcelona, núm. 7, p. 2.
- GUTIÉRREZ, David (1977). *Los agustinos en la edad media, 1357-1517*. Roma: Institutum historicum Ordinis fratrum S. Augustini, p. 123-25.
- HERNANDEZ, Laurent (2000). «Obra y fabrica du retable majeur de la cathédrale de Perpignan». *Études Roussillonaises*, Canet, p. 109-138.
- HINOJOSA MONTALVO, José (1982). «De Valencia a Portugal y Flandes: relaciones durante la Edad Media». *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, núm. 1, p. 149-168.
- IGLÉSIES, J (1979). *El Fogatge de 1553*, Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana/Rafael Dalmau.
- JARDÍ, Montserrat (2007-2008). «L'aportació dels escultors alemanys a la producció de retaules de finals del segle XV». *Locus Amoenus*, núm. 9, p. 79-99.
- Jeanne BAYLE (2005). «Les peintres-verriers toulousains au XVIe siècle». *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, vol. LXV, 163-184.
- JORBA i SERRA, Xavier (2005). «Pintors i escultors de retaules anoiencs, segles XVI i XVII». *Revista d'Igualada*, núm. 20, p. 7-19.
- (2008). «Pintors i escultors de retaules anoiencs, segles XVI i XVII (Segona part)». *Revista d'Igualada*, núm. 30, p. 7-17.

- JOSÉ i PITARCH, Antoni (2007). «El mestre de Canillo: Algunes consideracions a propòsit de la predel·la del retaule de Sant Miquel de Prats». *El retaule de Sant Miquel de Prats*, Govern d'Andorra, p. 63-67.
- JUNYENT i SUBIRÀ, Eduard (1976). *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses: Junta del Monestir de Sant Joan de les Abadesses.
- KAMEN, Henry (1998). *Canvi cultural a la societat del segle d'Or. Catalunya i Castella, segles XVI-XVII*, Lleida, Pagès.
- LABORDA, A. (2006). «Antoni de Llonya». *Pintura III. Darreres Manifestacions*. Barcelona, 2006, p. 206-211. *L'art gòtic a Catalunya: Pintura III. Darreres manifestacions* (Joan Sureda, coord; Antoni Pladevall, dir.) Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- LANZUELA, HERNANDEZ, Joaquina (2006). «Una aproximación al estudio iconográfico de Sant Sebastián». *STVDIVM*. Revista de Humanidades, núm. 12, p. 231-258.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel (1967). «Difficulté d'être et douceur de vivre le XVI^e siècle». Dins P. Wolff (dir.). *Histoire du Languedoc*. Toulouse: Édouard Privat, p. 265-311.
- LEEFLANG, Huigen (ed.) (2000). *Cornelis Cort. Part I; The (New) Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision publishers (Rijksmuseum Amsterdam).
- (2000). *Cornelis Cort. Part II; The (New) Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision publishers (Rijksmuseum Amsterdam).
- (2000). *Cornelis Cort. Part III; The (New) Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision publishers (Rijksmuseum Amsterdam).
- LLEÓ CAÑAL, Vicente (1976). «El monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI». *Archivo Hispalense* (Sevilla), núm. 180, p. 97-111.
- LLOMPART, Gabriel (1980). *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*. vol. IV, Palma: Luis Ripoll Editor.

- LLOPET, Jacques (1961). *Olette, Evol, les Garrotxes*. Perpignan: impr. catalane.
- (1968). *Histoire et art religieux dans les Garrotxes*. Verdun.
- LUGAND, Julien (2006). *Peintres et doreurs en Roussillon*. Perpignan, Trabucaire.
- (2014). «L'évêché d'Elne-Perpignan (XVI-XVIII siècles)». *Circulations artistiques dans la Couronne d'Aragon: le rôle des chapitres cathédraux (XVIe-XVIIIe siècles)*, Presses Universitaires de Perpignan, p. 99-110.
- MADURELL, Josep Maria (1943). «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*, Ayuntamiento de Barcelona, vol. I-3 (hivern), p. 13-91.
- (1944a). «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*, Ayuntamiento de Barcelona, vol. II-1 (gener), p. 7-65.
- (1944b). «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*, Ayuntamiento de Barcelona, vol. II-2 (abril), p. 25-72.
- (1944c). «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*, Ayuntamiento de Barcelona, v. II-3 (juliol), p. 11-62.
- (1945a). «Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III-1, p. 7-62.
- (1945b). «Petro Paulo de Montalbergo, artista pintor y hombre de negocios». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III-3, p. 195-229.
- (1946). «La iglesia gótica de Sant Julià, de Argentona». *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 5, p. 14-17.
- (1946). *El arte en la comarca Alta de Urgel*, Museos de arte, Barcelona: Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona.

- (1947). «Escultores renacentistas en Cataluña». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. 3-4, p. 205-339.
- (1948). «Bartolomé Ordoñez (Contribución al estudio de su vida artística y familiar)». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI - 3-4, p. 345-373.
- (1950). «El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los Plateros de Barcelona». *Separata da revista Museu* (Lisboa) vol. VI, p. 131-150.
- (1951-1952). «Algunas antiguas ediciones barcelonesas de libros (1502-1704)». *Boletín de la Real Academia de buenas Letras de Barcelona*, núm. 24, 1951-1952.
- (1968-1969). «La labor pictórica de Pedro Nunyes (1513-1554)». *Arte Español*, núm. 26, p. 86-12.
- (1970). *L'art Antic al Maresme (del final del Gòtic al Barroc salomònic)*. Notes documentals. Mataró: Edició de la Caixa d'Estalvis Laietana.
- (1971). «Retaules antics». *Ausa*, vol. 6, núm. 69, p. 230-234.
- (1972). *Guadamassilers i guadamassils*, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- MARCET, Alícia (1988). *Breu història de les terres catalanes del nord*, Perpinyà: Editorial Trabucaria.
- MARIA i PORTELLA, Josep Maria (1996). «Cartes de tres escriptors del període barroc: Francesc Vicent Garcia, Gaspar Altisent i Jaume Puig». *Bulletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, núm. 45, p. 481-90.
- MARQUÈS, Benigne (2012). «El pintor Josep Oromí i Muntada, 1837-1915: Unes notes biogràfiques». *Quaderns d'Estudis Andorrans*, núm. 9, p. 187-198.
- MARQUÈS, Josep Maria (1994), *Concilis Provincials Tarraconenses*. Barcelona: Clàssics del Cristianisme.
- MARTÍ BONET, Josep Maria (2008). *El martiri dels temples a la diòcesi de Barcelona (1936-1939)*, Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1969). «Precisiones sobre Gaspar Becerra». *Archivo Español de Arte*, vol. 42, núm. 168, p. 327-356.

- MARTINELL, Cèsar; AINAUD de LASARTE, Joan; BENET, Rafael; CASANOVAS, Maria Aurora; VERRIÉ, Frederic-Pau (1958). *L'art català* (vol. 2), Barcelona: Aymà-Proa.
- MAS, José (1916). *Guia-itinerario de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1916, p. 38-41.
- (1923). *Nota històrica de l'església parroquial de Santa Agnès de Malenyanes, bisbat i província de Barcelona*, Barcelona, 1923, p. 3-16.
- MASDEU, Josep (1916a). «Retrotabulum Sancti Johannis». *El Santíssim Misteri. Butlletí parroquial*, núm. 15 (novembre), p. 4-5.
- (1916b). «Dos retaules a Sant Joan de les Abadesses». *Butlletí del Centre excursionista de Vic*, núm. 20, p. 121.
- (1917a). «Retaule de Sant Joan. Concordia de daurar-lo». *El Santíssim Misteri. Butlletí parroquial*, núm. 17 (gener), p. 3-5.
- (1917b). «Retaule de Sant Pol. Any 1561». *El Santíssim Misteri. Butlletí parroquial*, núm. 21 (juny), p. 4-6.
- (1926). *Sant Joan de les Abadesses. Resum Històric*, Vic: Tipografia Balmes, p. 79-85.
- MASNOU, Paul (1910). «Notes sur le retable du Rosaire de l'église Saint Jacques de Perpignan». *Bulletin de la Société Agricole Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, vol. 51, p. 403.
- MASSANELL, Antoni (1978). «Els artistes Vilafranquins: pintors, escultors, dauradors (Segles XV al XVIII)». *Miscel·lània Penedesenca*, p. 95-117.
- MASSIP, Francesc (1997). «La recerca en la història del teatre: el cas de l'espectacle medieval». *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral* (Gabriel Sansano i Belso, coord.) Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, p. 11-45.
- MASSIP, Francesc (2001). «L'infern en escena: presència diabòlica entre el teatre medieval i europeu», p. 197-218. *El teatre català. Dels orígens al segle XVIII* (Albert Rossich et al., coord.) Estudis Catalans, núm. 5, Kassel: Edition Reichenberger.
- MATA, Sofia (1992a). «Isaac Alfard Vermei: el nebot escultor d'Isaac Hermes Vermei». *Quaderns d'història tarraconense*, núm. 11, p. 15-21.

- (1992b). *Isaac Hermes Vermey, el pintor de l'Escola del Camp*, Tarragona: Diputació de Tarragona.
- (1998). «Una obra atribuïda als pintors cerverins Cristòfor i Pere Benet Alegret (1559): la Taula de la Mare de Déu del Roser, de Santes Creus (Museu diocesà de Tarragona)». *Miscel·lània cerverina*, núm. 12, p. 57-63.
- (2008). «Artistes i artesans del Camp de Tarragona entre el segle XVI i el XVIII. Notes d'arxiu». *Quaderns de Vilaniu*, núm. 54, p. 3-37.
- MATHON, Jean-Bernard (2009). «Approche de la diversité du patrimoine mobilier religieux dans les Pyrénées-Orientales». *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI-XVIII)*. Presses Universitaires de Rennes, p. 45-58.
- MERCADER SAAVEDRA, Santiago (2013). *Els monuments de Setmana Santa de la catedral de Barcelona: Art i litúrgia (De l'època moderna als nostres dies)*, tesi de doctorat (Universitat de Barcelona).
- MESA, Andrés de (1989). «El "fantasma del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV». *D'art*, núm. 15, p. 29-50.
- MESURET, Robert (1955). *Les enlumineurs du Capitole de 1205 à 161*. Toulouse: Musée Paul-Dupuy.
- (1956). «Les formes et les techniques des retables commandés dans les ateliers de peinture de Toulouse, de 1384 à 1597». *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, vol. 68, núm. 33, p. 39-46.
- MIQUEL i SERRA, Domènec (1998). «Contracte del retaule major de la parròquia de Sant Pere d'Octavia». *GAUSAC. Publicació del Grup d'Estudis Locals de Sant Cugat del Vallès*, núm. 12, p. 69-77.
- MIR, Miquel (2006). *Entre el Roig i el Negre. Una història real*, Barcelona: Edicions 62.
- MIRALPEIX, Francesc (2017a). «Les conseqüències de la Guerra Civil sobre el patrimoni religiós català d'època moderna». *Plecs d'Historial Local*, núm. 165, p. 2-4.
- (2021). «Pintura i retaule en blanc i negre. Sobre Joan de Borgonya al santuari de les Olives i Miquel Ramells i Guiu Borgonyó (Mestre de Canillo) a Caldes de Malavella».

- L'art de Narrar les imatges. Escrits en homenatge a Joaquim Garriga* (Joan Bosch Ballbona, dir.) Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 239-254 (Memòria Artium; 28).
- MIRAMBELL, Miquel (2002). *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs.
- (2011). «Revisió del taller dels Gascó i de la pintura cinccentista vigatana. Estat de la qüestió i perspectives de futur». *AUSA*, vol. XXV, núm. 168, p. 333-375.
- MOLAS Pere (1970). *Los gremios barceloneses del siglo XVIII: la estructura corporativa ante el comienzo de la Revolucion Industrial*, Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorro, p. 50-55.
- MOLINÉ COLL, Enric (1982). «Notícia de les visites pastorals de l'oficialitat de berga i Bagà, dels anys 1575 i 1576». *XXIII Assamblea Intercomarcal d'Estudiosos*, Berga: Publicacions de l'Ajuntament, p. 231-233.
- MONTSALVATGE, Francesc (1911-1915). *El Obispado de Elna*, Olot, v 3, p, 140-143 i, v.4, p. 202, 259.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1983). «Aspectos documentales sobre la actividad pictorica en Tarazona durante el siglo XVI». *TVRLASO*, vol. VI, p. 285-309.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2009). *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza: Caja Immaculada.
- MULRÀ i GIRALT, Josep (1984). «Un retaule de Pere Mates per a Sant Salvador de Bianya i un altre de Joan de Namur per a l'església de Sant Esteve d'Olot». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, p. 169-80.
- MULRÀ i GIRALT, Josep (1992). «Dades relacionades amb quatre retaules destinats a esglésies de la Vall d'Hostoles». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, p. 221-238.
- MUÑOZ, Joan-Hilari; ROVIRA, Salvador-Joan (1999). *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna*, Tortosa, p. 26-82.

- (2013). «L'arquitecte Martín Garcia de Mendoza i el Reial col·legi de sant Jordi i sant Domènec de Tortosa». *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*, núm. 89, p. 203-226.
- MUNOZ, Sarah (2018a). «Les glorifications du passé : Palladia Tolosa et antiquaires toulousains». *Toulouse Renaissance* (Pascal Juliet et Axel Hémerly dirs.), Toulouse: Catalogue d'exposition, Musée des Augustins, p. 25-33.
- (2018b). «L'hôtel de Bruxelles». *Toulouse Renaissance* (Pascal Juliet et Axel Hémerly dirs.), Toulouse: Catalogue d'exposition, Musée des Augustins, p. 208.
- RUBEIS, Grazia Maria de (ed.) (2003). *Parmigianino tradotto: la fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di produzione fra il cinquecento e l'ottocento*, Milano: Silvana.
- NADAL, Joaquim (1979). *Dos segles d'obscuritat. Els segles XVI i XVII*, Barcelona: Editorial Dopesa.
- ; DOMÈNECH, Gemma (2015). *Patrimoni i guerra. Girona, 1936-1940*, Girona: Ajuntament de Girona.
- NADAL, Jordi; GIRALT, Emili (2000). *Immigració i redreç demogràfic: els francesos a la Catalunya dels segles XVI i XVII*. Vic: Eumo.
- NAVARRETE, Benito (1998). *La pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid.
- OBREHUBER, Konrad (1999). *Raffaello. L'opera pittorica*. Milano: Electa.
- OLIVA PRAT, Miguel (1964). «La iglesia de San Pol en san Juan de las Abadesas y su obra de restauración». *Revista de Gerona*, núm. 29, p. 25-33.
- PAGÈS i PONS, Mn. Joan (1992). «Les capelles d'Olot i els oratoris particulars. Qualques notes inèdites». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, p. 109-201.
- PASCAL, Julien (2018). «Au cœur d'une région en effervescence». *Toulouse Renaissance* (Pascal Juliet et Axel Hémerly dirs.), Toulouse: Catalogue d'exposition, Musée des Augustins, p. 95-99.

- PASQUIER, Felix. (1900). «Un rétable dans l'église de Prades (Ariège), construit en 1627». *Bulletin Historique du Diocèse de Pamiers, Couserans et Mirepoix*, Foix: Typographie Gradat Ainé, p. 122-124.
- PÉREZ SANTAMARIA, Aurora; VEHÍ, Joan (2001). *El retaule de Cadaqués*, Barcelona: Pòrtic, p. 153-178.
- PÉREZ TEMPRADO, Lorenzo (1908). «De artistas y constructores». *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, p. 11-19.
- PEYTAVI DEIXONA, Joan (2006). «Algunes reflexions sobre història i memòria a la Catalunya del Nord: Entre manipulacions i adaptacions». *Idees: Revista de temes contemporanis*, núm. 28-29, p. 138-152.
- PEYTAVI DEIXONA, Joan (2007). «Notaris, homes i papers. El Nord català als segles XIII-XVIII». *Afers: fulls de recerca i pensament*, vol. 22, núm. 58, p. 543-549.
- (2010). *Antroponímia, poblament i immigració a la Catalunya: l'exemple dels comtats de Rosselló i Cerdanya (segles XVI-XVIII)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- PINELLI, Antonio (2003). *La Bella Maniera: artisti del cinquecento tra regola e licenzia*, Torino: Einaudi.
- PLANAS de la MAZA, Marta (2007). «El retaule de Sant Joan de Caselles». *Butlletí del Comité Andorrà de Ciències Històriques*, núm. 3, p. 163-212.
- PLANES i CLOSA, Josep Maria (2005). «Francesc Armengol, un curiós urgellenc del segle XVI», *Quaderns de El Pregoner d'Urgell*, núm. 18, p. 61-89.
- PONSICH, Pere (1993). *Catalunya Romànica: Rosselló* (Antoni Pladevall i Font dir.). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. XIV.
- POST, Chandler Rathfon (1958). *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, vol. XII, p. 379-432.
- POUX, Joseph (1900), «Un ancien Maître-Autel de l'église d'Ax». *Bulletin Historique du Diocèse de Pamiers, Couserans et Mirepoix*, Foix: Typographie Gradat Ainé, p. 392-395.

- PUIGGARÍ, Josep (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, p. 26.
- PUIGVERT, Joaquim M. (1990). *La parròquia rural a Caatlunya (Bisbat de Girona, segles XVIII-XIX)*, tesi de doctorat (Universitat de Barcelona).
- (2001). *Església, territori i sociabilitat als segles XVII-XIX*, Vic: Eumo.
- (2003). *Les Visites pastorals. Dels orígens medievals a l'època contemporània*. Girona: CCG Edicions.
- PUJOL i TUBAU, Pere (1925). «L'església de la Pietat de la Seu d'Urgell». *Anacleta Sacra Tarraconensia. Anuari de la Biblioteca Balmes*, vol. I, p. 331-352.
- (1927). *L'Urna d'argent de Sant Ermengol bisbe d'Urgell*. Dins *Memòries*. Barcelona : Institut d'Estudis Catalans, Secció Històrico-Arqueològica, vol. 1, fasc. 1.
- (1984). *Obra Completa*, Valls d'Andorra: Andorra.
- PUJOL, Mercè (2012). «L'obra pictòrica de Josep Oromí Muntada a Coll de Nargó i Andorra». *Quaderns d'Estudis Andorrans*, núm. 9, p.199-253.
- QUESADA, Santiago (1992). *La idea de ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna*, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, p. 23-29, 143-145.
- QUIJADA BOSCH, Joan Maria (2017). «Les capitulacions del retaule de la confraria de la Mare de Déu del Roser de Sarral (1545)». *Aplec de Treballs (Montblanc)*, núm. 35, p. 191-198.
- QUÍLEZ i CORELLA, Francesc Maria (2003). «Atribuït al Mestre de la Seu d'Urgell. Sant Jeroin penitent». *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època* (F. Ruiz i Quesada, ed.) Barcelona: Catàleg d'exposició, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. 45, p. 346-351.
- QUINTANA i TORRES, Antoni J. (1998). *La festa de l'Estendard: cultura i cerimonial a Mallorca: segles XIV-XX*, Barcelona: Editorial Afers, pàg. 98.
- RÀFOLS Josep Francesc (dir. 1980-1981). *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona: Edicions Catalanes, vol. 1-5.

- RAVENTÓS i GIRALT, Josep (2000). *La Sinodalitat a Catalunya: síntesi històrica dels concilis tarraconenses*, Institut Superior de Ciències Religioses Sant Fructuós, Barcelona: Abadia de Montserrat, p. 71-88.
- RÉAU, Louis (1957). «Iconographie des saints», *Iconographie de l'art chrétien*, Paris: Presses Universitaires de France.
- RODRIGUES, Dalila (2011). «Os retábulos das catedrais de Viseu e Lamego e da Igreja de S. Francisco de Évora – Uma Triangulação polémica»; «O gosto flamengo e o retábulo peninsular». *Primitivos: el siglo dorado de la pintura portuguesa, 1450-1550*, Madrid: Ministerio de Cultura, p. 132-154;
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2005). «Eiximenis y la iconografía de San Miguel en el góticocatalán». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 46, p. 111-124.
- ROMEU FIGUERES, Josep (1991). *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII/1*, Barcelona: Curial, p. 138-162.
- ROONTHIVA, «Els monuments de Setmana Santa. Arquitectura efimera al departament dels Pirineus Orientals (França): sistemes de presentació i conservació preventiva. Els casos de Planès, Calmella i la Tor de Querob». *Unicum*, núm. 16, p. 27-42.
- SAGREDO Diego de (1946), *Medidas del romano*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Libreros y Amigos del Libro, Patronato del Instituto Nacional del Libro Español, II.
- SALA i GIRALT, Carme (1985). *Dades històriques d'Olot (segle XVI)*. Olot: Edicions municipals.
- (1987). *L'Art religiós a la comarca de la Garrotxa. El Pre-renaixement, el Renaixement, el Barroc i el trànsit d'una tendència a l'altra (Seg. XV a XVII)*, Olot.
- SALES, Núria (1989). *Els segles de la Decadència (segles XVI-XVIII)*, Barcelona: Edicions 62 (Història de Catalunya; IV).
- (1997). «Catalunya francesa, Catalunya Nord, Comtats, Rosselló, “PyrenéesOrientales”, Terres catalanes de França, “Pays Catalan”, Antigues vegueries del rosselló-Valelspir, Conflent-Capcir i Cerdanya?». *Afers: fulls de recerca i pensament*, vol. 12, núm. 28, p. 517-520.

- SANGLÀ, Marie-Hélène Solère (2002). *Transferts Revolutionnaires du mobilier des couvents de Perpignan, 1790-1793*. Mémoire de Maîtrise sous la direction de M. François Amigues (Université de Perpignan).
- SANTANDREU BRUNET, Pere. J. (2003). *Teatre sobre la vida adulta de Jesús (segle XVI)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SARRÈTE, Jean. (1922). «Le serment de l'Immaculée Conception prêté par la ville de Salses en 1619», *RHLAP*, 1922, núm. 22, p.153.
- SEABRA, José Alberto (2011). «Dois mestres luso-flamengos: Mester da Lourinhã e Frei Carlos»; «O gosto flamengo e o retábulo peninsular»; *Primitivos: el siglo dorado de la pintura portuguesa, 1450-1550*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 156-177.
- SEGRET, Manuel (1978), «Aportacions a la història de la vila de Sant Llorenç de Morunys i comarca». *Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona (Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica ; 31).
- SERRA i BOLDÚ, Valeri (1917). *Llibre popular del Rosari. Folklore del Roser*, Barcelona: Foment de Pietat Catalana, p. 15-57.
- SERRÃO, Vítor (2021). «A redescoberta de um importante pintor maneirista activo na Catalunha: o retábulo de Dosrius e a obra do português João Baptista». *L'art de Narrar les imatges. Escrits en homenatge a Joaquim Garriga* (Joan Bosch Ballbona, dir.), Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 297-312 (Memòria Artium; 28).
- SHEARMAN, John (1990). *Manierismo*, Madrid: Xarait.
- SIERRA, Albert (2010). «La pintura mural a la val d'Aran en temps del Renaixement: les primeres pintures de santa Maria d'Arties». *Imatges Indiscretes I*, Barcelona, p. 163-178.
- SIMON i TARRÉS, Antoni; VILA, Pep (1998). *Cròniques del Rosselló, segles XVI-XVII*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- SIMON, Erola; OBIOLS PEREARNAU, Lluís (2020). *La Cerdanya de 1603. El tractat del comtat de Cerdanya de Joan Trigall*, Encamp: Anem Editors.
- SOLÀ i COLOMER, Xavier Solà (2003). «Les visites pastorals postridentines: de la segona meitat del segle XVI a les darreries del segle XVII». *Les visites pastorals. Dels*

- origens medievals a l'època contemporània* (Joaquim M^a Puigverd, et alt., ed.), Girona: Associació d'Història Rural de les Comarques Gironines, p. 75-109.
- (2006). *La Reforma Catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)*, tesi de doctorat (Universitat de Girona).
- (2008). *La Reforma catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)*. Girona: Associació d'Història Rural de les Comarques Gironines.
- SOLÈRE-SANGLA, Marie-Hélène (2002). *Transferts Revolutionnaires du mobilier des couvents de Perpignan (1790-1793)*, mémoire de Maîtrise sota la direcció de François Amigues, Université de Perpignan.
- STRATTON, Suzanne (1989). *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española.
- SUÀREZ, Aícia (1998). «Jaume Huguet I. Retaule de Sant Roc. Mort de sant Roc». *De Flandes a Italia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (Joan Bosch Ballbona i Joaquim Garriga, ed.), Catàleg d'exposició (novembre 1998 - abril 1999). Girona: Museu d'Art de Girona, p.160-162.
- TEIXIDOR, Francesc (2008). *Pesos, mides i mesures al Principat de Catalunya i Comtats del Rosselló i la Cerdanya a finals del segle XVI (1587-1594)*. Barcelona Noguera Edicions.
- TOMÁS ÁVILA, «El culto a san Fructuoso en la Catedral de Tarragona. Notas sobre suprimitivo altar». *Boletín Arqueológico* (Tarragona), anys LX-LXI, època IV, 1960-1961, p. 37-64.
- TORRAS I TILLÓ, Santi (1999). «D'Antoni Sabatera Baptista Palma. Obres i artistes del Renaixement a Terrassa (1546-1621)». *Terme*, núm. 14, (Terrassa, novembre de 1999), p. 64.
- (2000). «El retaule del Roser de l'església de Sant Feliu de Sabadell (1573): una imatge eventual de la Contrareforma». *Arraona*, 23. III Època, p. 9-25.
- (2014). «Pintura oblidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, núm. 2, p. 99-115.

- TORRES, Xavier (2014). «La ciutat dels sants: Barcelona i la historiografia de la Contrareforma». *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 20, p. 77-104 (80-82).
- TRIJUQUE, Pere (1990). «Retaules del segle XVI a Palamós, Vila-romà i Vall-llobrega». *Estudis del Baix Empordà*, núm. 9, p. 115-140.
- (1993). «L'església parroquial de Santa Maria de Palamós. Notes inèdites». *Estudis del Baix Empordà*, núm. 12, p. 107-149.
- VALLESPI, E. J. (1956). «El escultor gerundense Esteban Bosch (siglos XVI-XVII), en Calaceite (Teruel) y Bot (Tarragona)», *Revista de Girona*, 2a època, núm. 2, p. 12.
- VELASCO, Alberto (2011). *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Àneu (segles XV i XVI)*, Consell Cultural de les Valls d'Àneu: Pagès editors, p. 269-300.
- VIDAL, Pierre (1885). «Recherches relatives à l'histoire des Beux-Arts et des Belles-Lettres en Roussillon». *Bulletin de la S.A.S.L. des Pyrénées-Orientales*, vol. XXVII, p. 173-220.
- (1896). *Notices sur la vie et les travaux de Julien-Bernard Alart*, Perpignan: Latrobe.
- (1897). *Histoire de la ville de Perpignan depuis les origines jusqu'au traité des Pyrénées*, Paris: W. Welther Editor, p.472-488.
- (1910). «Recherches relatives à l'histoire des Beaux-Arts et des Belles-Lettres en Roussillon depuis le XI siècle jusqu'au XVIIIe (suite)». *Bulletin de la S.A.S.L. des Pyrénées-Orientales*, núm. 51, p. 289-360.
- VIDIELLA, Santiago (1896). *Historia política y eclesástica de Calaceite*, Alcañiz, p. 349.
- VILA, Pep (1989). *Teatre català del Rosselló. Segles XVII-XIX*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- VIVES, Albert (1981). «La pintura sobre taula del Museu Diocesà d'Urgell». *Urgellia. Anuari d'estudis històrics dels antics comtats de Cerdanya, Urgell i Pallars, d'Andorra i la Vall d'Aran*, núm. 4, p. 515-533.
- WOLF, Philippe (1954). *Commerces et Marchands de Toulouse (vers 1350 - vers 1450)*, Paris: Librairie Plon, p. 598-619.

YEGUAS GASSÓ, Joan (2000). «Sobre l'escultor Martí Díez de Liatzasolo (circa 1500-1583)». *Locus Amoenus*, núm. 5, p. 179-194.

— (2008). «Esteve Bosch i el retaule de Calaceit». *Kala-Zeyd*, núm. 13, p. 16-18.

—(2010). «Pintura e escultura aranesa des sègles XVI, XVII, e XVIII». *Miscellanèa en aumenatge a Melquíades Calzado de Castro «Dambethcòr Aranés»* (Pèir Còts e Casanha, dir.), Vielha: Institut d'Estudis Aranesi, p. 409-441.

a) **Fonts manuscrites**

Arxiu Comarcal de la Cerdanya (ACCE).

Fons notarial.

Puigcerdà.

BRUGUERA, Guillem. Fons notarial de Puigcerdà: 1592 (manual de 1558-1559); 1593 (manual de 1559-1560); 1594 (manual de 1560-1561); 1595 (manual de 1564); 1597 (manual de 1567); 1598 (manual de 1567-1568); 1599 (manual de 1569); 1600 (manual de 1571); 1601 (manual de 1571-1572); 1602 (manual de 1572-1573); 1603 (manual de 1574); 1606 (manual de 1579); 1607 (manual de 1579); 1608 (manual de 1580-1581); 1621 (notal de 1557-1558); 1622 (notal de 1559); 1623 (3416) (notal de 1559-1588); 1624 (notal de 1560-1561); 1625 (notal de 1561); 1626 (notal de 1563); 1627 (notal de 1564); 1628 (notal de 1564-1566); 1629 (notal de 1569); 1630 (notal de 1571-1572); 1631 (notal de 1572); 1633

(notal de 1574); 1634 (notal de 1575); 1635 (notal de 1576); 1636 (notal de 1577-1587); 1642 (3416) (notal i llibre de testaments de 1559-1588).

COSTA, Joan. Fons notarial de Puigcerdà: 1721 (manual de 1582); 1722 (manual de 1585-1586); 1723 (manual de 1586).

FERRER, Bartomeu. Fons notarial de Puigcerdà: 1535 (manual de 1554-1555); 1536 (manual de 1556-1557); 1537 (manual de 1559-1560); 1538 (manual de 1560-1561); 1539 (manual de 1562); 1540 (manual de 1563); 1541 (manual de 1569); 1542 (manual de 1570); 1545 (notal de 1555-1556); 1546 (notal de 1557-1558); 1548 (3416) (notal i llibre de testaments de 1559-1588); 1549 (notal de 1560); 1550 (notal de 1562); 1551 (notal de 1563-1564); 1553 (notal de 1565); 1556 (notal de 1568); 1557 (llibre de testaments, 1580-1598); 1560 (documents solts de 1557-1566); 1561 (rúbrica de sentències arbitrals, testaments, capítols matriomnials, contractes, etc., del s. XVI).

FORNER, Bernat. Fons notarial de Puigcerdà: 1478 (manual de 1551-1552); 1479 (manual de 1553-1554); 1480 (manual de 1554-1555); 1481 (manual de 1555-1556); 1482 (manual de 1556-1557); 1483 (manual de 1557-1558); 1484 (manual de 1558-1559); 1485 (manual de 1559-1560); 1486 (manual de 1560-1561); 1487 (manual de 1561-1562); 1488 (manual de 1562-1563); 1491 manual de 1567; 1492 (manual de 1568-1569); 1493 (manual de 1569-1570); 1494 (manual de 1571-1572); 1496 (manual de 1573-1574); 1497 (manual de 1574-1575); 1498 (manual de 157-1576); 1499 manual de 1576-1577); 1500 (manual de 1577-1578); 1501 (manual de 1582); 1507 (notal de 1558-1564); 1508 (notal de 1561); 1511 (notal de 1564-1568); 1512 (notal de 1568); 1513 (notal de 1569-1579); 1514 (notal de 1570-1571); 1516 (notal de 1571); 1517 (notal de 1574); 1518 (notal de 1576); 1519 (llibre de testaments de 1574); 1520 (lligall d'inventaris de 1556-1568).

GILL, Rafael. Fons notarial de Puigcerdà: 1760 (manual de 1572); 1761 (manual de 1572-1573); 1762 (manual de 1573-1574); 1763 (manual de 1574-1575); 1764 (manual de 1575-1576); 1765 (manual de 1576-1577); 1766 (manual de 1577-1578); 1767 (manual de 1578-1579); 1768 (manual de 1579-1580); 1769 (manual de 1580-1581); 1770 (manual de 1581-1582); 1771 (manual de 1582-1583); 1772 (manual de 1583-1584); 1773 (manual de

1584-1585); 1774 (manual de 1585-1586); 1775 (notal de 1572-1578); 1776 (notal de 1576-1585); 1777 (notal de 1579-1586).

GRATENCHS, Joan Antich. Fons notarial de Puigcerdà: 1734 (manual de 1568); 1735 (manual de 1569); 1736 (manual de 1570); 1737 (manual de 1574); 1738 (manual de 1574-1575); 1739 (manual de 1576); 1740 (manual de 1576-1577); 1741 (manual de 1578-1579); 1742 (manual de 1579-1580); 1743 (manual de 1580-1581); 1744 (manual de 1582-1583); 1745 (manual de 1583-1584); 1746 (manual de 1585); 1747 (manual de 1585-1586); 1756 (notal de 1566-1578); 1757 (notal de 1577-1578).

MASADA, Rafael. Fons notarial de Puigcerdà: 1652 (manual de 1565); 1653 (manual de 1566); 1654 (manual de 1569-1571); 1655 (manual de 1571-1573); 1656 (manual de 1575-1579); 1657 (manual de 1579-1581); 1665 (llibre comú divers, etc., de 1558-1586); 1666 (notal de 1570-1575); 1667 (notal de 1574-1581); 1669 (llibre de testaments 1557-1568).

MONTANER, Jaume Onofre Fons notarial de Puigcerdà: 1580 (manual de 1561-1562); 1581 (manual de 1569-1570); 1582 (manual de 1575); 1583 (manual de 1577-1578); 1584 (manual de 1581-1584); 1585 (manual de 1582-1584); 1586 (notal de 1553-1568); 1587 (protocol de 1554-1557); 1588 (nota de 155-1584); 1589 (notal de 1556-1583); 1590 (notal de 1556-1584).

MONTELLÀ, Rafael Jaume. Fons notarial de Puigcerdà: 1672 (manual de 1561); 1673 (manual de 1563); 1674 (manual de 1563-1564); 1675 (manual de 1564-1565); 1676 (manual de 1565-1566); 1681 (manual de 1571); 1682 (manual de 1571-1572); 1683 (manual de 1572-1573); 1684 (manual de 1573-1574); 1685 (manual de 1574-1575); 1686 (manual de 1575-1576); 1687 (manual de 1576-1577); 1688 (manual de 1577-1578); 1713 (notal de 1571-1575).

MOR, Miquel. Fons notarial de Puigcerdà: 1416 (manual de 1561-1563); 1418 (manual de 1544-1554); 1419 (manual i notes diverses de 1555-1563); 1420 (manual de 1557-1558); 1421 (manual de 1563-1564); 1422 (manual de 1564-1565); 1423 (manual de 156-1567);

1427 (notal de 1546-1564); 1428, notal de 1548-1561); 1430 (notal de 1549-1563); 1431 (notal de 1551-1572); 1434 (notal de 1557-1562); 1435 (manual de 1557-1565).

ORTODÓ, Joan Onofre. Fons notarial de Puigcerdà: 1562 (manual de 1552-1554); 1563 (manual de 1554-1556); 1564 (manual de 1557-1558); 1565 (manual de 158-1560); 1566 (manual de 1561-1563); 1567 (manual de 1564-1567); 1568 (manual de 1567-1573); 1569 (manual de 1574-1579); 1570 (manual de 1580-1584); 1571 (manual de 1585-1595); 1574 (notal de 1559-1560); 1575 (notal de 1561-1563); 1577 (notal de 1567-1578).

POBLA, Francesc Marc. Fons notarial de Puigcerdà: 1778 (manual de 1574-1576); 1779 (manual de 1578-1589).

PUIG, Llorenç Benet. Fons notarial de Puigcerdà: 1786 (manual de 1578-1579); 1809 (Llibre de Testaments, 1580-1589).

Arxius Departamentals dels Pirineus Orientals / *Archives départementales des Pyrénées-Orientales* (ADPO).

Arxius Notarials (Sèrie 3E).

Arles

SALAS, Joan Francesc (Arles, notari de Perpinyà instal·lat a Palau del Vidre): 3E20/49 (manual de 1582-1584); 3E20/50 (manual de 1585-1586).

Illa

FABRA, Felip (Illa): 3E16/52 (manual de 1562-1563).

Perpinyà

ANDREU, Antoni (Perpinyà): 3E2/372 (manual de 1558); 3E2/373 (manual de 1560); 3E2/374 (manual de 1562); 3E2/375 (manual de 1566).

ARGELICH, Antoni (Perpinyà): 3E2/419 (manual de 1563); 3E2/820 (manual de 1578).

ARGELICH, Joan Climent (Perpinyà): 3E1/5418 (Perpinyà, notal de 1591-1592); 3E1/5422 (Perpinyà, minuta de 1592); 3E1/5427 (Perpinyà, notal de 1595); 3E1/5428 (Perpinyà, minuta de 1595); 3E1/5454 (Perpinyà, minuta de 1550-1564).

ARGELICH, Joan Climent (Perpinyà): 3E2/431 (manual de 1592); 3E2/433 (manual de 1595).

ARLES dit Carrera, Joan Francesc (Perpinyà): 3E1/3406 (minuta de 1576-1577); 3E1/3407 (minuta de 1578-1579); 3E1/3408 (manual + minuta de 1580-1582); 3E1/3409 (minuta de 1584-1585); 3E1/3410 (minuta de 1586-1592).

ARLES i Carrera, Pere Joan (Perpinyà): 3E2/593 (manual de 1576); 3E2/594 (manual de 1577); 3E2/595 (manual de 1583); 3E2/596 (manual de 1586); 3E2/955 (Perpinyà, manual de 1574); 3E2/956 (Perpinyà, manual de 1578); 3E2/957 (Perpinyà, manual de 1579).

CARLES, Joan (Perpinyà): 3E1/5181 (notal de 1551).

CASTELL, Antoni Onofre (Perpinyà): 3E1/6228 (manual de 1561-1564).

DOMÈNECH, Guillem (Perpinyà): 3E1/3735 (notal + minuta de 1591).

FABRE, Pere (Perpinyà): 3E1/3328 (minuta de 1558-1559); 3E1/3329 (minuta de 1560-1561); 3E1/3334 (minuta de 1564).

FABRE, Pere (Perpinyà): 3E2/732 (manual de 1555) ;3E2/736 (manual de 1558-1559); 3E2/737 (manual de 1562); 3E2/738 (manual de 1564); 3E2/739 (manual de 1565); 3E2/745 (manual de 1572).

FEIXES, Feixes (Perpinyà): 3E1/2532 (notal de 1591-1592).

FEIXES, Miquel (Perpinyà): 3E2/1090 (manual de 1592).

FITA, Antoni (Perpinyà): 3E2/413 (manual de 1560-1561); 3E2/414 (manual de 1566).

FITA, Pere (Perpinyà): 3E1/4689 (manual de 1576); 3E1/4690 (manual de 1577).

FRIGOLA, Joan (Perpinyà): 3E1/2338 (notal de 1563); 3E1/2343 (notal de 1565); 3E1/2344 (minuta de 1566); 3E2/890 (manual de 1564); 3E2/893 (manual de 1567).

JOLI, Antoni (Perpinyà): 3E1/2708 (manuels de 1569 i s.); 3E1/2709 (manual de 1570 i s.); 3E1/2710 (notal de 1571); 3E1/2711 (minuta de 1573); 3E1/2712 (manual de 1573); 3E1/2715 (notal de 1575); 3E1/2716 (manual + minuta de 1580); 3E1/2717 (notal de 1581); 3E1/2718 (minuta de 1576); 3E1/2719 (minuta de 1583); 3E1/2720 (notal de 1584); 3E1/2721 (minuta + manual de 1584); 3E1/2722 (notal + minuta de 1585); 3E1/2723 (notal de 1586); 3E1/2724 (notal de 1587); 3E1/2725 (minuta de 1588); 3E1/2726 (notal de 1589); 3E1/2727 (minuta de 1589); 3E1/2729 (notal de 1590); 3E1/2730 (notal de 1590 i s.); 3E1/2731 (notal de 1591-1592); 3E1/2732 (minuta de 1591); 3E1/2733 (manual de 1592); 3E1/2734 (minuta de 1593); 3E1/2735 (notal de 1593); 3E1/2736 (minuta de 1594); 3E2/1190 (manual de 1575-1576); 3E2/1191 (manual de 1577-1578); 3E2/1192 (manual de 1579-1580); 3E2/1193 (manual de 1581-1582); 3E2/1194 (manual de 1583); 3E2/1195 (manual + minuta de 1584); 3E2/1196 (manual + minuta de 1584); 3E2/1197 (manual (esberrany) de 1585-1587); 3E2/1198 (, manual + minuta de 1586); 3E2/1199 (manual + minuta de 1587); 3E2/1200 (manual (esberrany) de 1588-1589); 3E2/1201 (manual de 1589); 3E2/1202 (manual de 1591-1594).

JOLI, Miquel (Perpinyà): 3E1/2461 (notal de 1561); 3E1/2466 (minuta de 1567).

JUST, (fill), Pere (Perpinyà): 3E2/997 (repertoris de notals de 1581-1586); 3E2/998 (manual de 1579-1581); 3E2/1000 (manual [esberrany] de 1582); 3E2/1002 (manual de 1583-1584); 3E2/1004 (manual de 1586).

JUST, Pere (Perpinyà): 3E1/3102 (notal de 1587); 3E1/3103 (notal de 1588); 3E1/3105 (notal de 1592); 3E1/4570 (minuta de 1586); 3E1/4572 (minuta de 1590); 3E1/4574 (minuta de 1591); 3E1/4575 (manual de 1592); 3E1/4600 (minuta de 1551-1564); 3E1/4606 (minuta de 1568); 3E1/4609 (minuta de 1589); 3E1/4610 (minuta de 1592); 3E1/5141 (manual de 1587).

LLUTHIER, Pere Miquel (Perpinyà): 3E1/6516 (minuta de 1588-1594).

MIR, Antoni (Perpinyà): 3E2/1022 (manual de 1561-1564); 3E2/1029 (manual de 1576); 3E2/1030 (manual de 1577); 3E2/1031 (manual de 1578); 3E2/1032 (manual de 1580).

MORET, Marc (Perpinyà): 3E1/3685 (minuta de 1582-1583); 3E1/3689 (minuta de 1585-1586); 3E1/3692 (notal de 1590 i s.); 3E1/3695 (minuta de 1592); 3E1/3696 (notal de 1593.); 3E2/987 (manual de 1592).

ORTEGA, Joan (Perpinyà): 3E1/3770 (manual de 1591-1592); 3E1/3771 (minuta + manual de 1591-1593).

PALAU (fill), Miquel (Perpinyà): 3E1/4114 (notal de 1585-1590).

PALAU (pare), Miquel (Perpinyà): 3E1/3984 (notal de 1565-1570); 3E1/3985 (manual de 1564-i s.); 3E1/3988 (manual de 1574); 3E1/3989 (notal de 1575-1576); 3E1/3990 (manual de 1575); 3E1/3991 (manual de 1576); 3E1/3992 (notal de 1577-1578); 3E1/3993 (manual + minuta de 1579); 3E1/3994 (notal de 1579-1580); 3E1/3995 (manual de 1580); 3E1/4000 (notal de 1585); 3E1/4001 (minuta de 1576-1581); 3E1/4112 (notal de 1564); 3E2/248 (manual de 1565-1569); 3E2/249 (manual de 1570); 3E2/250 (manual de 1571); 3E2/251 (manual de 1577); 3E2/252 (manual de 1578); 3E2/253 (manual de 1579); 3E2/254 (manual de 1580); 3E2/258 (manual de 1590); 3E2/259 (Perpinyà, manual de 1591-1592); 3E2/1226 (repertoris de 1565-1585).

PAPI, Joan Antoni (Perpinyà): 3E1/3149 (notal + minuta de 1578); 3E1/3150 (notal + minuta de 1579); 3E1/3151 (notal + minuta de 1580); 3E1/3152 (minuta + manual de 1590); 3E1/3153 (notal de 1580 i s.); 3E1/3170 (notal + minuta de 1592); 3E1/3171 (notal + minuta de 1593); 3E2/1249 (manual de 1578-1579); 3E3/651 (repertori de testaments de 1572-1596).

PORT, Joan (Perpinyà): 3E1/2599 (notal + minuta de 1561); 3E1/2615 (minuta de 1562 i s.); 3E1/2925 (notal de 1555); 3E1/2939 (notal de 1576); 3E1/2940 (notal de 1578); 3E2/799 (manual de 1562); 3E2/800 (manual de 1563); 3E2/801 (manual de 1564); 3E2/802 (manual de 1569); 3E2/808 (manual de 1577); 3E2/809 (manual de 1579).

POU, Jaume (Perpinyà): 3E2/772 (manual de 1558-1561); 3E2/773 (manual de 1562-1568).

PUIG, Pere (Perpinyà): 3E1/4329 (notal de 1591-1592).

RIU, Francesc (Perpinyà): 3E1/3590 (minuta de 1580-1591).

RIU, Francesc (Perpinyà): 3E2/958 (manual de 1580-1585).

ROIG, Francesc (Perpinyà):: 3E1/2683 (notal + minuta de 1563); 3E1/2684 (notal de 1564); 3E1/2685 (notal de 1566); 3E1/2695 (manual de 1571); 3E1/2696 (manual de 1572); 3E1/2702 (manual de 1575); 3E1/2704 (manual de 1576); 3E1/2705 (notal de 1577); 3E1/2706 (notal de 1578); 3E1/2707 (manual de 1578); 3E2/953 (manual de 1571); 3E2/954 (manual de 1577).

ROIG, Gaspar (Elna): 3E1/2646 (minuta de 1591 i s.).

SABATER, Onofre (Perpinyà): 3E1/6308 (minuta de 1586-1591); 3E1/6309 (notal de 1591-1592); 3E1/6310 (minuta de 1592); 3E1/6312 (minuta de 1593); 3E1/6314 (minuta de 1594); 3E1/6316 (minuta de 1595); 3E1/6362 (manual de 1618-1619); 3E2/895 (manual de 1591-1592).

SALVAT, Joan Esteve (Perpinyà): 3E1/6075 (minuta de 1560); 3E1/6076 (minuta de 1561); 3E1/6077 (minuta de 1562); 3E1/6078 (minuta de 1563); 3E1/6079 (minuta de 1564).

SALVETAT, per Puignau (Perpinyà): 3E2/970 (manual de 1561-1562);

SOLER, Jeroni (Perpinyà): 3E1/3109 (notal de 1580).

SUNYER, Pere (Perpinyà): 3E1/3226 (Perpinyà, manual de 1592); 3E1/3227 (Perpinyà, notal de 1593)

TALLADA, Joan Pere (Perpinyà): 3E1/2955 (Perpinyà, manual de 1562); 3E1/2957 (Perpinyà, manual de 1563); 3E1/2992 (Perpinyà, minuta de 1578); 3E1/2993 (Perpinyà, notal de 1578); 3E1/2994 (Perpinyà, manual de 1578); 3E1/3091 (Perpinyà, minuta de 1563).

VALLESPIR, Joan (Perpinyà): 3E1/4916 (minuta de 1591); 3E1/4917 (minuta de 1592); 3E2/344 (notal de 1590); 3E2/345 (notal de 1591); 3E2/346 (notal de 1592); 3E2/1168 (manual de 1578).

VILELLA, Joan Antoni (Perpinyà): 3E1/2397 (notal de 1540).

Prades

GUASCH, Tomàs (Prades): 3E21/129 (manual de 1563).

MAURAN, Francesc (Prades): 3E21/154 (notal de 1566-1599).

TORRENT, Pere (Prades): 3E21/156 (manual de 1575-1576); 3E21/175 (notal de 1575-1581); 3E21/177 (notal de 1590-1597).

LAUGER, Antich (Prades): 3E11/3 (notal de 1576-1577).

TORRENT, Pere (Prades): 3E11/4 (manual de 1578); 3E11/5 (manual de 1587).

BALAGUER, Pere (Prades): 3E11/6 (manual de 1578-1579).

Vilafranca de Conflent

ARGELICH, Rafael (Vilafranca de Conflent): 3E11/507 (notal de 1561); 3E11/508 (notal de 1570-1571).

BALAGUER, Gabriel (Vilafranca de Conflent): 3E11/510 (manual de 1572); 3E11/511 (notal de 1573).

Arxius parroquials – Clergat secular (Sèrie G)

G110, fons del Capítol d'Elna.

G134, fons del Capítol d'Elna.

G186, fons de la Catedral d'Elna.

G240, fons de la col·legiata de Sant Joan de Perpinyà.

G357, fons de la col·legiata de Sant Joan de Perpinyà.

G524, fons parroquials de Perpinyà, parròquia de Sant Jaume, drets possessions a Perpinyà.

G546, fons parroquials de Perpinyà, parròquia de Sant Jaume, confraria i capella de Nostra Senyora dels Desemparats.

G783, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, església de Sant Esteve i Sant Vicenç d'Estagell.

G838, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, església de Sant Cebrià de Pià.

G862, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, església de Sant Cebrià de Sant Cebrià (Rosselló).

G875, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, església de Sant Esteve de Salses.

G934, fons parroquials del Conflent, església de Nostra Senyora de Molig.

Sèrie del Clergat Regular (H)

H29, Priorat de l'Agulló de Perpinyà.

H31, Grans Agustins de Perpinyà.

Documentació vària de corporacions, confraries i oficis de Perpinyà (4E)

4E26, Confraria de paraires de Perpinyà (1406-1728).

4E51, Brodadors: contractes per la confecció de brodats (1454-1541).

4E55, Llibraires, copistes, mestres d'estampes i impressors (1413-1679).

4E58, Pintors: contractes, capítols matrimonials i testaments (1397-1719).

4E59, Escultors: contractes, capítols matrimonials i testaments (1472-1774)

4E60, Argenters de Perpinyà: Contractes, contractes d'aprenentatge i testaments (1460-1775).

4E65, Confraria dels basters i cistellers de Perpinyà (1563-1678).

Tribunals i jurisdiccions abans de 1790 (Sèrie B)

1B434, Cambra de domini del Rosselló i la Cerdanya, *Manuale Curie* (1582-1586), r. XXXI.

1B435, Cambra de domini del Rosselló i la Cerdanya, *Manuale Curie* (1587-1590), r. XXXII.

Arxius comunals de Perpinyà dipositats als arxius departamentals (112EDT)

112EDT44, 112EDT47, 112EDT48, 112EDT51, 112EDT125, 112EDT830.

Arxius d'origen privat (Sèrie J)

Fons Albert Salses: 7J101; 7J156

Fons Joan Sarrète: 107J28; 207J141

Fons Cortade: 175J27

Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell (ACU).

UI-469, Comunitat de Preveres. Llibre d'òbits i de Conclusions, segles XIV-XVI.

UI-470, Comunitat de Preveres. Llibre de Conclusions de 1547-1611.

UI-678, Actes Capitulars. 1570-1607.

ACU. *Liber Primus Capitulorum*, 1493-1569. UI-677

UI-1081, *Inventaris de alguns Pontificats dels Srrs. Bisbes de Urgell, y altres papers que fan per dits Srs. des del any 1415 fins 1694*. Inventari dels espolis episcopals.

UI-1243, Rationale. 1556-1576.

UI-1249, Rationale. 1597-1608.

Arxiu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses (AMSJA).

Sig. top. C29. Llibre de les Coses Notables, f. 46v-48r.

Sig. top. G54. Manual [?] de Joan Isalguer, notari, s.f.

Sig. top. H27. Manual tercer de Joan Pau Isalguer, notari, f. 45v-47v.

Arxiu Comarcal de la Garrotxa (ACGX).

534a, Joan Abric, notaria de Besalú, manual de 1559.

537, Antoni Pagès, notaria de Besalú, manual de 1560.

540, Antoni Pagès, notaria de Besalú, manual de 1561.

Arxiu Històric de Girona (AHG)

Districte de Figueres

Cd. 2, Antoni Banús, notaria de Cadaqués, manual de 1599-1600.
Cd. 3, Antoni Banús, notaria de Cadaqués, manual de 1600-1601.
Cd. 10, Andreu Roig i Jeroni Bofill, notaria de Cadaqués, manual de 1564-1570.
Pe. 335, Joan Sacarés i Joan Domènec, notaria de Peralada, manual de 1552-1553.
Pe. 337, Joan Domènec, notaria de Peralada, manual de 1555-1558.

Arxiu Històric de la Biblioteca de Catalunya

11987 (Antic Top: 9-VII-1), Amerius Ramis, capítols matrimonials, pergami 449, 1580

Archive Municipale Toulouse (AMT)

Llibres d'impostos, cotitzacions, talles i *pièces à l'appui des comptes*: CC245, CC246, CC247, CC148 (Dalbade); CC340, CC341, CC342, CC346, CC347 (Daurade); CC438, CC439, CC440, CC441, CC443, CC444, CC445 (La Pierre); CC512, CC513, CC514, CC515, CC517 (Pont Vieux); CC603, CC605 (Saint Barthelemy); CC696, CC700, CC701, CC702, CC704 (Saint Etienne); CC785, CC787, CC788 (Sant Pierre), CC874 (Saint Sernin).

Réceptions de maîtrises: HH79 (1545-1560)

Archives Départementales de l'Haute-Garonne (ADHG)

Fons notarial: 3E738; 3E739; 3E2521; 3E2540; 3E4092; 3E5034; 3E6829; 3E6872; 3E8676; 3E6880; 3E6882; 3E7598; 3E11124; 3E11140; 3E11162; 3E11171; 3E11172; 3E11194; 3E11207; 3E11226; 3E11252; 3E11262; 3E11274; 3E11277; 3E11285; 3E11291; 3E11322; 3E11854; 3E11938; 3E11939; 3E11940; 3E11941; 3E12439; 3E12441; 3E12442; 3E12443; 3E12643; 3E12698; 3E14442; 3E14542.

Fons Frères Prêcheurs ou Dominicains dits aussi Jacobins: 112H34; 112H35, 112H130.

Altres fons consultats.

Arxiu Amatller d'Art Hispànic (fons Mas).

Arxiu de Protocols de Barcelona (Fitxes Madurell).

Arxiu Comarcal de l'Alt Urgell: fons fotogràfic Maravilla.

Archive Départementales de l'Ariège.

Fonts en línia.

Memòria Digital de Catalunya: <https://mdc1.csuc.cat/>

Art en Perill (UAB): <https://pagines.uab.cat/recercaixa.artenperill/item-art/tipologia>

Catalunya Romànica (Enciclopèdia Catalana):
<https://www.encyclopedia.cat/catalunya-romanica>

Arxius en línia (Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura):
<http://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat/ArxiusEnLinia/>

Médiathèque Perpignan, Patrimoine numérisé – Réseau des bibliothèques:
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1204456&lg=FR>

The British Museum Collection: <https://www.britishmuseum.org/collection>

The Metropolitan Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection>

The Rijksmuseum Studio: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>

The Cleveland Museum of art: <https://www.clevelandart.org/art/collection/search>

Dizionario Treccani: <https://www.treccani.it/>

ANNEXOS

a) Documentació

CRITERIS DE TRANSCRIPCIÓ

Per una qüestió d'agilitat i, en part, també, de coherència, hem inclòs en aquest apartat els documents manuscrits que ens han semblat més rellevants i substancials. Així doncs, hi apareixen, en primer lloc, contractes d'obra. En segon lloc, diversa documentació de caràcter jurídic com testaments, capítols matrimonials o processos judicials que aporten informació del context social i personal d'alguns protagonistes de la nostra recerca. Tots els manuscrits que aquí presentem són inèdits o, malgrat ser citats per la bibliografia consultada, no han estat mai transcrits. Només en un cas s'ha procedit a la transcripció de documents que la bibliografia ja ho havia fet prèviament però només de forma fragmentària, i que aquí procedim a incloure-hi la part que hi manca: el contracte per al retaule de sant Lluc de 1550.

La transcripció dels documents manuscrits s'ha fet d'acord amb els Criteris establerts per la col·lecció Els Nostres Clàssics¹⁰⁸⁹. Tanmateix, aquests han estat sintetitzats i adaptats al nostre treball: en general s'ha volgut respectar el màxim possible la forma original del manuscrit, qüestió per la qual els canvis efectuats només pretenen facilitar la lectura del text.

Les transcripcions que hem realitzat són fragments de manuscrits notariaus. Això vol dir que no hem desenvolupat les fórmules notariaus o clàusules en llatí que no aportaven informació rellevant per a la nostra recerca. Sovint, en tot cas, les hem indicat amb un etcètera —*Que quidem capitula, etc.; Dicitus pactes laudarunt, etc.; Ideo nos dicte partes, etc.*—. En

¹⁰⁸⁹J. Santanach, Criteris per a la publicació de textos crítics a la col·lecció Els nostres clàssics, a www.editorialbarcino.cat/media/enc/criteris_edicio_ENC.pdf, sotmesos al parer del Consell Assessor de l'editorial en les sessions dels dies 10 de febrer de 2005 i 9 de juny de 2006.

comptades excepcions i pel valor que suposaven s'han desplegat totalment o parcialment segons el manuscrit original. Cadascun d'ells a excepció dels escrits en llatí s'han puntuat segons la normativa actual.

S'han accentuat totes les paraules segons la normativa actual i les regulacions de mots aguts, plans o esdrúixols. S'ha fet tenint en compte que les variacions gràfiques dels manuscrits antics, per tal de fer entenedor el text, i que divergeixen del català actual. Per exemple, *pintós* (pintors), *pilàs* (pilars) o *rendés* (renders). En els casos de paraules agudes acabades amb –an, com ara «haurian», «eran», «stavan», «volguesan» o «pugan», les quals, segons la normativa actual, haurien d'anar accentuades, només ha primat l'accentuació d'aquells temps verbals susceptibles a confusió, com ara *donàran*, *pintàran*, *fèrman* o *confèsan*, entre altres.

S'ha normalitzat l'ús de les majúscules i les minúscules segons la normativa vigent.

Sempre que ha estat possible, s'han separat les paraules del text segons el criteri de la normativa actual i sempre que això no hagi comportat la pèrdua de so en els mots originals del manuscrit. Aquesta separació s'ha produït amb un espai en blanc.

S'ha usat l'apòstrof, en general, per separar l'article del mot al qual anava lligat, segons la normativa actual: *laltre* per «l'altre». Al mateix temps, hem emprat l'apòstrof per marcar les elisions vocals que determina la normativa: per exemple, *ya* per «y'a» (hi ha), o *noi* per «no'í» (no hi). En altres casos de possibles apòstrofs ha primat mantenir la grafia original, com per exemple, *lo altar*, *la obra*, etc.

S'ha aplicat el guionet en els casos de combinacions de verbs amb pronoms febles sempre que no hagi comportat la modificació del text original.

S'ha usat el punt volat per assenyalar la fusió de la vocal final d'un mot amb la vocal inicial del mot següent i que la normativa no contempla. Així, el punt volat indica l'omissió gràfica d'una d'aquestes vocals.

Els claudàtors s'han usat en diferents circumstàncies. D'una banda, els mots que s'han desenvolupat dins de claudàtors han servit per assenyalar dubtes o interpretacions del text

original, donades les condicions de conservació del document, que sovint en dificultaven la lectura. Els claudàtors amb guionet [-] indiquen la impossibilitat de llegir un mot específic, sigui per la cal·ligrafia o perquè el document es trobava molt malmès. Finalment, els claudàtors amb punts suspensius [...] indiquen que una part del text ha estat omesa per les mateixes característiques. El parèntesi amb punts suspensius (...) indiquen buits dins el mateix text.

Doc. 1

Capítols signats per establir una companyia comercial de quatre anys entre els pintors Nicolau Machon i Joan Moles (23 de desembre de 1549). ADPO. 4E58, lligall.

En nom de Nostro Senyor Déu Jesuscrist de la humil Verge Maria mare sua amén.

Sobre las cosas devall scritas entre mestre Joan Molas de una part, y Nicholau Machon de la part altre, tots pintós y habitants en la present vila de Perpinyà, són stats fets, scrits e pactats los capítols del tenor següent.

Primerament, és convengut y concordat que los dits mestre Joan Molas y Nicholau Machon fan e fèrman companya entre ells, com de present fèrman, per temps de quatre anys del dia present en avant comptadors. Quant és en lo que tocha al offici de pintor, lo de tot lo que se exercia de dit offici de pintor, tant dins la present vila com de fora, y en qualsevol altres parts durant lo temps dels dit quatre anys.

Ítem, és convengut y concordat que lo que los dits Joan Molas y Nicholau Machon posaran per aparar la bodega de pintor y los comersos, que se faran tant de vendre com de comprar, preu fets y altres qualsevol cosas tocant a dit offici de pintor. Se posarà si serà menester comprar lo que se pintarà per iguals parts, y lo guany que de ditas cosas se traurà, tant de compras com de preu fets y altres qualsevol cosas tocants a dit offici, tot se partirà a migas per iguals parts.

Ítem, és convengut y concordat que durant lo temps de dits quatre anys, si alguna de ditas parts pendrà alguna obra de pintura a fer en nom seu propri, no puga ni sia licit voler e perchudir al altra part de dita obra per a poder-se valer tot sol de dita pintura, sinó que lo que la hu pendrà en nom seu, l'altro ho puga tenir per fet seu propri y e per si en aquell, y lo que [percebrà] de aquella hobra se haia de partir amigas.

Ítem, és convingut y concordat que los dits Joan Molas y Nicholau Machon pagaran per iguals parts y portions lo lloguer de la casa dont tindran la habitació pròpria durant dita companyia, per lo dit temps de quatre anys.

Ítem, és convingut que, si encás alguna de ditas parts farà alguna pintura y la altra no y tindrà la mà, ni la haurà vista ni y haurà feta feyna, en tal cas lo que perchutirà de dita obra se hagen de partir per iguals parts com dalt és dit.

Die XXIII mensis decembris 1549 dicte partes videlicet, etc.

Testes Daminanus Petrus tenderius Joannes Peytavi fusterius de Vinciano et Busquets qui.

Doc. 2

Contracte entre la confraria dels Forners de l'església de Sant Jaume de Perpinyà i el pintor Joan Ronyó pel muntatge del retaule de sant Lluç, la policromia de la talla de fusta i la pintura de les històries del sant (28 de desembre de 1550). ADPO. 3E1/5180, Joan Carles, notal de 1550, f. 27.

In dei nominem noverint universi, etc.

De sobre lo pintar del retaule del dit gloriós sant Lluç, lo qual és en la sglésia de Sant Jaume de la vila de Perpinyà, lo qual se hage de pintar en lo modo y forma següent.

E primerament, és convingut y concordat entre dites parts que lo dit Joan Ronyó hage d'enguixar, encolar y calafatar totes les coses necessàries en dit retaule, de guix gros y de prim, y dovar de bolo totes les coses necessàries, y daurar de or brunyit, ço és, pilàs, tubas y tota talla que sia en dit retaule. Ítem, és convingut entre dites parts que lo dit Ronyó sia tingut en pintar lo banchal en lo modo següent, ço és, que en la casa del mig tinga pintar lo Devallament de la Creu, y en les restants cases, en cascuna una figura la qual serà a petició de dits rendés y forners ab tal pacte. Emperò que dintre hun mes de vuy enllà comtador hi hagen anomenar dites figures, y aquelles pintarà de plata, pintura, y daurarà tots los pilàs de or fi de ducat, campés, y dits campés picats de or. Ítem, és convingut entre dites parts que lo dit Ronyó daurarà la cambra de dit gloriós sanct Luch de or fi de ducat, y farà hun brocat de adzur fi y de carmini fi. Ítem, és convingut entre les dites parts que lo dit Ronyó sia tingut pintar lo dit gloriós sanct Luch de buldo de or fi de ducat, ço és, lo manto, y túnica, y

cadira, y tota la peanya, y diedema, y farà fresades de adsur fi, y las voras de las robes de dit sanct. Ítem, és convingut y concordat entre dites parts que en la pessa e, o, spay de sobre sanct Luch hage de pintar lo dit Ronyó de una part, y lo gloriós sanct Joan de l'atra, y las tubas dorades de or fi com dalt és dit, les quals ymages sien pintades a coneguda de dit Ronyó y honra de tots. Ítem, més és tractat y concordat entre les dites parts que en lo dit retaule ha de haver pintades sis històrias, sens lo dit bancal ni cambra, ço és, en la una casa de mà dreta com Nostre Senyor Jesuchrist aparegué al dit gloriós sanct Luch en lo camí de Emaús, y com lo conegueren ab lo partir del pa; y en l'altra casa haia de pintar hun sanct Luch lo qual stigere predicant, y serà la història de com ell convertia los infels sermonant y predicant; y en la tercera casa serà pintada la història com lo gloriós sanct Luch stava en un spital ab molta devoció, y en companyia de molta gent visitant los malalts. En los tres spays de mà squerra seran pintades tres històrias y seran les següents, ço és, en lo hun spay, com sanct Luch stava ab lo bou scrivint lo sagrat Evangeli, lo qual vuy se canta *ad laudem et honorem omnipotentis Dei*; y en l'altre spay serà pintada la història com lo dit gloriós sanct Luch stava, ab molt gran affectió, pintant la ymage de la humil Verge Maria. En lo tercer spay serà pintada la història com lo dit benaventurat sanct desliurà los crestians de una molt ferocíssima y crudelíssima batalla la qual tenien ab los infels. Ítem, és convingut y concordat entre les dites parts que lo dit Ronyó tinga a pintar totas las històrias y figures de plata pintura de or fi de ducat y de bonas colors finas a loch, y las polseras pintarà de bones colors a sa coneguda, ço és, que estiguen bé y degudament a coneguda de dos sperts los quals li haien de posar, ço és, lo dit Ronyó ne tinga elegir hun, y los dits forners y rendés hun altre. Ítem, és pactat, convingut y concordat entre dites parts que en paga y satisfacció de les coses demont dites, y per lo preu de pintar dit retaule, lo dit offici donaran y pagaran al dit Ronyó tres-centes lliures moneda de Perpinyà, les quals li hauran de pagar en lo modo de baix specificat. E per pagar aquestos diners los dits rendés y forners han pactades y convengudes les coses següents, les quals ensemps ab dits capítols juraran y fermaran, y juren y fermen. Ítem, són convingut y entre dits renders [i] forners, concordat que quiscun render fins a tant tinguen tota la moneda per la obra necessària, pagaran quiscun dissapte hun sou moneda de Perpinyà, y los forners sis diners, los quals haien de pagar quiscun dissapte com dites als bossers de dit offici, los quals tindran càrrech de fer-la passà per tots ells, y així prometran y convindran, y prometen y convenen. Ítem, més és pactat, y convingut, e concordat entre dites parts que los dits bossers haien a depositar los diners

tindran levats com ia tenen decostuma, y assò sots pena de sinch sous per cascuna vegada faran lo contrari en poder dels tressorers de dit offici de quinse en quinse dies. Ítem, és convingut y concordat entre los dits que de mig en mig any donaran y pagaran al dit Ronyó tots los diners tindran aplegats, los quals ell tinga dependre y fermar-los-ne àpocha o alberà en poder del notari devall scrit. Ítem, més és pactat y convingut e concordat entre dites parts que lo dit Ronyó lo haie de donar dit retaule bo, y pintat, y acabat com és dit de assí a tres anys primers vinents, y del die present enllà comptadors, ab tal pacte que li haien de desclavar dit retaule, y clavars a llus despeses, y que si faltarà reparar ninguna fusta, la hagen fer reparar y adobar, així bé a ses despeses. Ffinalment és convingut, y entre dites parts concordat, que tindran y fermaran los presents capítols, y totes y sengles coses en aquells cascun d'ells contengudes sots pena de sinquonta lliures, moneda de Perpinyà, donadora y applicadora a les nou parts a la fi [...].

Que quidem capitula, etc.

Doc. 3

Contracte Matrimonial de Maurici Barber, pintor habitant de Perpinyà i originari del comtat de Borgonya, amb Margarida de Baros, filla de Pere Bars, de Prada de Conflent, i Francesca (24 d'abril de 1555). ADPO. 3E1/2925, Joan Port, notal de 1555, f. 245.

Capitula matirmonialia Maurici Barber pictoris Perpinani et Margaritte Baros eius sponse.

In dei nomine sit omnibur notum, etc. En nom de Nostre Senyor Déu Jesuchrist y de la humil Verge Maria mare sua amén. Sobre lo matrimoni la divina gratia migensant fahedor entre Maurici Barber, pintor de la vila de Lion lo [-]¹⁰⁹⁰, del comptat de Borgonya, habitant en Perpinyà de una part, y na Margarida, donzella, filla legitima y natural de Pere

¹⁰⁹⁰ En la part del document escrita en llengua catalana, el notari va ometre afegir el nom complet de la ciutat, i en la llatina no és possible fer-ne una lectura òptima.

de Baros, de la vila de Prada, y de la dona na Francesca, sa muller, de la part altra. Entre dits Maurici Barber de una part y los dis Pere de Baros y Francesca sa muller, mossèn Steve de Baros, prevere, llur fill, ferma de dita Margarida de la part altre, son stats fets e fermats los capítols del tenor següent.

E primerament, és convengut e concordat que entre dits Maurici Barber e Margarida serà fet, e celebrat matrimoni per paraules de present, abtes e sufficients en contractar vertader matrimoni, fermats que sien los presents capítols, e tot temps que la una part serà requesta, per l'altre sots les penes deval scrites. Ítem, és convengut e concordat que lo dit Pere de Baros, per lo bon amor que aporta a la dita Margarida la filla, e per favor e contemplació del present matrimoni, e altrament ab donació pura firma, simple e irrebocable, que és dita entre vius, e ab aquella donació que més de dret porà valer e tenir, donarà e pagarà a la dita Margarida sa filla e als seus sinquanta liures moneda de Perpinyà. E més, hun vestit donzelill, ço és, una gonella de contrai gornida, e unes faldilles de girasoll ab ses avaries acostumades, e hun mig cofre. E més, hun llit, ço és, posts y banchs, hun matalàs, hun travesser de ploma, dos lansols, e una llasada cardada. Les quals coses e dites sinquanta liures li donarà en temps se faran sposalles, e per donar e pagar aquelles se obligarà a pena de ters y de sos béns, la qual donació fa ab totes les clausules necessàries a coneguda del notari deval scrit. E dita Margarida, present, accepta dita donació e li fa moltes gràcies. Ítem, és convengut e concordat que lo dit mossèn Steve de Baros, prevere, per lo bon amor que aporta a dita Margarida, sa germana, e per favor del present matrimoni, altrament ab donació pure donarà e pagarà a la dita Margarida, sa germana, e als seus sinquanta liures de dita moneda, les quals li donarà e pagarà en temps de les sposalles, e per donà e pagar aquelles se obligarà a pena de ters y de sos béns, e dita Margarida, present, accepta dita donació e li'n fa moltes gràcies. Ítem, és convengut e concordat que la dita Margarida portarà e constituhirà, com de present porta e constitueix, en dot y en nom de dot al dit Maurici Barber, son spòs e marit sdevenidor, les dites cent liures a ella per dits son pare e germà dalt donades, e lo dit vestit e llit a ella dalt donats. Ítem, és convengut e concordat que les cartes de núpties resultants dels presents capítols se faran com de present fan a ús e costum de Perpinyà. Ítem, és convengut e concordat que la dita Margarida, ab consentiment e voluntat del dit Maurici Barber, son spòs e marit sdevenidor, diffinirà com de present diffiniex, dona, remet e relaixa al dit Pere de Baros, son pare, tot e qualsevol dret

e actió a ella pertanyent y spectant a rahó en sdevenidor en los béns del dit son pare, tant per dret de natura, institució legitima, e simplement de aquella successió ab intestat quant altrament, la qual diffinició farà com de present fa ab totes les clàusules necessàries a coneguda del notari deval scrit y ab jurament. Olle quidem capitula, etc.

Doc. 4

Contracte signat entre el cònsol de la Universitat d'Er, Pere Vilar, i el fuster Bernat Hom, de Camprodon, per realitzar el retaule de Sant Genís de l'església de la vila (6 de juny de 1555). ACCE. 1535, Bartomeu Ferrer, manual de 1555, s. f.

Die sexta junii 1555 in villa Podii.

Inter Petrum Villar consulem et operar loci de Err et ex una et honorabilem Bernardum Hom faber lignarum ville de Campredon diocesis Gerunder partibus ex altera fuit facta capitulatio seguens.

E primerament, és tractat y concordat entre dites parts, que dit mestre Bernat Hom se obliga en fer un retaule per la sglésia parrochial de dit loch de Err, per de así a Pascua primer vinent, conforme al present debox qu'és mostrat al present.

Ítem, és pactat y concordat entre dites parts que dit mestre Bernat Hom se obliga en fer dit retaule com dalt és dit a totes despeses y gastos sens portat dins la villa de Puigcerdà, lo qual retaule té de tenir de alt de sept palms y de ample dotze palms.

Ítem, és tractat y concordat que lo dit Pere Villar, ho lo dit loch de Err, an de portar dit retaule de Puigcerdà a dit loch de Err a despeses de dit Villar ho de dit loch de Er, y quant dit mestre posarà dit retaule en dita sglésia han de fer la despesa tant quant starà en posar dit retaule. Lo qual retaule a de ésser [...] y a d'ésser de miga balustre.

Ítem, és tractat y concordat entre dites parts que dir Villar, ho dita comunitat, se oblígan en pagar a dit mestre Bernat Hom per la obra y treballs de dit retaule sinquanta ducats de or en or o en reals de argent en argent, contant per quiscun ducat dotze reals de argent en argent, los quals se an de pagar en lo modo següent, so és, deu ducats a la fi del present mes de juny, y a sent Miquel de setembre prop vinent quinze ducats, y los restants ducats restaran a compliment de dits sinquanta ducats, los pagaran quant aga posat dit retaule.

Ítem, és pactat entre dites parts que dit mestre Hom, quan rebrà les dites primeres dues pagues, donarà seguretat per les dites rebrà.

Ítem, és tractat entre dites parts que lo dit mestre Hom a de fer en dit retaule son goarda pols y cloure fins a la volta de fulla, la qual fusta an de dur-los de dit loch de Err y la [-] y ha de fer dit mestre un sant Genís de bulto al mig del retaule, com de [...] lo qual retaule, quan serà en Puigcerdà, a de ésser regonegut per lo reverent pare prior de prehicadós y mossen Rafel Vidal y mestre Gabriel Fuster, y [...] no·ls parra bona, dit mestre ho ha de adobar a ses despeses.

Ítem, és tractat y concordat entre dites parts que la dita comunitat de Err ha de donar i liurar dits dinés a dit mestre Hom dins la villa de Campredon o a Ribes [...].

Que quidem capitulatio, etc.

Doc. 5

Encàrrec signat entre el perpinyanès Domènec Cavaller, els pintors Nicolau Macon i Maurici Barber i el fuster Maurici de Ras (o Deras), per realitzar un retaule el destí del qual es desconeix (20 de juliol de 1557). ADPO. 4E58, lligall.

Capitulació sobre lo preu fet del enfustament del retaule de mossèn Domènec, MDLVII.

De he sobre lo retaule e, o, enfustament fahedor per lo retaule emprès a fer per lo mestre Nicholau Macon y Maurici Barber, pintors, de mossèn Domènech Cavaller d'esta vila de Perpinyà, entre dits mestre Nicholau Macon y mestre Maurici Barber, pintors, abitants de la present vila de Perpinya de una part, y mestre Maurici de Ras [o Deras], fuster, axí bé habitant de la dita vila de Perpinyà de la part altre, són stats fets los pactes capitulació e conventió següents.

Primerament, és convengut e concordat entre dites parts que lo dit mestre Maurici de Ras enprèn a fer a ses pròpies despeses y costs, tant de la fusta que entrarà en dit retaule com en altres qualsevol coses necessàries e fahents per lo dit retaule, entès Emperò coses tochant al offici de fuster y no res de ferramenta en cars que n'í hagués mester per la factura e, o, liga de dit retaule. Lo qual retaule ha de tenir de ampla setze palms y vint palms de largària, de sinch cambres en lo bancal, y altres sinch cambres en lo cors del retaule, y una cambra als sobre la cornicia de dit retaule. Lo qual retaula ha de fer lo dit mestre Maurici de Ras de tell y arbre blanch. Y ab quatre columnes chorintes ab ses quatre pilastres de la part detràs y ab la cornicia, frisa y arquitrava, y de sobre una timpana ab ses colones y ses pilastres, y ab sa cornicia, frisa, y arquitrava, y frondespi, y tot açò ha de fer-lo dit mestre Maurici de Ras obrar al romano, y axí bé ha de fer dos letoners als cantons de dit retaule conforme sta pintat y senyalat ab la trassa sobre la factura de dit retaule per dits mestres Nicholau Macon y Maurici Barber feta.

Ítem, és convingut y concordat entre dites parts que lo dit mestre Maurici de Ras se obliga en donar lo dit enfustament de dit retaule bo y obrat com dalt està expecificat, y aquell ha de posar en son compte bo y assentat en sono loch per desí a la festa de Pasqua primer vinent sens dilació alguna. Y per attendre y complir les coses demunt dites lo dit mestre Maurici de Ras ne obligarà, com de present obliga, tots sos béns presents y sdevenidors.

Ítem, és convengut y concordat entre dites parts que los dits mestre Nicholau Machon y Maurici Barber prometen donar y pagar al dit mestre Maurici de Ras per la factura y preu del enfustament, y obra de dit retaula, setanta liures moneda de Perpinyà, pagadores, ço és, de present vint liures, y altres vint liures encontinent que sie feta la mitat de dita obra de dit retaule, y les restants trenta liures a compliment de les dites setanta liures, encontinent que

sia acabada del tot la dita obra e, o, enfustament del dit retaule, y assò sens dilació alguna. E per attendre tenir y [-] per donar y pagar les dites LXX lliures, com dalt és dit, ne obligaran, com de present obligan, los dits mestres Nicholau Macon y Maurici Barber al dit mestre Maurici de Ras, tots y sengles béns entre y de quiscu de ells [-] largament.

Die XXa mensis Julii anno MDLVII dicte partes laudaerunt, etc.

Doc. 6

Visura feta pels pintors Pere Burgès, Joan Molas i Joan Ronyó, per valorar una figura policromada de sant Antoni del retaule de sant Serní (Peçillà) i realitzada per Joan Perles (23 de març de 1558). ADPO. G837, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, lligall, s. f.

Vist per Pera Burgès y Joan Molas y Joan Ronyó, pintós, la visura del retaule de sant Serní de Pesilà, judicam que, atès vist los capítols y la hobra, que lo dit mestra Joan Perlas sia obligat en las cosas següentes.

Primo, que en las portas de la secrestia y'a quatra pillàs, dos en cada part, que són vuy daurats de argent colrat, que dit mestra Joan Perlas sia obligat en desfer-los y deurar-los de or fi conforma està obligat en los capítols. Més, en la copada del bancal, que a feta vermella, qu'en fasa de adsur y floragada de or.

Més en la pastera del mig de sant Sedorní, que campeigar lo camper de l'anbotidura de adsur fi.

Més, en lo bordó de la crosa de sant Sadorní, que'l age tornar a fer, so hés, tot de or bronit.

Més, en las polseras del retaule las age a campeigar de carmesí de sanct de dragó, so hés, lo camper de l'anbotidura.

Més, per lo selari de Joan Mollas y Joanot Ronyó per lur dieta, un ducat per cada una de las partes.

Doc. 7

Contracte matrimonial de Rafaela Gallines i Joan Coma, guanter de la vila de Puigcerdà. Rafaela era filla d'Antoni Gallines, de Vila Corba, del regne de França, i Joan era originari de Vilafranca de Roergue, també del regne de França (15 de setembre de 1558). ACCE. 1621, Guillem Bruguera, notal de 1558, f. 63-v.

In dei nomine noverint universi, etc.

En nom de Nostre Senyor Déu y de la humil Verge Maria mare sua, capítols matrimonials tractats y concordats per entrevensió de algunes honrades personas de y entre lo senyor Joan Coma, tirater, natural de la vila de Vilafranca de Roergue¹⁰⁹¹, terra de França (i) bisbat de Rodes de una part, y de na Raphaela Gallinera donsell, filla legítima y natural del senyor en Anthoni Gallinés, bar[r]ater quòndam, natural de Vila Corba, terra de França, y de madona Domenges, muller sua, de part altra, tots habitants en la present vila de Puigcerdà.

Primer, és estat pactat y concordat que la dita Raphaela Gallinés donsell, muller sdevenidora del dit senyor en Juan Coma trater, ab voluntat y exprés consentiment de la honrada madona Domenge, mare sua, y de totes ses jermanes, cunyats, y altres parents, pendrà, com de present prén, per marit y leal spòs, ab paraules de present al sobre dit senyor en Juan Coma trater, y lo dit mestre Joan Coma tirater per lo matex, pendrà com de present prén per muller y leal sposa a la dita Raphaela Gallines donsell.

Ítem, és pactat y concordat entre dites parts que la dita Raphaela Gallinés donsell, sdevenidora muller del dit mestre Joan Coma, aportarà, com de present aporte, en dot y en

¹⁰⁹¹ Aveyron, Occitània

nom de adot al dit mestre Joan Coma, sdevenidor marit seu, quaranta lliures moneda corrent en Cerdanya, pagadores, so és, de present dotse lliures, y a Tots Sancts primer vinents altres dotse lliures, y lo restant a compliment de les dites quoranta lliures per dessí a die de Nadal primer vinent. E per dessò, la honrada madona Domenges Gallines mare sua ne farà largua obligació a coneguda del notari.

Ítem, és pactat, tractat y concordat que la dita madona Domenges, mare de la dita donsellà, farà un vestit a la dita Raphaela, filla sua, de drap de mescla de Perpinyà.

Ítem, és pactat, tractat y concordat que se fan y déxan de screx al mes vinent lo un a l'altro deu lliures moneda corrent.

Ítem, és pactat, tractat y concordat que la dita Raphaela Gallines, sdevenidora muller del dit mestre Joan Coma, pugua fer y testar a ses voluntats de la mitat del sobredit adot encara que morís sens infants, lo que Déu no vulla, y que la altra mitat aya de tornar a la dita madona Domeges mare sua, ho al hereter de mestre Anthoni Gallines, quòndam, pare seu.

Ítem, és pactat y concordat entre dites parts que lo dit mestre Joan Coma y la dita Raphaela Gallines, sdevenidora muller sua, fara àpocha de la rebuda del dit adot tos temps que [-] y la dita Raphaela Gallines, de consentiment del sobredit dit son marit sdevenidor, fora fi y diffinits de tots los béns paternals y maternals o altra dret de vincle largament a coneguda del notari.

Ítem, és pactat y concordat entre les dites parts que lo dit mestre Joan Coma, rebut que aya dit adot, assegurarà aquell com de present assegura sobre tots sos béns largament és a coneguda del notari.

Que quidem capitula et omnia et singulam, etc.

Doc. 8

Resolució del procés arbitral iniciat per Joan Moles i Nicolau Machon, i aribitrat per Joan Esteve Salvat i Rafael Pellicer, notaris públics de Perpinyà (11 de setembre de 1559). S'hi tracten qüestions econòmiques relatives a deutes i pagaments de la companyia que tenien ambdós pintors. ADPO. 4E58, lligall.

Nosaltres, Joan Esteve Salvat y Rafael Pellicer, notaris públics de la vila de Perpinyà, àrbitres, arbitradors y amigables compositors, comunament y concorde elegidors per y entre mestre Joan Moles, pintor de la dita vila de una part, y mestre Nicholau Machon, axí bé pintor, de la mateixa vila habitant de la part altre, vist primerament lo procés entre dites parts, exordis en la cort de la Capitania General de la present vila, vistes las presentants de quiscuna de les dites parts en dit procés, exprimides [i] hoydes a ple [per] les dites parts, verbalment, una y moltes voltes devant nosaltres, dits arbitradors y amigables compositors, vista la potestat a nosaltres attribuyda ab lo compromès per dites parts fermat en poder del notari devall scrit, stants dins lo temps del compromís e, o, prorogació de aquella, haven-se de'n devant los fulls inseguints, més una de amigable composició, que rigor de dret promunciam, sentenciam y declaram en lo forma y manera següents.

E primerament, per quan per lo dit Nicholau Macon era y és pretès que per lo dit mestre Joan Moles li eren degudes sexanta quatre lliures [de la] moneda corrent, salvo que per resta de maior quantitat degue dit Moles, li farà fer albarà per resta de una companyia de coses de pintura entre ells tinguda en dies passats. E per lo dit mestre Joan Moles ere pretès ell no deure res al dit mestre Nicholau Machon, ans preté ésser cobrador d'ell per les causes y rahons en el procés demont dit entre ells en la dita cort de la Capitania General, exordit largament convengudes, per tant examina les particularment dites pretensions apars entre les dites parts y per altres justs respectes nostros ànimos moments, procuram, sentenciam y declaram que lo dit Joan Moles, condemnam en donar y pagar al dit Nicholau Machon vint lliures moneda corrent en Perpinyà, e, a saber, deu lliures a la festa de Tots Sants, y las restants deu lliures a la festa de Nadal primer vinent. Y assò per tot lo y quant dit Nicholau Machon porrà demanar a dit mestre Joan Moles tant per las causes y rahons convengudes en dit procés, com per altres qualsevol causes o rahons fins lo present dia. E per pagar aquelles en los dits térmens, que lo dit Joan Moles se hage de obligar a

pena de ters y ab totes altres clàusules necessàries y oportunes a coneguda del notari devall scrit.

Ítem, pronunciam, sentenciam y declaram y las dites parts condempnam en fer una altre fi y diffinició general y perpetual, de, e per les despezes fins assí fetes, y recomenacions y altres coses per les dites parts preteses en lo dit procés, e per qualsevol altres causes y rahons, que la una part pogués pretenir contra l'altre de tot lo temps passat fins lo present dia per rahó de las coses, [...] ab pacte de no demanar lo una part al altre cosa ninguna y ab totes altres clàusules necessàries y oportunes a coneguda de notari devall scrit.

Ítem, condempnam les dites parts en renuncial al dit plet, y causa, y prossentió de aquella, ab totes clàusules necessàries y oportunes a coneguda del notari devall scrit.

Ítem, no refernam temps de [-] per habilitar, corregir y de non mudar la nostra present sentència arbitral, si ben vyst nos serà una y moltes voltes.

Ítem, condempnam les dites parts en donar y pagar a nosaltres, dits àrbitres arbitradors y amigables compositor, per lo salari y treball de la nostra present arbitral sentència, dos parells de perdius que quiscun de nosaltres pagadors per la part qui volrà la publicació del dita sentència donant-li prompta executió per la mitat de dit salari contra la part altre.

Ítem, condempnam les dites parts en lloar y emologar la nostra present sentència purament y simple, y sens condició ninguna, sots la pena y jurament en lo compromís convengut.

Jo Raphael Pelliser, altre dels dits àrbitres y arbitradors de la present sentència.

Jo Joan Steve Salvat, notari arbitrador de la present sentència.

Lata et promulgata fuit, etc.

Doc. 9

Contracte signat entre els rectors de la confraria de sant Jaume i els pintors Maurici Barber i Nicolau Machon, per realitzar la policromia i dauradura d'una figura de sant Jaume pel convent de Sant Francesc de Perpinyà (9 de febrer de 1560). ADPO. 3E2/931, Joan Esteve Salvat, manual de 1560, f. 122.

De et super instrumentus inter honorabile Joannem Steve botiguerium telarum Bernaddum Pi sutorem et Gabriele Bages bibliopolam Perpiniani rectores et administradores confrarie capelle sancti Jacobi del Palegrinus site et, [-] intus monasterius Sancti Francisci conventium dicte ville Perpinani ex una, et Mauritium Barber et Nicholaum Machon pictores Perpiniani partibus ex altera, videlicet, que dits Maurici Barber y Nicholau Machon prometen a dits senyors de regidors de pintar y en dorar a lurs pròpies despeses lo sant Jaume que és en dita capella en la forma y manera següents. ço és, lo sombrero negre enrichtit de [-] y bordons de or y de argent, lo manto tot de or ab una faixa de carmesí al rededor enrichida ab una obra de dins, y la robeta de deius de or coberta de azur enrichida així mateix de una obra de dessús, les cubertes de les ores verde, y lo libre de or, lo peu ab los leons tot dorat ab una faixa que ha al mig de azur enrichida de una obra de dins o [-] lo que dits regidors voldran y los aparra millor, y lo bordó de argent ab los poms de or, la cara encarnada al natural. Y asò prometen y fer y complir y donar bo y acabat a ses lurs pròpies despeses com dalt és dit per tota la senmana de Passió primer vinent, als quals donaran y pagaran dits senyors de regidors, com de present prometen donar y pagar per lo fer de dita obra, quinse liures moneda de Perpinyà, donadores y pagadores, ço és, las set liures de present y las restants vuyt liures acabada que sia dita obra.

Quare dicte partes laudantes et appro, etc.

Doc. 10

Ordenacions i reglamentació de la confraria dels pintors i argenters de la vila de Perpinyà (18 de juliol i 31 de juliol de 1560). ADPO. 112EDT125, f. 133v-135r.

Ordinació dels pintors y argenters.

Ara hoian tothom generalment que·ns notiffica y fa asaber lo magnífic balle de la present vila de Perpinyà, las ordenacions novament fetes per los magnífichs cònsols de la dita vila per lo bé del públich de aquella, les quals són del tenor següent.

Com als cònsols de las ciutats, viles y llocs de que tenen càrreg, toque y se sguarde mirar y procurar tot lo que·ls sia possible en la polítia y augment, y bona administració dels poblats en aquellas majorment en las cosas conferent a la cosa pública, y sia veritat que lo art de argenters, que antigament ha florit en la present vila de Perpinyà, y après ab la varietat del temps per las guerras y adversitats d'esta vila ha prèrs molta disminució, va ara augmentant en dita vila, y per lo poch mirament que en lo examinar dels qui dita art volen exercir se té de poria succehir que los inhàbils e inexperts danyassen als hàbils en lo dit art y exercici de argenters, en tal manera que dit ofici vingués altre vegada en ruyna, y la Universitat restava affrontada en tenir y aprovar personas inhàbils, per ço, nosaltres, Frances Clauses, Francesc Masdemont, Joan Prats, Angel Climent Coma e Pere Arles, cònsols de la vila de Perpinyà lo any present, provehim, stablim y ordenam en virtut de privilegis reals com se segueix.

E primerament, que ninguna persona puga ésser examinada, aprovada ni admesa, o licenciada en tenir botiga de argenter, pintor o brodador, oberta o tancada, ni en fer exercir dits officis de argenter, pintor o brodador, que no haja stat dos anys ab mestre examinat de dita vila. E que lo dit examen se fassa y se haia de fer en dita vila per los sobreposats, prohòmensy Consell de la confraria dels argenters, brodadors y pintors, o de la major part; se·ls aboliran lo poder als sobreposats de fer lo contrari de si mateix ni altrament, sots pena de vint-y-sinch lliures donadores y applicadores per quiscuna vegada com baix se conte.

Ítem, per quant en la dita confraria de quiscun dies succeheix moltes necessitats per negocis comuns dels confreres, y aquella és pobre, com no tinga emoluments alguns més de aquells quatre sous y quatre [diners] que quiscun confrare paguaquiscun any provehim, statuïm y ordenam que, en la admissió del examen e, o, per la concessió de la licència de tenir botiga, lo argenter y argenters, pintors y brodadors qui per avant seran, hagen de donar y pagar a dita confraria set lliures, augmentant lo salari que abans de la present se solia donar per dit examen.

Ítem, per quant podria ésser que sobre la ordinació feta en, e per la dita confraria, a quatre de desembre de mil cinch-cents quoranta y nou en lo capítol sizè en ordre que comensa, qualsevol argenter, pintor o brogador que portarà fahena feta, i si'n surgís difficultat, hi ab la generalitat de aquella són compresos mercaders o altres qualsevol persones fora de dita confraria atesa la gran utilitat que de la dita ordinació resulta y resultar s'i comprèn totas las ditas personas, confirmant aquella de nou si en quant necessari sia, provehim, statuïm y ordenam que en dita confraria sien compresos mercaders, marxants, pacatayres o altres qualsevol persones demont dites fora de la dita confraria de argenters, pintors y brodadors, exceptat los dies del mercat de la Bòria, los quals dies no entenen sien compresos en las presents ordinacions.

Ítem, provehim, satuïm y ordenam que las ditas personas fora de la dita confraria, no sols pujan veure més enquera ni tenir venal las coses contengudes y compreses en dita ordinació, y altres tocants al offici de argenters, pintors y brodadors, exceptat emperò los dies del mercat de la Bòria de la present vila, sots pena de perdre dites coses y de vint-y-sinch lliures per quiscuna vegada donadores y applicadores com baix se conte.

Ítem, per quant poch valria haver instituit y ordenat que en lo offici de argenter se fahés examen abans de parar botiga, si en cases privades o llochs amagats, se permetia obrar coses pertanyents al dit offici per persones no examinades, provehim, satuïm y ordenam que ninguna persona, ara sia aprenent, obrer o altre, no puga fer fahena ni obrar de cosas pertanyents al dit offici sinó en bottiga o casa de mestre examinat, sots pena de ésser la fahena perduda y sots pena de vint-y-sinch lliures per quiscuna vegada serà trobat ésser fet lo contrari, de les quals penas ne haurà la terça part la obra dels murs de dita vila, l'altre [a] la capella de dita confraria, la restant tercera part al official exercitant.

Ítem, provehim, satuim y ordenam que no·s puga examinar algú en qualsevol de dits officis que no hage complit lo temps del aprendissatge ab lo mestre que·s seria assentat o hi fassa tal smena, que de aquella dit mestre reste content.

Ítem, provehim, satuim y ordenam que si era cas que algun examinat en Barcelona o en altre ciutat, o vila de qualsevol de dits officis, venia aparar casa [i] botigua en la present vila de Perpinyà ab sa muller y familia, que en tal cars lo dit mestre examinat no se hagués de tornar a examinar en la present vila de Perpinyà. Emperò per la conservació de la dita confraria hagués dit mestre pagar les dites set lliures que los altres, per rahor de llur examen pagaran y seran obligats pagar de qui al devant adita confraria.

Ítem, provehim, satuim y ordenam que en cars no y hagués argenters, brodadors o pintors en la present vila de Perpinyà ab que los aprenents en dits officis poguessen estar los dits dos anys, que amostrant que en altre ciutat o vila haurien estat per aprenents ab mestre examinat dels dits officis, poguessen ésser admesos en la present vila y licenciats en tenir bottigues obertes y exercir qualsevol dels dits officis en què hauran practicat y estat per aprenents fora de dita vila, essent àbil y sufficient per exercir aquell aconeguda dels magnífics cònsols qui llavors seran en la present vila, y paguant les dites set lliures per rahó del dit examen a la dita confraria, perquè dit magnífich balle ho notifique ab veu de crida assí que ignorància no·s puga al·legar.

Són stades fetes las presents ordinacions per los magnífichs cònsols en aquella nominats a XVIII de juliol de MDLX.

Testes magnífich Bernardus Garriga Joannes Terrena burgenses Perpinanii et Ego Palladius Maler scriba major consulatus.

Doc. 11

Testament de Joan Ferrer, pintor de Perpinyà (1560). ADPO. 4E58, lligall.

Per quant nenguna persona en carn humana posada la mort natural pot evitar, per so en nom de Nostro Senyor Déu Jesuscrist, qui tots los qui en Ell tenen ferma speransa, salva y aporta en la gloriosa scestial de paradís, jo, Joan Ferrer, pintur de la vila de Perpinyà, detengut de infirmitat de peste, constituït en tot mon bon seny y plena memòria y firma lo que la stant fas, y horden aquest meu últim testament y extrema voluntat ab lo cas revoch y anule tots y qualsevol altres testaments y codesils per mi fins lo present dia fets y hordenats; aquest mon testament y las cosas en aquell contengudas en sa forsa y valor sempa primament.

E primerament, offerint la ànima mia al altíssim creador y fahedor y redentor de natura humana qui aquela denores a creada, elegesch la sepultura a mon cos faedora en lo sementiri de Sanct Joan.

Consentiment fas y elegesch manimasors de la ànima mia y de aquest mon testament executors, so és, Anthoni Bernat [-] per la causa, y mon cunyat Jaume Castersere de Seragosa, als quals a quiscu d'ells insolit don plen poder y facultat de exigir y complir aquest meu testament y las cosas en aquell contengudas de mos béns segon per mi de baix serà hordinat sens danys lurs.

E prenh de mos béns per la ànima mia a salvar y en remissió de mos peccats las cosas següents.

Primerament, vul, horden y man que en salut de la ànima mia y en remissió de mos peccats sien dites y selebrades en los dias de la sepultura, novena y cap d'any, trenta y sis misses.

Ítem, vull, horden y man que en salut de la ànima mia y en remissió de mos peccats sia dit y selebrat un trentanari de misses de sanct Amador y vul que'l digua lo meu confesor, és mossèn Joan Arles, prevere de Sanct Joan.

Ítem, vull y man que en salut de la ànima mia y en remissió dels peccats de mon pare, un trentanari de sanct Amador, vul que digua mossèn Francès Sobirà, prevere de Sanct Joan.

Ítem, vull, man y horden un altre trentanari de misses de sanct Amador en remissió de la anima de ma mare, vull que·l digua mossèn Miquel Ventós, prevere.

Ítem, vull, horden y man deix a Carles Farrer que està al portal de la Sal, vint-y-sinch reals castelans que li som obligat, vull que li sien pagats.

Ítem, deix al sergento Pries de la Companyia del mestre del camp desavuyt ducats que me avia prestats.

Ítem, deix a mon cunyat lo que sobrerà del qu'em deu lo Rey.

Ítem, deix a mon cunyat Jaume Girau, pagès, tots los mobles per la filla Monserrada, donsela, que són en casa del dit Girau.

Ítem, deix a mon confesor que és mossèn Joan Arles, un dobló de or per què es recorde de la mia ànima pregua.

Ítem, deix a sènyer en Pere Fabre, trabalador, per los bons servisis tinch rebuts de ell, un dobó de or.

Ítem, més som obligat a Miquel Alsina, calsater, vint-y-sis reals castelans per unas calses li comprí.

Ítem, més som obligat a mestre Miquel, giponer, desesset reals castelans per un giopó me vené.

Ítem, me deu Francisco Borlengo de la companyia del mestre del camp dotza reals castelans que li prestí.

Ítem, més me deu Pedro Peres de la companyia de mestre del camp, soldat, quatre reals y mig castelans.

Ítem dech a Steve Dalmau de la companyia del Mestre del Camp un escut de or.

Fas hereter a ma jermana Antiga de tots los béns que tinch, etc.

Arnau Pitart, trabalador de Clayrà.

Anthoni Galant, tender.

Anthoni Garí, trabalador.

Pere Fabre, trabalador tots de Perpinyà, foren cridats los presents testimonis y pregats per lo testador, y fonch pres lo present testament a vint-y-un del mes de novembre any mil sinch-sens sexanta, y Jo, Joan Arles, prevere de Sanct Joan, e prè lo present testament en nom del discret mossèn Anthoni Argelich notari de la present vila de Perpinyà.

Doc. 12

Josep Brell, fill del pintor Felip Brell, signa contracte d'aprenentatge de dos anys per entrar a l'obrador d'Antoni Peitavi, pintor de Perpinyà, i aprendre'n l'ofici (10 d'abril de 1562). ADPO. 3E2/799, manual de Joan Port, f. 113v i 114.

Dicto die decimo aprilis 1562.

Ego Josep Brell filius magnifici Philippi Brell quondam pictoris Perpinani, asserens me in acte nullum habere velle in maiorem, Gratis per tempus duorum annorum a die presenti in aurea computandorum pacto et affirmo me et operas meas vobis cum Antonio Peytavi eciam pictori Perpinani causa addiscendi dictum verum officium pictoris [...] et eciam que teneam mihi dare ducatem dicto tempore calseamenta necessaria de calses y sebates. Et sub dictis pactis, etc.

Testes Franciscus Oliver barraterius, Franciscus Betina pentinerius Perpinani et [...].

Doc. 13

Contracte signat entre Antoni Fillols, senyor i obrer(?) de la capella de Sant Miquel del cementiri Pià, i els pintors Joan Perles i Josep Brell, per realitzar el retaule de Sant Miquel (23 de gener de 1564).
ADPO. G838, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, lligall, s. f. (ADPO. 1J390.13).

Capítols y pactes sobre la factura del retaule de la capella de Sant Miquel de Appià.

En nom de Déu sia y del gloriós sent Miquel, és pactat entre lo senyor Antoni Filols de una part, y de altra part mestre Joan Perles y mestre Josep Brel, pintós, de pintar un retaule de sent Miquel del loc de Pià, que se à de pintar del forma següent.

Que dit mestre Perles y Josep Brel prometen de pintar y pintaran dit retaule al oli y colós fines, y deureran tots los pilàs y arests de or fi, ab ses canals de atzur, y pinteran a dit retaule sent Miquel al mig ab sis ystories de sent Miquel, y en lo mig de dalt de sent Miquel pinteran un Crosifisi ab Nostra Dona y ab sent Joan y la Magdalena, y al peu del retaule s'a de fer al mig del bancal un Eche Homo, y de una part Nostra Dona y, del altra, sent Joan. Y de tot lo demunt dita obra prometen dit pintós, pintar y dat pintat dit retaule per tot lo mes de jener vinent del an sexanta-sinc; y en asò obligaran com se obliguen béns y persona, y a pena de sinquanta lliures que an de donar dit retaule bo y fet per lo temps dalt dit.

Y per dit pintar de dit retaule, done senyor en Antoni Filols, per preu de dit retaule, quoranta ducats de or o moneda, dic LXXX lliures moneda de Perpinyà, pagadores en tres pagues, la una de present, l'altro com dita faena serà mig feta per vista o per qui dit Filols volrà, la derera com dit retaule serà posat a son loc. Y dit sènyer en Antoni Fillols se oblige aportar a cost y despeses a Ylla o a Perpinyà dit retaula, i a tornar-lo en dit loch dit retaule; y per seguretat de pintar y de tornar dit retaule en son loch, ne donam per formansa y principals pagadors per dita valor lo sènyer en Jaume Sala del loch de Pià, así present, y mestre Pere Farrer sabater de la vila de Perpinyà. Y aquells presents fèrman y prometen y convenient que tostemps y quant ells, dits Joan Perles y Josep Brell no faran lo que és pactat y concordat de jurar fermansa, ab un pacta qu'es diu que primer sia convingut lo principal que la fermansa, y dit Jaume Sala y mestre Pere Farrer, dalt nominats así presents,

prometen y convenen de jurar fermansa com dalt és dit. Y dits Joan Perles y Josep Brell fermen en dites fermansas carta de indemnitat. Y ayxí o diuen y juren, y oblígan sos béns.

Testes mossèn Joan Casamana, prevere y beneficiat de la present vila de Perpinyà, Bertran de Camo de la vila de Gimon, del regne de Fransa, del avescat de Autx.

Dicta die.

Ayxí mateyx, dits pintors dalt nominats que per la primera paga de pintar dit retaula confesa y, en veritat, regoneixen de aver agut y rebut de vos sènyer en Anthoni Fillols vintysis lliures y XIII sous IIII, de les quals confésan aver agudas y rebudas, y vos ne fermam apoca, jurantes etc.

Doc. 14

Acta que formalitza l'associació pictòrica entre Joan Perles i Josep Brell, per un temps de quatre anys (22 de juliol de 1564). ADPO. 3E2/890, Joan Frigola, manual de 1564, f. 106-107 (Alart XXVII p.331).

Die vicesima secunda dicti mensis julii anno a Nativitate Dominum MDLXIII.

Nos Joannes Perles pictor ville de Petralata Gerunde diocesi nunch in villa Perpinani habitator ex una parte et Josephus Brell pictor dicte ville ex parte altera Gratis [-] assotiamus nos ad junicem ac per et inter nos societatem facimus et firmamus in hunch qui sequitur modum videlet et per tempus quator annorum qui currere inceperunt festo Pasche resurrectionis domini proxime dimissi in antea succesivie et individue computadorum dictus Joannes Perles cum uxore soeru et filia evisdem et dictus Brell cum Ysabela Monserrata dicti Perles filia uxore futura dicti Brell stabunt una cum eorum et cuibus libetorus familia et eo habitabunt in simul cum pacte tranquillitate et concordia in quadam domo dicti Brell sita intus dictam villam Perpinani in parrochia sancti joannis in vico dicto

del rech de la vila affrontat cum dicto recto via in medio aparte ante et aparte retro cum vico dicto de les tavernes et ab uno latere cum domina Joana Morales et ab alio latere cum tenentia Petri Pontella carnicerii. Et faciento es insimul unum ignem unum lumen unam comunem habitationem et expensam tam insanitate quo infirmitate eorumdem et cuibus eorum acheorum et cuibus libet eorum familia hochtamen pacto et conditione [-] dictus Perles fabit et solvet dicto Brell Anno quolibus et ditorum quatuor annorum perlogerio et seuparte logerii ad partem evisdem Perles per dicta domo solvere contingentem sex libras monete Perpinani. Ítem quo omes expense ach sumtus qui et que fuerit intra dictum tempus pro expensa panis vini companagii olei et alia [...] vistum necessaria tam ineorum ach familie eo et cuibus eo sanitate quo infirmi [-] solventur hochumodo videlet et dictus Perles solvet detribus partibus [...] Et invipient dictam comunem expensam facere a die qua dictus Brell cum dicta Ysabele Monserrata dicti Perles filia matrimonium per verba de presenti contraxerit sue [-] in antea quo vero ad logerium dicte domus per dictum Perles dicto Brell solvendum currere incepit a dicto festo pasche in antea Et solventur de medio ad medium annum present absentum est in logeriis domorum dicte ville Perpinani anticipando semper mediam annatam [...] Pactis tamen et conditionibus per dictis nobis dictis partibus salvis [-] predicta omnia et singula in juxta premissa et present superius dictum est per dictum tempus attendere tenere fermare et complere Et ego dictus Brell vos dictum Perles adicta domo non expelere nech eiicere Et ego dictus Perles vobis dicto Brell dictas sex libras anno quolibet plogerio dicte domus ut [-] premissum est solvere sub pena quinquaginta librarius monete Perpiniani per et inter nos adjudicam legitime stipulada danda [...] qua pena [-] per quapena [...] omnibus et singulis supradictis juxta premissa presente superius dictum est et expressum et omnibus dampnis [-] obi una parts [-] alteri et contra bona [-] jurantes [-] et quia ego dictus Brell sum minor viginti quinqus Annis maior vero decem et octo [-] beneficio minoris etatis est.

Testes Anthonius Peytavi pictor Melchior Fernandez curritor ponderis regii Perpiniani et ego notario.

Doc. 15

Acta que formalitza l'associació pictòrica entre Joan Perles i Josep Brell, per un temps de quatre anys (22 de juliol de 1564). En aquest document Josep Brell rep quaranta lliures del dot que ha de rebre per contraure matrimoni amb la filla del seu soci, Isabel Montserrat. ADPO. 3E2/890, Joan Frigola, Manual de 1564, f. 151v (Alart XXVII p.331).

Die duodecima mensis septembris anno a Nativitate Domino milliesimo DLXIII.

Ego Josephus Brell pictor ville Perpini Gratis etc. con et [-] vobis Joanni Perles etiam pictori dicte villa habitatori socei meo presenti quo de dictis et solvictis mihi et ego a vobis habui et recepi quadraginta libras monete Perpini in solutum prorata illarus octuaginta libras dicte monete quas vos in dotem et nomine dotis ach pro dote dedictis et dare et solvere promisistis Ysabela Monserrate filie suem sponse mee et quas dicta Ysabel Monserrata sponsa mea iam dicta mihi indotem et nomine dotis pro dote sua mihi atulit et constituit in et cum capitulis matrimonialibus per et inter vos et dicta Ysabelem Monserratam et me inscritis et firmatis. De et super matrimonio inter me et dicta Ysabelem Monserratam fieri concordato receptis et testificatis apud discretum Bartholomeum Ferrer notario publicum ville podii ceritanie Die (...) mensis octobris procime dimissi quas habui et recepi in presentia notarii et testium infra scriptory realim nomeras. De quibus, etc.

Testes Anthonius Peytavi pictor habitator Perpini Stephanus Ortega scriptor dicte ville et ego Joannes Frigola notari.

Doc. 16

Reclamacions econòmiques ("Pretensions") fetes redactar per Josep Brell, pintor de Perpinyà, de les obres que havia realitzat dins el taller d'Antoni Peitavi i Joan Perles. Els pitnors Joan Ronyó i Antoni Seguí actuaren com a pèrits i responsables de fer l'estimació econòmica de les obres (1565). ADPO. 4E58, lligall.

Las pretensions que jo Josep Brell, pintor, tinc de la compania teniam feta ab mestre Joan Perles y mestre Antoni Peytaví, pintós abitans en aquesta vila de Perpinyà.

Primerament, del retable de Nostra Senyora del Rozer de Predicadós del qual se'n dona de pintar 450 lliuras. Tenim rebudes 260 lliuras, de manera que sea de judicar lo que està fet.

Y més lo rataule de Cabestany de Santa Maria de la Mar, se'n dona de pintar 120 lliuras. Tenim rebudas 40 lliures, sea de judicar lo que està fet, y també la esmena que sea de fer per lo que s'és fet més gran de lo que era emprès.

Y més, lo retable de Torroliu, lo qual és bo y acabat y posat lo restant. A deure 50 lliuras, y la tercera part de ditas cinquanta lliuras són llestament mias.

Y més, tres retables de la Comunitat de Absega, dels quals se són agudas 500 lliuras, y perquè los dos retables se són fets de colors y de or, y que jo partisipiaba en totas las despesas y [...] en tot, preting aber la tercera part, e me an de pagar mes jornals y satisfacer la tersera part, de las *colós* y ors, y la despesa que me an feta pagat tot lo temps que abem feta fena en dits retaules aran de un real per cada dia, perquè jo me'n aconortava per causa que ells me abian promès de fer-me molt bonas obras en tot lo temps de nostra compania, y que me amostrarian tot lo que fora posible, y an fet tot lo contrari. E dic que jo estat enganiat, preting que me an de fer deguda esmena.

Y més, deman ma part de una Nostra Dona que se pintà per lo Mas de la Garriga la qual féu pintar mossèn Eres, capellà de Sant Jaume, en preu de 9 lliuras.

Y més, deman ma part de lo que és fet a un oratori d'un gasto lo qual es aparellat y enbocat.

Y més, deman sia pagat de los jornals que e feta fena al retaule de Valiella.

Més, deman ma part de lo que se a agut, o fe a de aver, del retable de Nier, lo qual és bo y acabat conforme la mida que mestre Joan Perles abia presa llibertat. La qual mida és estada falsa y age de hemendar, lo qual gasto y despesa preting que l'a de pagar lo qui apresca la mida, per què si jo faya un preu o alguna falta, també me la faian pagar.

Y més, deman lo que toca ma part de un sant Antoni de plata, pintura lo qual s'és fet a Pus sardà, se'n a agut 38, o trenta y vuit reals, del qual me an pagat en conte 8 reals de ma part.

Més, deman ma part de dos vestits de tela qu'és pintàran en forma de dimonis, dels quals se'n age 9 reals.

Y més, deman ma part de una bandera, qu'és pintada per la torre Santa Maria de Pussardà (Puigcerdà), de la qual se'n age 3 reals.

Y més, deman ma part de un full de papé de la forma major en el qual era pintat un aniell pasqual ab un festó al rededor, an ne agut 4 reals.

Més, deman ma part de unas àrmas qu'es pintaren per un mortuorio de mossèn Rosset, que me par que són 2 dozenas, que montarian 6 lliuras.

Y més, deman ma part de un sant Serní, e mos jornals de lo que jo e feta fena, del qual ne an agut 7 ducats.

Y més, deman ma part de un sant Jeronim de un palm en quadro de gis, val 4 reals.

Y més, deman ma part de un senial de ostal, qu'es pintà per un ostal de Ylla, se'n age 15 reals, del qual tinq me par 2 reals de ma part.

Y més, deman 3 lliures les quals són degudas a mi de dos ymàgens del sepulcre de Pessillà.

Y més, deman ma part de las pamtelas¹⁰⁹², y taula, y escannells em boriquet, tot aynas del obrador.

Y més, deman ma part de dos taulons que és la fusta que serveysen per lo retaule de Nostra Senyora del Rozer.

Y més, deman lo que toca a ma part de una creu dorada del lloq de las [sic]¹⁰⁹³, de la qual sen'eagut 4 lliuras.

Y més, altra creu y un penó per lo lloc de Ysòvol, de la qual se ne age 20 lliuras.

Y més, deman unas colós que eran mias, las quals me fere portà de ma casa alobrador, y alguns pinsells y bronchays, y són los dits colós tot lo bolo armini, que se a despès en tota la compania, y una lliure de vermelló, altra lliura de orpiment, y altra lliura de flor de tina, y moltas escudellas y escudellons ab colós que jo me'n servia en ma casa.

Y més, deman a mestre Antoni Peytaví 50 mascras, las quals li dona mon sogre perquè me mosstras de pintar al oli estant en la dita compania, y de asò ell no n'a fet res, sinó que a fet lo contrari, per so vull que me sian tornadas y satisfetas las dites 50 mascras.

Y més, deman la despessa de 5 semanas que e feta a sa muller primera, que són quan la tragi del altro marit.

Y més, deman a dit mestra Antoni un escudella li ting prestat.

Més, deman a mon sogre un table d'escate pintat y envernizat tot nou, lo qual se'n portà de ma casa.

Y més, li deman que me page a dit mon sogre una mascra que venc a un ome de Ylla, la qual mascra era mia pròpia, y lo deman altra mascra que lloga a un frare de predicadós la qual ja mai e trubada.

¹⁰⁹² Puntelas?

¹⁰⁹³ La grafia al manuscrit original és la que transcrivim. Tanmateix, pensem que es tractaria d'un error de l'escrivà, i que podria referir-se a la població de Das o Lles.

Més, li deman una guarnició de un retable que feu pintà per mossen Pagès, notari, valia 3 reals.

Y més, deman a los dos sobre dits ma part de lo qu'em toca de una Salvació que se féu per l'ofisial de Bagà. Te dita 4 palms en quadro de paper, de la forma major, en la qual jo e partisipiat en todas las despesas de anadas y vengudas qu'es feren per dita pessa.

De manera que jo deman que sobre todas cosas me sia feta deguda esmena de tot lo temps que me an fet perdre en la companyia, perquè no an fet ni tengut lo que me an promès, sinó servir-se de mi tot lo temps que los aparegut. Y après, per llur feinas, que me cercavan cadal dia, me an despedit de la compania perquè moltes de vegadas me ofanien dir per tercera pressona se yo men volia partí. Veient yo las malas obras que me faian, jo e stat content de modo que jo ne tinq rebut gran dany, que no e res après, sinó que me faian tot lo temps molre colors y obres groseras, y así no me an mostrat res que més sabia quan y que quant ne són eysit.

-

A de tornar mestre Antoni onze lliuras per las mascras – XI ll.

A mestre Perles a de pagar a dit Josep de una part – III ll.

Ítem, més le a de tornar un tabler – ll. XVI s.

A dit mestre Perles per la guarnissió de un retaule – ll. III s.

Més, per las obras que són fétas tocan per sa part – 23 ducats.

Per manera que de todas las pretensions de que mestre Josep pretèn de lo que tocava en la compania feta entre mestre Perles y mestre Antoni Peytaví, totes contes pasats y presentz fins vuy estimat per mossen Ronyó, y essent Antoni Segi, pintós, en presència del senyor Joan Antoni Calví, y de mi Jordi Boes, sumat y definit tots los sus dits contes, paga trenta y nou ducats e trenta y sis sous y quatre dinés, dic 39 d. 36 s. 4, excepto que se a de

pagar de altra part a dit Josep onze lliuras de unas mascras las quals le a de pagar mestre Antoni Peitavy, y de altra part tres lliuras las quals le a de pagar mestre Perles.

Y més, le a de pagar dit mestre Perles per un tabler 16 s. 6 [diners]

Doc. 17

Contracte signat entre els canonges de la Seu d'Elna i Jeroni Ladan, pintor i mestre vitraller del comtat d'Artois (regne de França), per la realització de tres vitralls (13 de febrer de 1565). ADPO. G110, fons del Capítol d'Elna, lligall n. 29.

Capítols fets, inscrits, pactats y concordats de y entre lo reverent Capítol dels reverents senyors canonges de la Seu d'Elne de una part, y mestre Hierònim Ladan pintor y mestre de fer vidrials de la ciutat Deras¹⁰⁹⁴ del contat de Artoes¹⁰⁹⁵, y vuy habitant de la ciutat de Narbona de la part altre, de sobre la fabricatura de totes les vidriales de la dita seu de Elna y del dit reverent Capítol. Los quals vidrials darà ab obre, ab acabament lo dit mestre Hierònim, que de assí a la festa de Paschua de Resurrecció promet farà ab tota la perfecció neccessària y degudas del modo y forma següents.

Et primo, és pactat y concordat entre les dites parts que lo dit mestre Jerònim fabricarà a totes les despeses los vidrials de dita Seu y del Capítol, és a saber, los vidrials que són detràs lo altar maior, repararà y assegurarà ab tota perfecció que requer dita obra, posant en aquells tots los vidres ab los colors perfets y necesàries juxta la mateixa trassa de dits vidrials, assegurant y religant molt bé aquells, y posant lo plom, y tot lo que sia necessary. Y los vidres nous neccessaris bons y ben recoyts ab les colors neccessàries y ab les armes de dit Capítol que són la stella.

¹⁰⁹⁴ Arras.

¹⁰⁹⁵ Artois.

Ítem, és pactat, convengut y concordat entre dites parts que los restants vidrials de dita Seu y del Capítol farà y hornarà ab los personages, senyals y armes, colors y faysóque stavan donant en aquells tota la perfectió necessària y que sian bon y ben reconeguts.

Ítem, és pactat y concordat entre les dites parts que les ymages, personages, y senyal y armes se faran en dits vidrials, que sian tots de una peça conforme stà y stavan los altres vidrials.

Ítem, és pactat y concordat entre les dites parts que dit mestre Hierònim se puguan valer y [...] per la fabricatura y repo[sició] de dita obre, dels vidre[s] y ploms són en dits vidrials.

Ítem, és pactat y concordat entre dites parts que per la fabricatura de dits vidrials, lo darà dit reverent Capítol sexanta scuts de or [...] pagadors entre yguals pague, és a saber, de present vuit, y a mig obre altres vuit, en la fi de la obra, regoneduda que sia per dos persones expertes en dita art, y sent la perfectió consolidada y neccessària, los restants vint scuts.

Ítem, és pactat y concordat que dit mestre Hierònim donarà comte y promet repartir tots los diners haurà rebuts encara que dita obra no fos feta ab tota la perfectió necessària y deguda segon requer dita obra, y per repartició de dits diners haurà rebuts del preu de dita obra y del[s] vidres y plom que faltaran dels vidrials que vuy son ne obliga tots sos béns y persona ab les renunciacions necessàries y dona, ne darà per fermanssa lo honorable mossèn Miquel Domènech, mercader de la vila de Perpinyà [...], assí present, lo qual a pregàries sues se compromet fer marmessor y principal pagador tant en vida com en mort, y per so se obliga tots sus béns ab renunciació de aquella ley ho dret que per preu que [-] executat principal que la fermanssa.

Finalment, és pactat y concordat que les dites parts ligan y firmaran los presents capítols sots la pena de cent ducats.

Die XIII febrarius anno, etc.

Doc. 18

Els cònsols de la vila de Perpinyà Lluís Terrena, Galdric Ferrer i Francesc Lorrán atorguen una "franquesa d'imposicions" al pintor Antoni Peitavi, aleshores pintor de Puigcerdà (22 d'octubre de 1565). ADPO. 112EDT47, f. 128v-129, 1561-1569.

Die XXII dicti mensis octubris.

Los magnífics mossèn Luys Terrena, Galderich Ferrer e Francesc Lorrán, Cònsols lo present any de la present vila de Perpinyà, atesa la bona relatió tenen de mestre Anthoni Peytaví, pintor, qui estant a Puigcerdar és vingut a fer habitació ab sa muller e família en la present vila de Perpinyà, de com és bon pintor com ab experiència de las obres tenen vist y conegut, han consetida, com absent del present acte, consenten licència al dit mestre Anthoni Peytaví, franquesa per temps de sinch anys del dia present comptadors de totas aquellas imposicions de la present vila, de las quals se acostuma donar a tot aquells artesans y oficials qui venen de altres parts habitar y fer lur residència en la present vila, manant ésser-li spedit lo cartell necessari. E la present licència consenten sens perjudici de una altra semblant licència consentida per los predecessors lurs a Joseph Brell, pintor habitant de dita vila. Passats dits sinch anys, la present franquesa nul·la.

Testes, honorable Nicolaus Campredon burgesis, Franciscus (...), Petrus Fabre notari et scriba major, etc.

Doc. 19

Contracte signat entre Joan Pere, síndic de la Universitat de Molig i Antoni Peitavi, pintor de Perpinyà, per realitzar el retaule de la Nativitat de Maria de Molig (31 de desembre de 1566). ADPO. G934, fons parroquials del Conflent, Miquel Joli, lligall, s. f.

Los noms de nostro Senyor Déu Jesuscrist y de la gloriosa y humil Verge Maria, mare sua, humilment invocats.

De, e sobre les coses davall scrites per y entre mestre Antoni Peytaví, pintor de la vila de Perpinyà de una part, y Joan Pere Vyra síndich de la Universitat del lloch de Molitg, terra de Conflent de la present diòcesi de Elna, tenint plen poder y potestat per a les coses davall scrites, i totes y sengles coses davalladores y emergents de aquell, és creat y constituït per la dita Universitat y singulars de aquella, segons [...] consta ab acte públic rebut en poder del discret mossèn Thomas Gasch, notari públic de la vila de Prada, a (...) del mes de (...) pactat és estat convengut y concordat segons segueix.

Primo, és convengut que lo dit mestre Anthoni Peytaví, pintor, a ses pròpies despeses, pintarà lo retaule major de la Nativitat de Nostra Senyora en lo dit lloch de Molitg, constituïda, ço és, set ystòries de Nostra Senyora, ço és, la Concepció de Nostra Senyora ab Sanct Joaquim, la Nativitat de Nostra Senyora, la Presentació de Nostra Senyora dita los quinze grahons, Desponsasió de Nostra Senyora ab Sant Josep, la Salutació Angelical, la Visitació de santa Elisabet, y la Nativitat de Cristo. Y en a la ystòries més alta un Crucifix ab Nostra Senyora y sant Joan, y en la ystòria baix de Nostra Senyora un sacrari, lo qual defora an de fer ab un Cristo al mig, y en los costats santa Magdalena y sant Josep ab (?) Arimatia, lo qual de ffora an de ésser tot en daurat, y dínchs an de ésser de color de azul fi ab unes esteles de or ffi. E los pilars y cornises y arquitraves tot daurat de or ffi, y les canals dels pilars de azul tot ffi ab ses polseres al oli ab ffines colors confforme està largament expressat en lo mollo y patró. Y les respalles del retaule de la polsera en amunt han de ésser de blau, ab un sol y una lluna y unes esteles groges, y de les polseres en avall un cortinatge de domàs pintat tot sobre la mateixa fusta, tot de obra del retaule or ffi colors ffines, lo respalla y fora del retaule de colors comunes aconeguda de mestres. Y així bé, ha de pintar la ymatge y figura de Nostra Senyora de azul lo mateix, y la gonella dessus de or ffi aconeguda de mestres. Lo qual retaule ha de dar bo y acabat per de así a la festa de la Nativitat de Nostra Senyora de setembre primer vinent, y los [...] y poms dorats y enriquits de colors ffines, y baix en les dos portes, en la una Sant Pere, y en l'altre Sant Pau.

Ítem, és convengut que per la dita obra lo dit síndich, per la dita Universitat, donarà y pagarà al dit mestre Anthoni Peytaví cent lliures moneda corrent en Perpinyà en las

formassegüents, ço és, vint lliures per de ací a mig mes de janer primer vinent, y altres vint lliures per de ací al primer de maig, y quoranta liures per de aquí a la festa de Nostra Senyora de setembre, lo qual die ha de dar bo y fet dins la present vila de Perpinyà, y les restants vint lliures per de aquí a sis mesos après comptadors del die que lo dit retaule serà posat en dita església, y pro ne obligarà com de present obliga los béns de dita Universitat y lo béns propis a pena de ters ab llargues obligacions y renunciacions y jurament.

Ítem, és convengut que acabada sia dita obra y regoneguda y judicada per los experts ellegidors, on per qui prima de dites partes, que adjudicant dita obra en més de dites pactes que adjudicant dita obra en més de dites rendes se obliga dit síndich y Universitat pagar vint lliures mésles despeses de la qual adjudicació se pagaran, ço és, sis judica en més de dites C lliures, lo dit síndich y Universitat [...] a despeses del dit mestre Peytaví, y per donar y pagar en lo dit modo les dites C lliures, lo dit síndich la dita Universitat ne obliga com dalt és dit y així bé sos béns propis.

Ítem, ésconvengut que portat sie dit retaule per dita Universitat y allurs despeses, y posat sie dit retaula en temps que lo dit mestre Peytaví estarà allí en lo dit lloch de Molix, lian de ffer la despesa y donar-li stància.

Finalment, és convengut que els dites parts tindran y fermaran los presents capítols y totes y sengles coses en aquelles conegudes sots pena de L lliures, moneda de Perpinyà, etc.

Testes honorable Anticus Garrigas mercator Petrum Gaspar Casala auri faber et Anthonius Joli notari Perpiniani qui victe honorabilis Mihaelis Joli notari, etc.

Doc. 20

Contracte signat entre els canonges del capítol de la Seu d'Elna i Joan Moles, pintor de Banyoles, per la reparació d'uns vitralls de la catedral (23 de gener de 1567). ADPO. G110, fons del Capítol d'Elna, lligall, n. 31.

Capítols fets, pactats y concordats entre los reverents senyors de canonges y capítol de la Seu d'Elne de una part, y mestre Joan Moles pintor, habitant de Banyoles del Bisbat de Gerona, de la part altre, de sobre la reparació dels vidrials de la dita Seu d'Elne fahedora per lo dit mestre Joan Moles en dita Seu per lo modo de baix scrit.

Et primo, és pactat y concordat entre les dites parts que lo dit mestre Joan Moles repararà y de nou enplombarà los tres vidrials que són detràs lo altar major, y tots los altres vidrials de dita Seu d'Elna bé y degudament y ab tota perfecció aconeguda de sperts . Primerament en dits vidrials, dits vidres y plom dels vidrials que són en dita Seu, los quals vidres vells posarà y [-] aconeguda dels reverents senyors mossèn Damià Balle y mossèn Miquel [-], canonges de la dita Seu, tenint per assò plena concessió dels dits reverents senyors de canonges y Capítol per la reparació y emplombació, li daran y pagarà a rahó tres reals y mig, a rahó tres sous y quatre diners per real, per palm de Barcelona, y dit mestre Joan posarà tot lo plom necessari [...] per dita obra, lo qual plom comprarà del plom que de los dits reverent Capítol, a raó tres ducats y mig per quintal

Ítem, és pactat y concordat entre les dites parts que lo dit mestre Joan farà tots los altres vidrials que se hauran de fer nous en dita Seu y dins dit capítol, los quals farà de vidres nous blanchs bons y emplombats, y ab tota perfecció aconeguda de experts, los quals emplombarà y posarà en ells tots lo necessari atseses ses despeses a raó de sis reals de argent per palm de Barcelona. En los quals vidrials que farà no y posarà dins la Seu les armes del dit Capítol qu'és una stela per lo qual [...] armes lo posaran aconeguda llur de dits reverents senyors, canonges, balle [-].

Ítem, és pactat y concordat entre les dites parts que lo dit mestre Joan farà les gancallese, o, filars de filferro en dits vidrials, donant y pagant-li per dites gancallese, o,

filars a les que no haurà gornició a raó tres reals haurà, y a les que haurà gornició aconeguda de dits senyors de canonges.

Ítem, és pactat y concordat entre les dites parts que dit mestre Joan donarà obra ab acabament que de assí a la festa de Pentecostés primer vinent, acabarà dita reparació y obra tant de vidrials com de gancalles e, o, filars.

Ítem, és pactat y concordat en dites parts que dits senyors de canonges ha obra feta li pagaran al dit mestre Joan lo preu e, o, quantitat que pujarà dita obra.

Finalment, és pactat y concordat entre les dites parts que les dites parts tindran y fermaran los presents capítols y totes y sengles coses en aquells contingudes, y vuy conta vindran sots la pena de sinquanta lliures de moneda corrent donadora y aplicadora per les [...] a la part obedient, per la part inhobedient y los presents capítols no fermant, y la desena part en aquella a hont seria denunciada, y per lo tenir e fermar se obligan, la una part y l'altre.

Doc. 21

Contracte signat entre executors de les voluntats testamentàries de Miquel Ximenis, burgès de Perpinyà, i el pintor Antoni Peitavi per realitzar el retaule de la capella de Tots Sants de l'església de Sant Joan de Perpinyà (18 de març de 1567). ADPO. G357, fons de la col·legiata de Sant Joan de Perpinyà (Joan Frigola), lligall, s. f.

De sobre la obra y pintura fahedora en lo retaule de la capella de Tots Sants en la yglésia col·legiada de Sanct Joan de la present vila de Perpinyà, de la memòria de mossèn Miquel Ximenis, quòndam, burgès de la present vila de Perpinyà. Entre los venerables mossèn Guiu Onofra [-], prevere beneficiat en dita yglésia, y lo any present síndich major de beneficiats de la venerable Comunitat de preveres de aquella, y Hierònym Frigola, parayre de dita vila, y lo any present sobreposat del offici de perayres de dita vila per

parayre, y mossèn Joan Matheu, apothecari de dita vila, y lo any present sobreposat del offici o [-] de apothecaris de dita villa, y en dits noms [-] manumissors, exeutors del últim testament del dit quòndam mossèn Miquel Zimanis de una part, y mestre Anthoni Peytaví, pintor de dita vila de la part altre, són stats convinguts y concordats, y per y entre ells en los dits noms [-] fets y fermats los capítols del tenor següent.

E primerament, és convingut y concordat entre les dites parts que lo dit mestre Anthoni Peytaví, a ses pròpries despeses, pintarà o pintar farà bé y degudament sis ystòries que vuy réstan a pintar en lo dit retaule, ço és, tres a la part dreita del dit retaule, la dalt dels àngels, la del mig dels apòstols, la de baix de confessors; y tres a la part squera, ço és, la de dalt de patriarchas y profetas, la del mig de màrtirs, la de baix de vèrgens. Y en daurarà y perfeccionarà dita obra y pintura y enbellyrà aquella bé y degudament de or fi, y colors fines y al olli, y rentarà y envernissarà los dos quadros del mig que vuy són ya pintats y assentats. Y las canyes de la talla pintarà de adzur fi, y lo restant de la talla y pilars de or fi, y las polseres pintarà bé y degudament com a ell li parra. Quan en les dites polseres, la qual obra y pintura farà y o fer farà dit mestre Anthoni Peytaví, y aquella donarà y enviarà bona y acabada, y endeurada y [-] y perfeccionada com de lo mestre se pertany, aconeguda y judici de experts dins tres anys del dia de la ferma dels presents capítols en avant comptadors, ço és, qui firman y dos scriptories.

Ítem és convingut y concordat entre les dites parts que los dits manumissors, a despeses de dita manufactura, faran adobar la [-] que falta en dit retaule, y levar, o fer y tornar lo dit retaule a ses pròpies despeses de dita manufactura, y axò lo donaran y pagaran y [-] tenguts donar y pagar al dit mestre Anthoni Peytaví per lo pintar y mans factura, y altres materials y cosas en dita obra y pintura necessàries y fahedores, setanta duchats a rahó dotze reals per ducat, los quals li pagaran en dits noms dits manumissors en lo modo, forma, e per les pagues següents, ço és, que aquelles, o en paga y satisfacció de aquelles, y per aquells hi on figúran los dits manumissors qui vuy són exercitants, seran y li cessionaran aquelles, vint-y-sinch lliures forts y, o, pacífichs o lo que serà, que dita manufactura y manumissors de aquella reheben y acostumen rebre quiscun any sobre lo dret de les marches de Cathalunya, y assò quiscun any per los compartiments se faran, fins tant dit mestre Peytaví sia integrament pagat y satisfets de y en dits setanta ducats. Entès

emperò que lo dit mestre Peytaví hage de donar y lliurar dues històries de les demont dites bonas y acabades y perfeccionades quiscun any dels dits tres anys y liurara-les primer dos històries del dia present a hun any, y axí après quisun any consequitivamente. Entès, axí bé, que los dits manumissors no sien obligats en consignar ni cessionar la pensió del tercer any de les dites XXV lliures [-] fer lo compliment als dits setanta ducats sinó [acabada] perfeccionada, liurada, essentata, y per experts judicada y reconeguda com sia dita obra, la qual hagen de fer regonèxer y judicar dits manumissors fins hun mes après que lo dit mestre Peytaví los haurà liurada aquella, y es requerà que fessen regonèxer y examinar aquella si aquella [-] dits manumissors haver-se de regonèxer y judicar, altrament passat dit mes après d'èsser stats requerit, sia tinguda per acceptada y judicada y li hagen de cessionar fins al compliment de dits 70 ducats.

Dicte partes videlicet, etc.

Testes fuit dictorum domini Simonis Branchar Hyeronym Frigola et Anthoni Peytaví Raphaele Morer scriptor Gabriel Artigues perxerius Perpiniàni et ego Joannes Frigola notario.

Doc. 22

Contracte signat entre Garau Sobirà, obrer de la capella de la Mare de Déu de Gràcia del convent de Sant Agustí de Perpinyà, i Joan Mianes, fuster de la vila, pel retaule de Nostra Senyora de Gràcia al fuster Joan Mianes (11 d'agost de 1567). ADPO. H31, fons dels Grans Agustins de Perpinyà, lligall, s. f.

Entre lo magnífich mossèn Garau Sobirà doctor en quiscun dret de la vila de Perpinyà, obrer de la capela de la Verge Maria de Gràcia, del monestir de Sanct Agostí de la present vila de Perpinyà de una part, y mestre Joan Mianes, fuster de la present vila de la part altre, sobre lo ajustament fahedor al retaule de la dita Verge Maria de Gràcia, són stats, fets y fermats los capítols següents.

Primo, és convingut e concordat entre dites parts que ultre de les columpnes que heren en lo primer debuix, que són sis, que en aquest additament s'i posaran quatre colmpnes més que entre totes sien deu, les quals se faran conforme als debuixos, los quals restaran en poder de dit Mianes, y donarà y asò de aquells tot temps que sia menester.

Ítem, és pactat que dit Mianes creixarà dit retaule, entant que abast dit retaule de una porta a altra de les que són a la capela que intren a la sacrestia, ab les mollures que són en dits debuixos.

Ítem, és pactat entre les dites parts que dit retaule de mig en amont age de venir disminuït ab la volta necessària y que la disminució sia conforme al primer debuix ab ajustament de dos columpnes, una de cada part, y après de les columpnes les copes conforme estan al primer debuix, y que la diffinició de dit retaule sia confoma al primer debuix.

Ítem, és pactat entre dites parts que ultra de les setanta liures que li donàran a dit Mianes per lo primer debuix, que per aquest additament, dit Garau Sobirà li donarà e pagarà en dit nom trenta-vuyt liures moneda corrent, de les quals li bestaurà ara de present la mitat, y lo restant li pagaran com la obra sia acabada.

Ítem, és pactat y concordat entre dites parts que dit Mianes donarà y acabarà per possada y asentada en dita capella dit retaule ab totes les ferrements necessàries per tot lo mes de octubre primer vinent, ab pena sinquanta liures donarà per la nou part ha la capela, per la desena part a la cort, ahon serie denunciada.

Die XI augusti 1567 dicte parte videlet, etc.

Testes Michael Pere Arnau mercator Perpini Franciscus Port scriptor et notario.

Doc. 23

Contracte signat entre Guillem del Mas, Pere Franc i Joan Hizern, pagesos i obrers de la parròquia de la Tor de Querol, i el fuster Jaume Pradell, fuster de Puigcerdà, per obrar el retaule major de Sant Esteve de la Tor de Querol (19 de juny de 1568). ACCE. 1598, Guillem Bruguera, manual de 1567-1568, s. f.

Die XVIII mensis junii MDLXVIII.

Capitulació y concòrdia feta, fermada, y concordada entre los honorables en Guillem del Mas, Pere de Franch, y Johan Hizern, payesos del lloch de La Tor Vall de Carol de una part, y mestre Jaume Pradell manuser¹⁰⁹⁶, habitant de la vila de Puigcerdà de part altra, sobre las coses següents.

Primerament, és pactat y concordat entre dites parts que los dits Guillem del Mas, Pere Defranch y Joan Hizern fent estes coses ab intervenció del Reverent mossèn Cosma Martí, prevere rector de la iglésia parrochial del lloch de la Tor, donem de present al dit mestre Jaume Pradell lo fer y obra del retaule mayor de la sglésia parochial del gloriós Sanct Esteva de la Tor ab los pactes y condicions següents.

Primerament, que lo dit mestre Jaume Pradell ferà lo dit retaule a cost y despeses suas tant de enfustaments y claus, y altres coses necessàries, fins a sia asentat en lo altar mayor de la dita sglésia, acceptat que lo dit mestre Jaume nos a tengut y obliguat emportarlo allí [...] que los dits payesos los feran portar del mateix compte, modo, y forma que ha fet lo retaule de Sanct Julià de Aya, assentat, Emperò que lo dit mestre Jaume no sia tengut y obligat en fer himatge nenguna de bulto, lo qual ha de have[r] fet y asentat dessí a la festa de Nadal prop vinent.

Ítem, és pactat y concordat entre dites parts que los dits Guillem del Mas, Pere de Franch y Joan Hizern, per los treballs, y fena, y cost del dit retaule, donaran y pagaran al dit mestre Jaume Pradell quoranta y duas lliures moneda corrent, las quals li prometen pagar

¹⁰⁹⁶ Amb francès *menuisier*, en català significa fuster

y donar de present quinze lliures, y quinze lliures dessí per tot agost prop vinent, y lo més avant acompliment encontinent sia assentada la fena y lo retaule.

Ítem, és pactat y concordat entre dites parts que en chas lo dit retaule no stigués tal qual stà lo de Aya, que en tal cars se mirará per esperts en semblant y scrites y faltarà, promet star a tot lo que sera judichat sense nenguna contradicció.

Ítem, és pactat entre dites parts que ultra del dit retaule, ferà lo dit meste Jaume los entorns del dit retaule ab tot compliment y perfecció aconeguda de sperts, així bé una porta per entrar a la segrestia ab compliment, refermades las [...] que los dits payesos las pagaran.

Dicte capitulacio fuit landata fermata concordata et emologata per dictas partes, etc.

Doc. 24

Contracte signat entre els cònsols de Ribestales i els pintors Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer, per la realització del retaule de sant Miquel de l'església de la vila (1569). ADPO. 3E2/248, Miquel Palau, manual de 1565-1569, f. 193.

Die VIII aprilis.

De e sobre lo retaule del gloriós sant Miquel fahedor per mestre Antoni Peytaví y Miquel Verdaguer, pintors de la present vila de Perpinyà, entre los dits mestre Antoni Peytaví y Miquel Verdaguer de una part, y los honorables en Hierònym Gispert y Joan Francès [...]Cònsols lo any present del loch de Ribesaltes, són estades, pactades y convingudes les coses següents. E primerament, los dits mestre Antoni Peytaví y Miquel Verdaguer convenient y prometen que ells alurs pròpies despeses faran lo dit retaule al romano, de albi o tell, alurs pròpies despeses y pagaran les mans de aquell donat lo complidament alurs pròpies despeses. Ítem, és convingut y concordat que los dits mestre Antoni Peytaví y Miquel Verdaguer pintaran lo dit retaule al oli, y en aquell faran quatre

ystòries dels actes de sant Miquel ab sa pastera, y en lo quadro més alt pintaran un Crucifici, e així bé, en lo banchal de dit retaule pintaran una Pietat en lo mig, y en los caps de dit retaule pintaran lo que bonament los aparra conforme alurs consiènties, y així bé pintaran y remediaran lo sant Miquel de bulto que estava ja en dit retaula. Lo qual retaula convenen y prometen complir y acabar ab efecte en la forma y manera dalt dits de assí a la festa de sant Miquel de setembre proxim. Ítem, és convingut y concordat que los dits cònsols donaran y pagaran, com de present prometen donar y pagar, a dits mestres Peytaví y Verdaguer per les mans y factura de les coses predites vuyttanta y sinch liures moneda de Perpinyà, ço és, trenta liures de present, y lo restant acabada y dat compliment a les coses predites a notísia y coneguda de experts, y per donar y pagar les dites vuyttanta y sinch liures ne obligaran los dits cònsols los béns, drets y emoluments de dita Universitat a pena de ters molt largament. Ítem, prometen los dits y dalt nominats cònsols que acabat lo dit retaule faran aquell aportar a lurs pròpies despeses a dit loch de Ribesaltes. Y en lo tems que dit mestres Peytaví y Verdaguer estaran en dit loch de Ribesaltes per assentar lo dit retaule, la Universitat de dit loch los farà la despesa de menjar y beure. Quare dicte partes laudantes, etc.

Testes Antonius Julià ortolanus, Antichus Aniol Colomines [...] Perpiniani et ego notario.

Doc. 25

Capitulació formalitzada per una companyia comercial entre l'argenter Francesc Clos, l'escultor Joan Ballester i el mercader Joan Jaule, tots ells habitants de Perpinyà (1573). ADPO. 4E60, lligall.

Sobre les coses, pactes y [-] devall scrites entre mossèn Francesc Clos, argenter, Joan Ballester, ymaginayre y Joan Jaule, mercader, tots vuy habitants en la vila de Perpinyà, són stats fets los capítols següents.

Primerament, en nom de nostre Senyor Déu Jesucrist y de la gloriosa e [-] Verge Maria mare sua, humilment invocats és tractat y concordat entre dites parts que per y en cas aells y qualsevol d'ells farà ho en sdevenidor per temps de deu anys comptadors del dia present en avant era donat càrrech, poder y facultat de entendre e [-] fondre y prouffitar qualsevol maneres de menas de or, argent, estany, coure, plom y altre qualsevol matall y per de e sobre delles algun dells farà sots companyia ab alguna persona que tal poder y càrrech y [-] dret y actiótingués y los senyor [...] que en tal cas ho casos la tal companyia ho pacte ho pactes fets ho fahedors volen les dites parts sien fets y fetes a utilitat y comodo de tots, y lo prefferit y utilitat [...] e sia de tots més comunament, so és, una part yguals a quiscun d'ells, y que la un sens l'altre y de voluntat de tots sien fets dits pactes y companyia ho al [-] dels dos d'ells y lo que per los dos fet l'altre [-] ho que y sia tingut a tenir-ho per fer y agia doble.

Les quals coses y sengles de aquelles tenir y fermar prometen ab pena de dos-cents ducats de or donadora y applicadora per les nou parts a la part obedient y la desena part a la cort a hon serà denunciada al for de la qual per tots y quiscun d'ells se y obliguen tots, etc.

Doc. 26

Contracte signat entre els cònsols de Ribesaltes i Antoni Peitaví, pintor de Perpinyà, per la realització del retaule de sant Llorenç i sant Vicenç de l'església de la Mare de Déu de la vila (25 de març de 1574). ADPO. 3E2/955, Joan Francesc Arles y Carrera, manual de 1574, s. f. (ALART Alart XXVII, 589).

Die predito Perpiniani.

De y sobre lo retaule fahedor sots nom e invocació de sant Lorens y sant Vicens màrtirs en la yglésia de Nostra Senyora dins lo lloch de Ribesaltes, per y entre mestre Antoni Peytaví, pintor de la vila de Perpinyà de una part, y lo honorable Pere Àngel Valsera, balle y Barthomeu Joli lo present any hu dels cònsols de dit loch de Ribesaltes, ab

intervenció de Hierònym Gispert y de Joan Piquer, consellers de dit lloch de la part altre, són estats, fets, fermats, e jurats los capítols y pactes següents.

Primerament, és convengut entre dites parts que lo dit mestre Antoni Peytaví fabricarà e, o, farà fabricar lo dit altar lo qual altar haurà vuit palms en emplària y XII de alsària, pintarà lo dit altar e o retaule de sant Lorens y sant Vicens y farà los màrtirs de fusta de bulto de alsària de tres palms, y posarà les pintures seran necessàrias a degut compliment y perfectió, ço és, les colors or y atzul fi y plata fina y blanch brunyit tot fi y al oli aconeguda de mestres. Ítem, que lo dit retaule ha de tenir tres històries de quisun costat de cada hu de dits sants, y de hun Crucifixi y tres al banchal ço és, al mig una nostra Senyora de Pietat, y al cap de dit banchal hun sant Barthomeu, y en altro cap sant Roch, y han de ésser del tamany y proporsió de les del altar de sant Miquel de dit loch. Ítem, és pactat que lo dit mestre Peytaví donarà y liurarà bo y acabat y posat dit retaule, ab tot son compliment com dit és de assí a la festa de sant Vicens del any 1575, y reconeguda de mestres.

Ítem és convengut que los dits Pere Àngel Valcera balle, y Barthomeu Joli, cònsol donaran e pagaran realment y de fet al dit mestre Peytaví per la fàbrica y pintura de dit retaule cent sexanta liures pagadores en lo modo següent, ço és, de present sexanta liures, y tot lo restant, a compliment acabada, y perfectionada, y assentada sia dita obra, y aquella judicada per experts. Y dits balle y cònsol han de anar a cercar en y de casa dit Peytaví. Ítem vol dit Peytaví que si acàs el alça dit retaule més del dotze palms, vol sia satisfet a lur coneguda y per pagar dita quantitat se obligaran a pena de ters largament.

Dictus pactes laudarunt, etc.

Doc. 27

Contracte signat entre els sobreposats de l'ofici de paraires de Perpinyà i el pintor Antoni Peitaví, per la pintura d'una bandera de la confraria del dit ofici (10 de maig de 1574). ADPO. 4E26.

De sobre la capitulació davall escrita, fahedora per y entre mossèn Jeroni Frigola sobreposat del ofici de parayres, y Miquel Onyar y Pere y Narcís Mercer, parayres, tenint plen poder de tot lo offici de parayres de una part, y mestre Anthoni Peytaví, pintor de la present vila, de la part altra, sobre lo pintar de la bandera del dit offici.

Primo, és convengut y concordat entre dites parts que lo dit mestre Anthoni Peytaví, a ses pròpies despeses, gastos y treballs pintarà de pinsell la bandera de domàs blau, novament feta per lo dit offici de parayres, y aquella pintada de bon pinsell y ben acabada y reconeguda per experts, donadora de assí a la festa de Pentecostés primer vinent, del modo y conforme està pintada la bandera vella del dit officiables mateixes armes, y ramatges y pintura.

Ítem, és convengut que per les coses demontdites li donaran y pagaran dels diners preydors del tall fet e ho dels emoluments del present offici 18 ducats valents XXXVI lliures moneda de Perpinyà, les quals li pagaran en haver acabada de pintar dita bandera y perso ne obliguen los béns y emoluments del present offici a pena de ters.

Die 20 aprilis 1574. Dicte partes presenti, etc.

Testes dicto Peytavi, Mescer, et [...], Michael Capsal, Honoratus de la Font, paraires Perpiniani.

Doc. 28

Contracte signat entre els proboms de l'ofici de basters de Perpinyà i el pintor Antoni Peitavi, per la realització del retaule de sant Gil per la capella de l'església del convent de Sant Francesc de Perpinyà (10 de maig de 1574). ADPO. 4E65 (Joan Vallespir), lligall (ADPO. 1J390.13).

De sobre les coses de inscrites per y entre mestre Antoni Coll, baster de la vila de Perpinyà, sobreposat lo present any del offici de basters de la vila de Perpinyà, y mestre

Sampsó Ferrusses, Frances Gall, Raphael Ferran, Antoni Prada, Joan-Pere Mates, tresorer Joan Macià, Miquel Gordo y Antoni Llautorn, basters y prohòmens del offici predit de una part, y mestre Antoni Peytaví y Miquel Verdaguer pintors de la dita de la part altre, són grats fets los capítols següents.

Primerament, és convengut entre dites parts qu'els dits mestre Antoni Peytaví y Miquel Verdaguer pintaran y pintar prometen, e de present pinten tant prest com sia possible, al oli dos personatges del retaule de sanct Gili de la capella que és de la confraria del offici de basters en la iglésia del monestir de Sanct Francès, ço és, sanct Antoni y sanct Luch; y dos pilars dal i abax del dit retaule, y los arxets que estan demont los dits dos sancts, y una pessa del l'arch del altar que està dessús los arxets; y en dita pintura posaran lo or y atzur fi tot lo que serà menester, y los restants colors necessèries que sien fines y los pilars y los arxets de or fi, y la pessa demont de or y atzur, y aquella faran bé y degudament aconeguda d'esperts, y per so obligaran com de present obliguen llurs béns y de quiscú d'ells insòlit y per lo tot.

Ítem, és pactat entre dites parts que los dits senyors sobreposats y prohòmens del offici de basters prometen com de present prometen als dits mestre Antoni Peytaví y Miquel Verdaguer que per dita obra los donaran quranta lliures en la forma següent, ço és, de present quinse lliures, y la mitat del que restarà que són dotze lliures y miga a la festa de Tots Sancts, y l'altra mitat a la festa de Nadal primer vinent, y per so se obligaran com de present obliguen a pena de ters los béns y obrers de dita confraria y los llurs propis, y de quiscú dells insòlit y per lo tot, la qual obligatió faran ab les clàusules en semblants actes posar acostumades aconeguda del notari deval scrit.

Finalment (...).

Die X maii MDLXXIII.

Dicte partes laudarunt preinserta capitula et omnia et singula in eis contenta, etc.

Testes Franciscus Bertran calseterius ville de Milliaris Jacobus Puig faber ferrarius Perpinani habitator et ego Vallespir notarius.

Doc. 29

Contracte de lloguer que fa Antoni Peitavi a Benet Abri, fuster de Perpinyà, d'una casa al carrer de La Boria de la mateixa vila (17 de juliol de 1574). ADPO. 3E2/955, Joan Francesc Arles y Carrera, manual de 1574, s. f.

Die XVII julii MDLXXIII Perpiniani.

Ego Antonius Peytavi pictor presentis oppidi Perpiniani Gratis etc. per totem residuum tempus quam mihi restat que sunt dictus annis per pactum plus quam mines qui currere incipient diecigesimo mensis julii rearrendo et reconosco vobis benedicto abri [sic] faber lignario Perpiniani quandam domum sit per in parrochia Sancti Joannis oppidi Perpiniani loco dicto la Boria confrontatam cum tenentia honorabili francisci Castello et ab lo hostal de la corona hec itaquis facio etc. sicut melius etc. sib tamen pactis et conditionibus fiat pactata ut arrendamento mihi dicto Peytavi facte per anno millesimo quingentesimo septuagesimo secundo mensis jannuarii pretio ece mercies decem et octo libras monete PERpiniani solvenda per de medio ad medium annum antici pando utmoris est Perpiniani. Et sie sub dictis pactis promit per vobis dictum rearrendamentum per totum tempus bonum facere etc. pena XXV sous monete Rosilionis sub pena tertii etc. danda etc. foro quarus etc. promitus etc. per qua etc. et ego dictis Benedictus Abri presens ibidem Gratis etc. dictum rearrendamentum accepto etc. et promissus solvere dictam mercedem prout supra dictum est pena tertii etc. danda etc. foro etc. ob bo etc. renuntiarunt etc. fiat ut in forma.

Testes Michael Verdaguer pictor Perpiniani Guillermus del Batur milio sive traginerius honorabili Joannis Comes mercaderius et Marcus Moret scriptoribus Perpiniani.

Doc. 30

Contracte signat entre els obrers de la parròquia d'Ur i Antoni Peitaví, aleshores pintor habitant a Puigcerdà, per la pintura del retaule de Sant Martí i altres feines dins l'església. (4 d'agost de 1575). ACCE/1756, Joan Antic Gratenchs, notal de 1566-1578, f. 162v-164.

In dei nomine noverint universi per nos Guillelmus Sans burgensis Benedictus Montella et Gaspar Cotxet merchatores ville Podyceritani Urgellensi diocesis Franciscus Auter et Arnaldus Gelabert cultores dicti loci de Ur terre Ceritanie operarii nos dicti Auter et Gelabert dicte ecclesie parrochialis evistem loci de Ur tamus in nibus predictis quo nominnibus propriis respective ach nomyne totius comunitatis evisdem loci de Urex una et Antonius Peytavi pictor oppis Perpinani populatus partibus ex altera Gratis etc.

En nom de Déu Senyor y de la gloriosa Verge Maria y de tots los sancts y sanctes de paradís et amén. En y sobre la capitulació firmada o firmadora entre mossèn Sans, procurador de mossèn Lluís Sans, rector de la parrochia de Ur, lo hober y prohòmens de Ur de part una, y mestre Antony Peitaví pintor de part altra, sobre lo pintar del retaule de la isglésia de Ur sots invocació de sanct Martí. Primerament és estat capitulat, tractat y concordat entre dites parts lo dit mestre Antoni Peitaví, pintor, pintarà dit retaule de Ur, so és les històries de dit retaula al oli y fines colós. Ítem, més promet pintar y daurar dit retaule, e talla, y cornises, y pilars de or fi y azull fi, y plata fina en los llocs nessessaris, y alabastre y altres esmalts per enriquir dit retaule y polseres, y lo que tocarà a dit retaule y sagrari, y assò coneguda de mestres. Ítem, més és pactat [-] que dit mestre Anthoni Peytaví pintarà los costats y portes de la segrestia al temple ab istòries las que seran aconeguda de dit mestre Anthoni Peitaví y hobrés de dit lloch y de mossèn Sans; y entre les altres istòries y posarà sant Martí a cavall. Ítem, és pactat [-] que lo dit mestre Anthoni Peitaví pintarà les dues arcades fins al altar de Nostra Senyora y de sanct Joan ab ramatges. Ítem, pintarà un altar de sanct Joan Babtista al temple y la creu gran sense pastera conforme lo altar de Nostra Senyora que és en dita isglésia, ab les figures necessàries aconeguda de dit mestre y hober y prohòmens de dit lloch y del magnífich mossèn Sans; y al temps que pintarà les voltes de dita arcada li faran la despesa. Ítem, portaran dit retaule a despeses de dit lloch a la vila, y tornaran aquell a dit lloch com sie pintat a despeses de dit lloch, y dit mestre Anthoni assistirà en tot, y posaran aquell a despeses de dit lloch. Ítem, per fer dita feyna y

pagade aquella li aprometan los dits mossèn Sans y hoberer y prohòmens de dit lloch, donar y pagar al dit mestre Anthoni Peitaví cent y sis ducats a rahó de dotze reals per ducat, pagadors so és en tres iguals pagues, la primera en lo die que comensaran pintar dit retaule, y la segona a mija feyna, y la última y derrera un mes après que la feina sie acabada; la qual quantitat pagaran, ço és, lo dit magnífich mossèn Sans donarà y pagarà xixanta-sis ducats y lo restant per compliment li cessionen los dits prohòmens de Ur ha dit mestre Anthoni Peitaví, aquells quoranta ducats que Pere Petit Casadall del dit lloch té y deu ab acta ha la dita hobra com apar ab acte en poder de mossèn Bruguera, notari, la qual cessió li faran tenir y valer sots obligació de llurs béns. Ítem és pactat que lo dit retaule y altres hoberes sobredites sie fet de Tots Sancts primer vinent ha un any.

Ideo nos dicte partes, etc.

Testes [...] magnifico Guillermi Sans honorabili benedicti Montella Francisci Auter et Arnaldus Gelabert ach Anthonii Peytavi qui firmarunt et jurarunt dictis die et anno sunt Joannes Abat caligator et Bernardus Bagelane parator ville Podyceritani habitatores.

Doc. 31

Àpoca feta a Joan Ballester per la realització d'una sepultura per Berenguer Serdà, mercader de Vincà (30 d'agost de 1575). ADPO. 3E1/2702, Francesc Roig, manual de 1575, f. 90v.

Ego Joannes Ballester sculptor villa Perpiniani habitator Gratis [-] me habuisse et recepisse a vobis Andrea Folcra mercatore oppidi Viniciani presente per centum libras moneta Perpiniani pro salariis laboribus et mercedibus mihi et quator famulis meis lapicidis debitis et competentibus pro sex mensibus quibus ego et dicti famuli mei laboranimus in presenti villa Perpiniani et dicto oppido viniciani in conficiente et fabricando ac poliendo crucem quandam lapideam et cohoperorium ac quatuor columnas siue pilars quam posnimus in itinere regio quo itur a dicto oppido Viniciani ad oppidum Villafrancha et quam quidem crucem honorabili Berengarius Serda quandam mercator dicti oppidi sour

vester cum suo ultimo testamento constitui et confici insserat quas quidem tercentum libras habuinus et recepinus [...] vicibus et solutionibus de quibus [...] apocham.

Testes venerabili dominus Michael Marchus Pujol presbyter beneficiato ecclesiam collegiata sancti joannis Perpiniani Reynart scriptor et ego Francesc Roig notario.

Doc. 32

Els cònsols de Perpinyà Niolau Jordà, Galderic Ferrer, Antoni Joan Bolet i Garau Blanc atorguen una segona “franquesa d'imposicions” a Antoni Peitaví, pintor de Perpinyà (16 de setembre de 1575). ADPO. 112EDT48, f. 129 i 130.

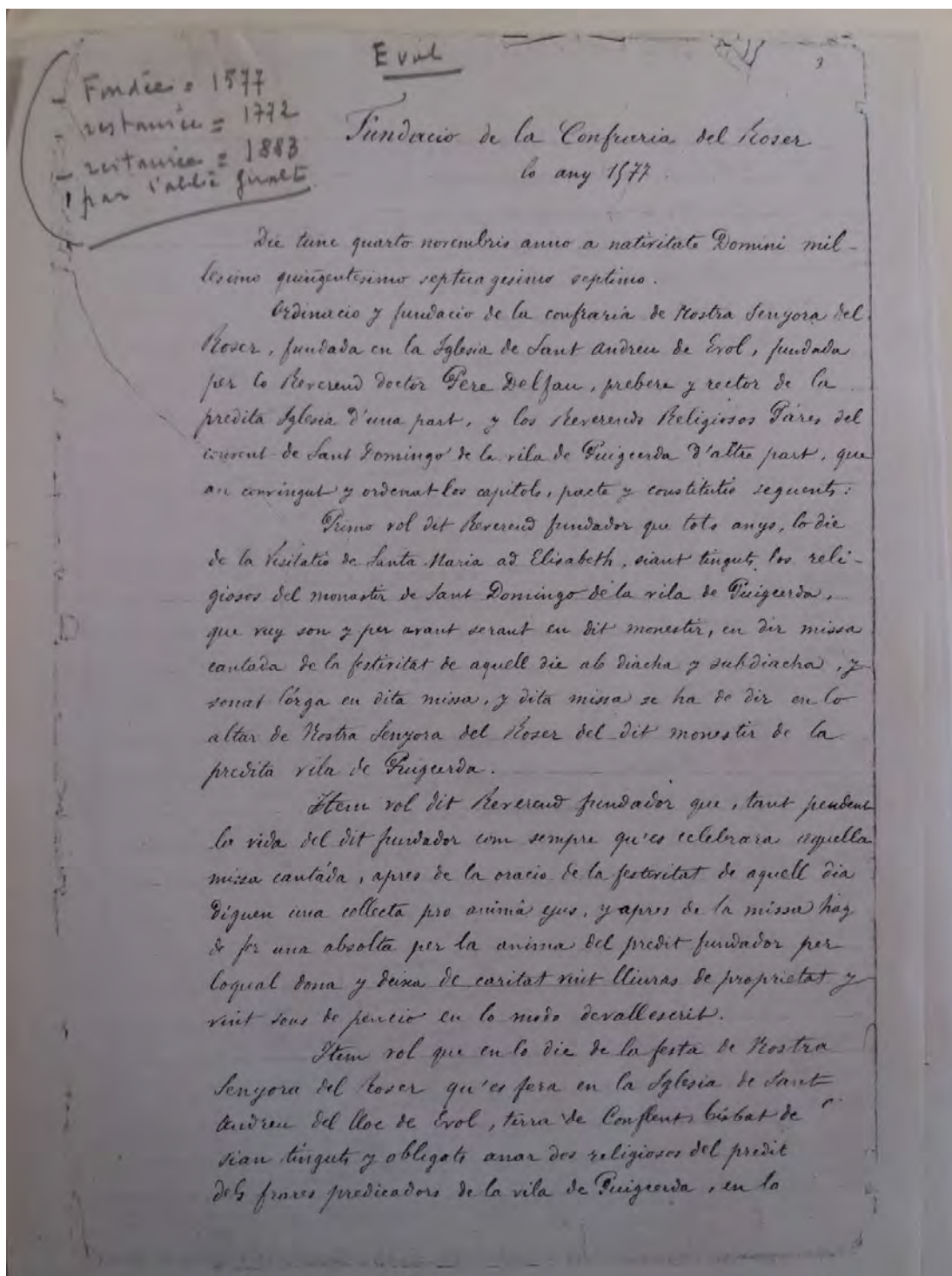
Die XVI mensis septembris anno MLXXV.

Los magnífichs cònsols de la presnt vila de Perpinyà, ço és, mossèn Nicolau Jordà, Galderich Ferrer, Antoni Joan Bolet, e Garau Blanc, lo present any cònsols de la present vila de Perpinyà, atesa la bona relació que tenen de mestre Anthoni Peytaví, pintor, y com és persona molt àbil en son offici, del qual esta Universitat tant per les coses públiques se són de fer com altres de la Universitat té molta necessitat, per lo que per coses de aquella se acorte haver-se de [-] de ell com per expèriencia de ses obres tenen vist y conegut, per lo poder que tenen, ab tenor de la present consenten y donen franquesa al dit mestre Anthoni Peytaví per temps de sis anys del die present en avant comptadors de totes aquelles imposicions y ajudes de la present vila, de les quals se acostume donar als artesans y officials qui venen de altres parts habitar y fer lur residència en la present vila, no havent-hi altres de tal offici, dient y manant als arrendadors de dites imposicions y ajudes que admeten la present franquesa y al dit mestre Peytaví aquella, y per dites coses ésser-li spedit lo cartell necessari.

Testes Batholomeu Girau carniceri Franciscus Amell adjutor consulum et ego Steve notari.

Doc. 33

Acta de fundació de la confraria de la Mare de Déu del Roser a l'església de Sant Andreu d'Èvol, pel prevere i rector de l'església Pere Delfau (1577). ADPO. 175J27 (Confréries et retables du rosaire – Eugène Cortade).



iglesia de sant Andreu de Evol, lo diumenge de l'octave del Sant-Espirit, o' lo diumenge segunt de la dita octave del Spirit-Sant, y tingan de fer las cosas sequents: primo que aquell dia un de ells diga la missa major de aquell dia, y l'altre que predique del Rosari de Maria Santissima y tingan de assistir en las horas diurnals de aquell dia, y també lo endema sian tinguts los dos religiosos dia juntament ab lo predit rector y los capdecases de la parroquia, los dos religiosos dia un aniversari per los confraris de aquella.

Item mes, après de la mort del dit fundador sian tinguts y obligats en fer las cosas sequents: es que en aquell dia allegescan y fassan nou vndich o procurador bo y devot de la Mare de Deu, qui tinga carrech de la confraria o capella de Nostra Senyora del Roser, de scriure los confraris qui es voldran provar en dita confraria, y que sia la capella de continuo de nit y dia illuminada ab las atxes y lluminaria de cera que en dita capella sia quiscun any reparada y aumentada de los Dineros dels bacins que van discorrent en dita parroquia de Evol y orella y oleta.

Mes que siant tinguts y obligats quiscun any donar compte al que tindran carrech de illuminar y de fer illuminar la predita capella de Nostra Senyora del Roser, dels dineros dels bacins que van discorrent per la predita parrochia, que son co es en Evol, orella y oleta, si aquells dineros son distribuits be per las cosas pertocant en la confraria de N^a S^a del Roser.

Item que lo que tendra carrech de la predita capella fassa que aquell dia pués celebrera la festa de N^a Senyora del Roser en la predita Iglesia de

5
Sant Andreu de Erol, que ell o' altres tingan rosaris de Nostra
Senyora per veurer als non y tenirian y també imatges de
Nostra Senyora del Roser s'en pora haver.

Item vol lo dit fundador que lo, que tendra carrech de
dita capella de Nostra Senyora del Roser, sia tingut y obligat
de collir y llevar un censal de massa de cent lliuras y de
preu de seich lliuras, lo qual fa Jaume colomer menor de
vis q^o y Alianor muller sua collect. hereter en la vila de
Oleta, pagador lo dit censal lo dia de Pasqua de resurreccio, com
consta ab acte pres per lo discret m^e Gabriel notari de
Vilafraucha de Conflent, a dos de octubre mil seich cent
vint y dos, y alguns dias celebrar la festa de la mare de
Deu del Roser, lo dit sindich haze de avisar los reli-
giosos susdits a la vila de Puigcerda per quiscun dia ...

Doc. 34

Acta de compra d'una casa a la plaça de la Llana de Perpinyà, aixecada pel notari Miquel Palau i signada pel pintor Antoni Peitavi (18 de juny de 1577). ADPO. 3E1/3992. Miquel Palau (pare), notal de 1577-1578, f. 23.

Emptio Antonio Peytavi pictore Perpinani.

In Jesucristi nomine sit omnibus Notum quo Ego Jacobus Perramon agricola loci de sancti felicis inferioris Gratis et ex certa scientia per me et meos heredes et successores quoscunq[ue] vendo et [-] venditionis strado sive quasi vobis Antonio Peytavi pictori Perpinani presenti et vestris acquibus voliceritis perpetu quandam domum meam sitam in presenti villa in parrochia sancti joanis in platea vulgo dicta de la llana confrontatam ab uno latere cum tenentia Reverendi domini Stephani [Massó] presbiteri canonici ecclesie collegiate sancti Joannis que antea fuit discreti Benedicti Perramon quondam notari et ab alio latere com tenentia Antoni Joli notari quo antea fuit honor Baldilii Sapte quondam mercatore et antea magnifici Francisci Domenec quondam militis a parte inferioris cum intrata [-] vulgo dicti de sanct Joan et anquiritrio de fontfreda et aparte retro cum dicto magistro et spectat ad me ut donatarium universalem omnium et singularem bonorum que fuerunt honor Antonii Perramon quondam dicti loci patris mei prolit dicta donatione constat in et cum capitulis mastri nominalibus in bitis factis et firmatis inter me Antoniam uxorem meam apud Antonium Argelic notari publicum Perpiniani die (...) et ad dictum pactem meum per [-] et spectabat titulo venditionis de eadem sibus acte per dictum quondam dominum Angelum franciscum Domenec instructo recepto apud honor Joannem Frigola quondam notari publicum Perpinani die vigesima octava novembris millionesimo quingentesimo quinquagesimo quinto et incontmienti constituo me predictam domine quoam vobis vendo nomine vestro possidere vel quasi donee inde acciperitis plenam et corporalem possessionem de cadem qua possitis accipere vestro propria dictem quando vobis [-] me omni persona et curia irrequisitis, et pena vos et vestros acquos solveritis retinere ad [...] salvo jure vener comunitatis [...] presbitorum ecclesiem collegiate sancti Joannis ut habentis et causam a monesterio santis frigidi in triginta solidis de cessia [-] anno perpetus solvendis pro [-] festo st joannis de junio et pro alio [-] festo Nativitate, etc.

Doc. 35

Contracte signat entre el burgès perpinyanès Antich Camprodon i l'escultor Joan Ballester, del bisbat de Girona, per la realització d'un Crist per un sepulcre de l'Hospital de Perpinyà (20 de juny de 1579). ADPO. 3E1/3993, Miquel Palau (pare), manual de 1579, f. 103v-104. ADPO. 3E2/253, Miquel Palau (pare), manual de 1579, s. f.

Dicta die XX junii MDLXXVIII.

De et super instrumentis inter magnificum Antichum Campredon burgesem Perpinanii ex una et Joannem Ballaster sculptorem Gerunde partibus ex altera, fuerunt inscripta comenta et pactata sequentia videlicet, que lo dit Joan Ballester, del dia present a la festa de Tots Sancts pròximo vinent, farà y darà, bo y acabat y perfet ab tot son compliment, medida mesura, y proportió, a judici de persones expertes, un Cristo per lo sepulcre del spital de Sant Joan de medida y llargària de vuyt pams y mig barcelonesos, de fusta de noguer o ciprer bona [i] mercadera, segons que per image de Cristo de sepulcre és necessari, y portat a pròpies despeses, risc, perill y fortuna del dit Joan Ballester en la present vila y en casa de dit mossèn Antich Campredon. E per la fàbrica, mans, y factura de dit Cristo, lo dit mossèn Campredon, de sos propis dinés, dona y paga de present al dit Joan Ballester desavuyt lliures moneda de Perpinyà, realment en comptats en presència del notari y testimoni baix scrits en nou scuts de or en or, les quals dit Joan Ballaster confessa haver hagudes y rebudes en lo modo demont dit; y promet fer y complir lo per ell dalt promès conforme dalt està dit y expressat, y per so tenir y fermar fer complir ne obliga a dit senyor Camprodon tots sos béns presents y sdevenidors, y la persona a la presó; y per major seguretat de dites coses, ço és, tant per la fàbrica mans y factura del dit Cristo com per totes les altres coses dalt promeses, dona y anomina en fermansa y principal actor y factor mestre Miquel Verdaguer, pintor de la present vila, lo qual present per prechs y amor del dit mestre Joan Ballaster ab ell y sense ell, en vida y en mort, se constitueix fermansa e principal actor y factor y pagador per totes les coses dalt promeses, encara que la dita factura no sia de son art, prometent en tal cas aquella fer acabar y complir a ses pròpies despeses per persones expertes del modo que dalt està per lo dit Joan Ballaster, promet per les quals coses fer y complir per tots los danys ne obliga tots sos béns y sa persona a la presó hab jurament.

Testimonis, Antonius Navarro sutor Ludovicus Janbert studens in artibus Perpinani,
et Ego Palau notari.

Doc. 36

Contracte signat entre els síndics de la comunitat de preveres de l'església parroquial de Sant Jaume de Perpinyà i el pintor Antoni Peitavi, per l'execució de la policromia de la marededéu del retaule de la Verge dels Desemparats (2 de gener de 1580). ADPO. 3E1/3995, Miquel Palau (pare), manual de 1580, f. 6, remet al f. 117-v i 208v.

Die secunda januarii MDLXXX.

De e sobre les coses baix scrites per y entre los venerables mossèn Jaume Heres, mossèn Berthomeu Viader y mossèn Pau Colom, preveres lo present any, syndichs de la venerable Comunitat dels preveres de la Iglésia parrochial de Sant Jauma, y en dit nom per lo present regidors y administradors de la capella y confraria de la Verge Maria dels Desemparats, fundada en dita iglésia de Sant Jaume de una part, y mestre Antoni Peytavi y mestre Miquel Verdaguer, pintors de dita vila, de la part altre, són estades convingudes y pactades, és a saber que los dits venerables syndichs en dit nom donen a preu fet als dits mestre Antoni Peytavi y Miquel Verdaguer la pintura del bulto de la image major de la Verge Maria dels Desemparats y de la cambra del retaule, ab los pactes següents, so és, que los dits mestre Antoni y mestre Miquel pintaran la dita image, so és, endorada y recamada conforme requer la dita image y la dita cambra, so és totes les mollures dorades y los pilarets endorats y enrichits com és menester, y en lo demás de dita cambra de brocadillo, ab tot lo qu'és requer fins a la cornisa, y altrament tot lo que se enclou en la dita cambra ab la peanya y no més, y les dites coses donaran fetes, complides y acabades ab tot compliment e vistes y regonegudes per experts per la festa de Pasqua de Resurrecció primer vinent. E los dits venerables syndichs per les dites coses donaran y pagaran com de present prometen donar y pagar als dits mestre Antoni y mestre Miquel trenta-y-set ducats a rahó

dotse reals per ducat, donadors y pagadors so és vint-y-dos ducats de present, y los restants quinse ducats acabada la obra e aquella vista y regoneguda per experts, y persone obligaran com de present ne obliguen tots los béns drets y emoluments de dita confraria, no emperò los lurs ans sí protesten. Quare dicte partes laudates, etc.

Testes venerabili dominus Joannes Antonius Codalet rectore Sebestianus Corretger Joannes Antonius Soler Llonch Franciscum Mita presbiter in dicta ecclesiam beneficiati et ego Michael Palau notario.

Doc. 37

Contracte signat entre Guiomar Pagès de Gleu i Joan Francesc Pagès, donzell de Perpinyà, i els pintors Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer per la realització de la pintura d'un retaule per la capella del Crucifix per l'església de Sant Joan de Perpinyà (7 de març de 1580). ADPO. 3E1/3153, Joan Antoni Papi, notal de 1580 (i s.), f. 115-116.

Capitula pro depingendo retabulo illustrissime domine Guionari Pagesa y Gleu.

Universi que y per me escritit receptum in dicta ville per die septima mensis martio anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo octagesimo quoddam publico instrumentum quo de et super instrumentus per et inter magistrum Joannes Franciscus Pages domicelum in villa Perpinani domiciliati in sunctuarium canonum [-] domine Guionaris Raphaelae Pagesa y Gleu uxorius relicte et heredis magnidici Antoni de Gleu quoddam domicelli in dicta villa Perpiniani domiciliati patris sui ex unam et magistros Antonius Peytavi et Michaellem Verdaguer pictores dicte villa ex altera fuit comentum prout [-] prosiquidem suit comentum quo dicti Antonius Peitavi et Michael Verdaguer tenearum depingere suie pintar pro ut de presenti depingere promuttunt dicto Joanni Francisco Pages sindico maiorum collegiate ecclesie Santi Joannis Perpinani et operario euisdem, qui manesunt et pro tempore fuerunt a coneguda de experts lo retaule quo est in capella dicte domine Guionaris Raphaelae Pagesa i Gleu et antea dicti quoddam Antoni de

Gleu [-] in collegiata ecclesia Santi Joannis dicte ville Perpinani nominatum del Crusifici del orga omnibus eous expensis [...] dicti quendam Antoni de Gleu videlicet, tant lo crucifici quo est in dicta capella y dictus altare siue retaule videlicet en les parts necessaries or fi, plata fina, colors fines, bronit bonum et mercanties ad forma estilium capelle sanctissimi nominissimis que est in ecclesia dicti Santi Joannis dicte ville. Item suit comentm quo dicti Peytavi et Verdaguer tenearun perficera prout dicto Pages sindico maiori et operario dicte collegiate ecclesie Santi Joannis Perpinani [...] dicti retaule intra unem annum a die quo presentis liberatum fuecit dictum retaule cidelicet cada peça del altar intra unam annum a die quo evidem liberata fuerit cada una peça dicti altari seu retaule quod in presentiam (...) Petrum Torres (...) dicte ville (...).

Doc. 38

Sentència arbitral aixecada per Josep Garrigàs, apotecari de Perpinyà, contra Antoni Peitaví, pel deute econòmic de diversos pigments i altres productes de l'ofici de pintor (21 de març de 1580). ADPO. 3E1/3109, Jeroni Soler, notal de 1580, lligall, s. f.

Los noms de [-], mossèn Jaume Coronat, doctor en quiscun dret, àrbitre y arbitrador, llohador y amigabbe composedor comunament, y amigabbe elegit per y entre mossèn Joseph Garrigas, apothecari de la present vila de Perpinyà de una part, y mestre Anthoni Peytaví, pintor de la mateixa vila de part altre, sobre quinse lliures [i] quatre sous que lo dit mossèn Garrigas demanave a dit mestre Peytaví per rahó de [text tatxat]. En memorial enibit per dit Garrigas de algunas cossas a presses dit Peytavy de la botiga del dit Garrigas, com consta al dit memorial al qual se fa relatió, y sobre la reconventió feta per dit mestre Peytavy a dit mossèn Garrigas, pretenent que dit Garrigas li és tornades per rahó de un quintar de ocre li te venut, demanant aquell fer stimat a rahó 2 sous per lliura. E generalment, sobre totes y qualsevols altres questions, plets o controversias que són o ésser se spéran entre ells per rahó de les coses demunt après. Vista primerament la potestat per dites parts verbalment y de per la a mi atribuida, prometent que tot so y quant per mi seria

judicat, per ells seria pagat y per aquesta present senència no apellarian ni recorrarian donant-me ells llur paraule, vist lo memorial e, o, conte donar per quiscuna part, vists los testimonis administrats per quiscuna part sobre la valor de dit ocre, vist que puix a les parts és stat dit y demanat si volgen dar més testimonis, ni allegar, ni provar res, hoïdes, plenament les dites parts en lo que a mi dit arbitrador y àrbitra an volgut allegar, y dir y vists y hoydes y entessos y examinats los drets de la parts, vistes finalment totes les cosses fehedores e atesa las atenadores [-] diligentment deliberació per bé [...] de arbitrament y de dret y amigabbe composició [-] la dita potestat ab dit compromís de paraule per les dites parts a mi donada [-] arbitre y declare de, e sobre les dites demandes devant de mi per dits mossèn Garrigas y mestre Anthoni Peytaví fese e presentades e sobre lo contengut en aquelles en la forma següent.

E primerament, quant en las quinsa lliures per dit Garrigas en dit compte demandes a dit mestre Peytaví, per quant dit Peytaví ab lo memorial lo compte per ell enibit confesse ésser debitor a dit Garrigas per una lliura set onsas de asull encamarat, quatre lliures quinze sous, y a més confese deure a dit Garrigas una lliura de masicot valent setze sous, y també un botell de oli de lynós valent 10 sous, que tot són a sis lliures y un sou. Pronuncia y declare y lo dit mestre Peytaví condemne en pagar a dit mossèn Garrigas dites 6 lliures 1 sou.

Més avant, per quant puig és estat mostrat y llegit a dit mestre Peytaví lo memorial, lo compte, y dit mossèn Garrigas enibit per que si en aquell y havia alguna partida no vertadera ho digués ho respongués, y vist que per dit mestre Peytaví no és stat fet contrari a ninguna partida de dit compte sinó a tres partidas, la una de 3 lliuras 6 sous, la altra de deu sous la tercera de dos lliuras per dos lliuras vernís havia comprat a dit Garrigas' pretenent que dit vernís no hi a tant com per dit Garrigas era demanat y dita pretentió ni valua essent stat per mi demanat si volia dar testimonis [...] aia provada pretenent que prou testimonis havia donats, per tant condemna lo dit Peytaví en donar y pagar a dit mossèn Garrigas las ditas tres partidas de 3 lliures 6 sous, y l'altra de deu sous, y altra de 2 lliures, que són tot 3 lliures 16 sous, dic 5 lliures 16 sous, y junctament ab lo còpia dalt y tots junts somen nou lliures deaset sous en les quals comdemno a dit mestre Peytaví.

Y perquant dit Garrigas confesse deure a dit mestre Peytaví, ab son compte, set reals, les quals, segons ofereix mestre Antoni Peytaví, són per dos lliures [de] vernís que dit mestre Peytaví ha presas de casa de dit Garriga y [...] ¹⁰⁹⁷ a passar pro compte dits set reals, llevadors, onse lliures dessasset sous, y paguant també dit Garrigas, ha atorgat que ab dit vernís sepeça un pot que podia passar quatra reals, comdamne que dit Garrigas tinga de llevar dits quatre reals de dites onse lliures desset sous.

Més avant, per quant no consta plenament per part de dit mestre Peytaví quanta ninguna valor ni que podia valler dit ocre, com per ell no sia stat donat sinó un testimoni, y per quant per mi és listat [i] dit si ne volia donar més, y ell, dit Peytaví, responent que no, y per dit mossèn Garrigas, plenament és estat provat quant val lo quintar de l'ocre per dos testimonis, homens, dignas de fe; so és, per mossèn TallaLloguas, apothecari, y per mossèn Matheu, també apothecari, los quals an judicat conforme valia en lo temps [-] dit ocre, dient no se valia més de set reals lo quintar, set o vuit anys ha, per tant comdamne lo dit Garrigas en pagar y passar en compte a dit mestre Peytaví deu reals y mig per rahó de un quintar y mig de ocre que dit Garrigas compra a dit mestre Peytaví, levadors de dites onse lliures deaset sous. Y, finalment tots comptes pasats, condemne a dit mestre Antoni Peytaví en pagar y donar a dit mossèn Garriga vuit lliures, sinc sous y quatre [diners], dic, 8 lliures 5 sous i 4 [diners], restants de dites onse lliures deaset sous, dins tres dies après de ésser publicada la present sententia y intimada.

E, per quant quiscun treballant digne és de remuneratió, atessos los trebals per mi, dit arbitre, pressos, pronuncie y declare y aquells comdemne en donar y pagar a mi, dit arbitre y arbitrador, trenta sous per lo salari de la present arbitral sentència, so és, quinsa sous per quiscuna de las parts bastrehadors per aquella part [...] ¹⁰⁹⁸, llevar les dites parts de plets y questions, me retenc deu dies [per] interpretar, corregir y esmenar, ho de nou declarar, totes y sengles cosses que en la present arbitral sentència fossen e aparrien a mi dubtosses, ho no plenament declarades, ho digues de interpretatió, correctió, ho esmena, ho nova correctió, ho declaratió; condemnant les dites parts haien e sien tingudas lohar y emolugar, tenir y

¹⁰⁹⁷ La part inferior del document es troba molt malmès

¹⁰⁹⁸ Ídem

fermar la present sentència, hi nova correctió, ho declaratió dins dits tres dies, tots recors cessant sots la paraule per ells a mi donada.

Doc. 39

Contracte signat entre els regidors de la confraria de la Mare de Déu dels Desemparats de l'església de Sant Jaume de Perpinyà i Antoni Peitaví, pintor de Perpinyà, per l'execució de la policromia del retaule de la capella de la dita confraria (4 d'octubre de 1580). ADPO. G546, fons parroquials de Perpinyà – Parròquia de Sant Jaume, lligall, s. f.

Die Martis quarta octobris MDLXXX.

De, e sobre lo pintar del retaule de la Verge Maria dels Desemparats, en la Iglésia de Sant Jaume, y altres coses baix escrites, per, y entre lo molt present senyor Frances Barasco, canonge de la Seu d'Elna prior, lo venerable mossèn Jaume Eres, prevere beneficiat en la Iglésia de Sant Jaume y síndic major de dita Iglésia, lo magnífich mossèn Nicholau Jordà, burgès, lo honorable mossèn Rafael Reig, mercader, regidors juntament ab altres de aquest acte, absents, de una part, e mestre Antoni Peytaví y mestre Miquel Verdaguer, pintós de dita vila, de la part altre; són estades pactades, convengudes y concordades les coses següents.

Primerament, és pactat y concordat entre dites parts que los dits mestre Antoni Peytaví y Miquel Verdaguer, pintors, an y se obligan de pintar lo bancal y quatre històries demont de dit bancal, que són en lo dit retaule, ço és, dues de cada part de la cambra de Nostra Senyora, així com dins dita cambra, y també tenen a pintar totes les polseres són en dit altar, y així mateix an de pintar totes les cornises y pilars, són alt y baix, y als costats de dites històries y bancal, de or fi y azull fi y no altrament ni en altra manera, y totes les colors posarà en pintar dit retaule seran fines; y en dit bancal an de pintar sinc històries de Dolor, enrequides de or, a ell designadores, y en los quatre quadros, quatre històries o misteris de Goig, enrequides de or, tembé a ell especificadores, ensemps ab los dos personatges de

Desemparats de bulto són en dit retaule. Y dites coses prometen y se oblígan de pintar com dit és y specificat, bé, desentment al olli, y ben enriquit de or fi, tot acosta y despeses lur y si apparra a coneguda de esperts.

Ítem, és pactat que per pintar y fer ditas coses, dits prior y regidors donaran y pagaran a dit mestres Anthoni Peytaví y Miquel Verdaguer, cent y quinze ducats, valents dos-centes y trenta lliures, moneda corrent en Rosselló; ço és, de present vynt-y-sinc ducats, y les restant quantitat fet lo bancal, un mes après, [i] quoranta-y-sinc ducats restant acompliment de dits 115 ducats, acabada y rebuda dita obra u mes après.

Ítem, és pactat entre les dites parts, que lo dit mestre Antoni Peytaví y Miquel Verdaguer se oblígan, com de present se oblígan, en pintar y acabar a tot punt, com dalt està specificat, dit retaule, y dites coses per tot lo mes de abril prop vynent; y en tal cas, que dit mestre Antoni aurà complit les dues coses per dit temps y no altrament, lo dit senyor Nicholau Jordà li donarà, com ab lo present obliga donar per estrena y per amor de nostra Senyora dels Desemparats, per què dit retaula sia fet per lo dia de la sua festa, és lo terser diumenge del mes de maig après vynent, sinquanta lliures moneda de Perpinyà per collocació de una filla sua en matroni, y no tenint filles en tal temps, a dir mestre Antoni a ses voluntats. Quare dicte partes, etc.

Testes vener Michael Roger insartis ordinibus constitutus Joannes Stephanus bo scrpitor Perpiniani et ego palau notario.

Doc. 40

Dente de Nicolau Jordà, burgès de Perpinyà i regidor de la confraria de la Mare de Déu dels Desemparats, a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer, pintor de Perpinyà, pel pagament de les obres del retaule de la Verge dels Desemparats (1580). ADPO. G546, fons parroquials de Perpinyà – Parròquia de Sant Jaume, lligall, s. f.

Universis et singulis [...] attestor et fidem indubiam facio Ego Ludovicus Steve regia auctem notarius publicus ville Perpiniani et scribadomus clavarie consulatus evisdem ville in quodam libro manuale dicte tabule per universitatem dicte ville assentate [-] in quodam libro manuale dicte tabule [-] intitulado numero septuagesimo primo per magnificum judicem curio magnifici baiuli dicte ville autoritzato et derebato in dicta domo clavarie recondito et reposito sub die sabbati intitulata quinta mensis martii anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo octuagesimo tertio, est scripta et continuata queolam partita tenoris següentis.

Mossèn Nicholau Jordà, burgès, deu, que per ell diem al prior y regidors de la confraria de la Verge Maria dels Desemparats, cinquanta liures, dix són per tantes ne havia promeses per ajuda del pintar del retaule de la capella de dita confraria.

Ittem attestor et fidem indubiam facio ego supra dictus Ludovicus Steve notarius et scriba dicte domus clavarie et in eodem libro manuale dicte tabule sub die jovis intitulata decima mensis martii anno supradicto a Nativitate Domini millesimo quingentesimo octagesimo tertio est scripta et continuata quedam partita tenoris [-].

Lo prior y regidors de la confraria de la Verge Maria dels Desemparats, en la yglésia parrochial de Sant Jaume, deu, que per dit de mossèn Hierònim Noguer, prevere y canonge d'Elna prior, y de Cristòphol de Vall de Rama, donzell, y de mossèn Marc Prats, mercader, regidors de dita confraria, diem a mossèn Antic Oriola, cent lliures, dix són les hi paguen per Anthoni Peytaví y Miquel Verdaguer pintors, enporrata del preu fet de la pintura del retaule y per consigua no feta per los dits al dit mossèn Oriola, ab acte rebut per Miquel Palau, notari continuat en lo llibre de la confraria.

Et ut pre dictis manu propria scriptis fides plenaria ab omnibus archibeatur ego Ludovicus Steve notarius et Scriba memoratus hic me subscribo et meum solitum artis et officii notarie apporrio [...].

Doc. 41

Joan Àngel Garriga, carder i procurador d'Antoni Peitavi, i en presència de Joan del Dara, administrador de la confraria de la Mare de Déu del Roser dels bascos de la vila d'Arles, firmen àpoca pel cobrament d'una part de les feines que va realitzar el pintor en el retaule de Sant Pere que li encarregà la mateixa confraria. (5 d'abril de 1581). ADPO. 3E2/1193, Antoni Joli, manual de 1581-1582, f. 22.

Die 5 aprilis 1581.

Antonio Peytavi pictor procuratorem Joannes Angel Garriga carder absentem ad presentia Joanne del Dara et ab administrores prepositis et [-] confrarie San Petri dels bascos ville de Arulis, ço és, illus 9 libram in quibei tenentur per regia retabuli, sots invocatio de sant Pere, per dictum Peytavi facti present constat instrumento recep per Andrea de Caseres notari et recepus dictus instrumentum cansellari et eram ad recipi ab administratores confreria beate Marie del Roser dicte ville Joannes Illas XXXII libram solum jure in quibei tenentur ronem predicta cum justo recepto per dictum Caseres in pose sub criti.

Testes Jonoratus Ventelló Francisco Corinet [...].

Doc. 42

Procuració signada entre Antoni Peitavi, pintor de Perpinyà, i Joan Àngel Garriga, carder de la vila i procurador seu, pel cobrament dels treballs realitzats en el retaule de Sant Pere d'Arles (5 d'abril de 1581). ADPO. 3E1/2709, Antoni Joli, manual de 1570 (i s.), f. 72v.

Procura per Antonio Peytavi pictore Perpiniani, etc.

Universis et per justo publico per me recepto Perpiniensi die quinta mensis aprilis anno a Nativitate domini millesimo quingentesimo octagesimo primo Anthonio Peytavi pictor Perpiniensi gratis est constituit et ordinavit presenti sum certum [...] Joannem Angelum Garriga carderium eiusdem ville Perpiniensi licet absentem est ad videlicet prose et nomine suo pretenum exhigendum recipiendum recuperandum et habendum specialicet et expresse a Joanne del Dara habit ville Arularum et generalitero a rectoribus et administrationibus prepositis [-] confratrie sancti Petri dels baschos dicte ville Arularum omnes illas novem libras salvo jure in quibus ei tenentur novem et ex causa retabuli sub invocatione sancti Petri per eum in ecclesia iam dicte ville Arularum depicti. Et etiam ad pretendum [-] recuperandum et habendum ab administrationibus confratrie sanctissime Marie de Rosario dicte ville Arularum omnes illas triginta et duas libras salvo jure in quibus ei tenentur novem et ex causa retabuli sub invocatione beatissime Virginis Maria del Roser per eum in dicta ecclesia depicti. Et de receptis et habitis apocham et apochaset albarana ac fies diffinitiones et quovis titulo cessiones faciendum et firmandum et instantia [-] debitoria eiusdem confesta et sibi dicto constituiti facta et firmata in posse discreti Andrea de Casseres notarii eiusdem ville arularum ronibus et ex causis predictis cancellandum et seu cancellari et lineari faciendum et consentiendum fiat late et [...] predicta omnia et singula subintendi. Et denu ac generaliter omnia alia universa et singula circa apremissa necessaria et oportuna faciendum et agendum que ipse constituens faceret seu facere posset si premissis personalite interesset etiam si talia [-] que mandatum exigent magis speciale quam supra est expresum quoniam super eisdem omnibus.

Doc. 43

Testament de Francesc Barasco, prevere de la parròquia de Sant Jaume de Perpinyà (22 de setembre de 1581). ADPO. G134, fons del Capítol d'Elna, lligall, s. f.

Die vigesima secunda mensis septembris anno a Nativitate domini MDLXXXI.

Per quant ninguna persona en carn humana, pasada la mort corporal scapar no pot, persò, en nom de Nostre Senyor Déu Jesús present, qui per la sua acostumada Pietat, y

dementra no vol que ningú paresca, ans bé, tots los qui en ell tenan ferma fe y sperança, aporta en la glòria celestial de paradís, jo Frances Barascho, prevere [i] canonge de la seu d'Elna, encara que detengut de malaltia corporal, emperò per gratia de Nostre Senyor Déu Jesucrist en mon bon seny e enteniment, ferma e integral aquesta stant fas y orden aquest darrera [-] testament ab lo qual cas revoc y anulle tots y qualsevol altres testaments.

Primerament, offeresch la mia ànima al altíssim creador Nostro Senyor Déu Jesucrist qui aquella totes les altres coses ha creades

Ellegesch sepultura al meu cos fahedora en lo sementiri de la Iglésia collegiada de SantJoan, en lo lloch ahont voldrà e ordinarà lo il·lustresenyor Francesc Joan e Girau en dita vila de Perpinyà, populat, manumisor y hereter de baix scrit.

E consegüentment, ellegesch manumissors y de aquest meu darrer [-] testament, coses pies en ell contengudes, executors lo il·lustrte e present senyor Baldiri Tranguer, canonge de dita seu de Elna, e lo dit sor Francesc Joan y Girau e Antich Barascho, germà meu, e Antoni Onofre Castell, notari de baix scrit, als quals lo plen poder.

Ítem, vull, man e orden que las obsequies e funeraries al meu cos fahedores, institucions o fundacions e altres coses pies, per salut e [-] de la mia ànima y en remissió de mos pecats, sien fetes a disposició e ordinació del dit Frances Joan e Girau, encarregant-ne llur consentia.

Ítem, vull, manar y orden, y lleix que sia fet un palit de godamasil ab la image de la glorióssima Verge Maria, en aquell pintada, en lo altar de la capella de Nostra Senyora de la iglésia del lloch de Sureda.

Ítem, lleix vull, man, e orden que un anell de or que yo tinc ab una pedra de cristal en lo qual son sculpides mas armes, sia donat y lliurat a la gloriosa santa Julia, patrona de la seu de Elna e posat ab les altres presentalles té en lo cap.

Ítem, lleix, vull, man, y orden que lo meu vestit de dir missa, e corporals ensemps ab un coixí de vellut carmesí per tenir lo missal, sian donats a la capella de Nostre Senyora dels Desemparats de la iglésia parrochial de SantJaume de la present vila de Perpinyà.

Ítem, leix que de mes béns sien donats y pagats a mestre Antoni Peytavi, pintor, aquells deu ducats li tinc promessos, dels quals té albarà meu, per ajuda de pintar lo retaule de dita capella de Nostra Senyora dels Desemparats.

Ítem, leix, vull, man, y orden que tot lo que al dia de mon òbit me serà dagut, sia de tersa no feta, ni cayguda a mi deguda, per rahó de mon canonicat, lo qual acostuma pagar lo il·lustre present capítol de dita seu, sia donat y lliurat que proceisca de mos vestits, aya de destribuir en fundació de aniversaris y altrament com és acostumat, ab intevenció de mon hereter devall scrit.

Ítem, leix al il·lustre y present senyor bisbe de Elna, tant per dret de prefatura [text taxat], com per qualsecol altre dret en mos béns, li pertangués un florí.

Ítem, leix al venerable mossèn Pere Dalfí, prevere en dita Iglésia de SantJoan beneficiat, per bon amor y serveys deu lliures moneda de Perpinyà a totes ses voluntats.

Ítem, leix al dit Antich Barasco, jermà meu, cent lliures moneda de Perpinyà, a totes ses voluntats per los bons serveys de ell tinc rebuts, e tot e qualsevol dret me pertangue y specta en los béns de nostro pare e mare seus

En tots,emperò, los altres bens e drets meus mobles e immobles, drets y actions universals presents y sdevenidors qualsevol, e hont se vulla que sia, fas e instituesch hereter meu universal al dit il·lustre senyor Francès Joan e Girau a totes ses voluntats, lo qual pac, etc., e aquesta, etc., pregant, etc.

Testes cridats e pregats per dit sor testador Magnífic Petris Costa medicus Patrus Dalfi presbiter Honor Michael Sans artillerius Joannes Fabra fusterius Antonius Gandolf caligarius Michael Garraber sartor Joannes Serda scriptor Jacobus Vaguer sutor et ego Castell notari.

Doc. 44

Consell per deliberar la realització d'una marededeu de la Concepció per l'església de Sant Joan de Perpinyà i l'adjudicació dels treballs a fra Sagui, monjo del monestir de Sant Miquel de Cuixà (11 de desembre de 1581). ADPO. G240, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, «Memorial de Sant Joan», f. 123.

Dilluns, a onze de desembre de dit any, se a tractat en lo present Sindicat ab lo Consell espesial de dotze consellers, dos caps, laun és si la comunitat acceptarà y pintarà una figura de Nostra Senyora, lo qual a feta fra Sagui, monio del Monestir de Sant Miquel de Cuixà, y l'altre cap és si llevarem la lluminaria dels siris se dona per anar a la prosesó, tant als canonges y preveres y al poble, com se acostuma de fer, y los síndics presents en dit Consell y consellers són los següents.

Lo canonge Robau diu que no; mossèn Pere Gase per la lluminària que es deu; mossèn Frances Croses Idem; lo canonge Tamarro Idem; lo canonge Massó diu que no; lo lector diu que no; mossèn Puiol, qu'es fasa de fusta ab lo talem com està a la cofraria del Carme; mossèn Miquel Fabra, que no's lleu la lluminària; mossèn Porsellmí, qu'es fasa nova la ymatge y qu'és lleu la lluminaria; mossèn Miquel Pelliser, qu'es fasa nova y que no's lleu la lluminària; mossèn Antich Orriols, qu'es fasa la ymatge; mossèn Prada, qu'es fasa nova y de la lluminària qu'es fasan sent siris [...]; mossèn Garalt, qu'es fasa nova; mossèn Baldo, qu'es fasa nova. Y la maior part a determinat qu'es fasa la figura de Nostra Senyora, qu'es fasa com està la del Monestir del Carme la qual porten a la profesó, y de la lluminària que lo clero que s'en aport[i] per la profesó.

Doc. 45

Consell per deliberar sobre la realització d'un retaule per l'altar de la Mare de Déu de la Concepció de l'església de Sant Joan de Perpinyà i l'adjudicació dels treballs a fra Sagui, monjo del monestir de Sant

Miquel de Cuixà (5 de maig de 1582). ADPO. G240, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, «Memorial de Sant Joan», f. 152.

Disapta, que comptam a V de maig de dit any, sea tingut Consell espesial en lo present Sindicat de mandato, dominorum sindicorum ut monasteris est, en lo qual se a proposat a serqua de fer obrar lo altar de Nostra Senyora per que lo prior Sagi, de Sant Miquel, està vui en lo espistal de la present vila; y és home molt àbil en obrar y pintar de ses mans, y aportada en lo present Sindicat una trasa de dit altar, pintada en un paper, per amostar aquella si agradarà y estarà bé a tots; y dit altar se a de fer de terra fort, perquè és cosa que dura molt, y dit prior Sagui és molt àbil en obrar de bulto personatias de terra fort, y ell, en preu de fer dit altar bé y acabat y pintat de or y azur, y dit prior demana se remeta ad alguns que tingan esperientia per veure com estarà millor, y del preu lo que se porà retrinxar perquè es desmesiat lo que demana. Y los del Consell foren los següents. Primo los senyors de síndichs qui eren presents, lo canonge y domer mossèn Àngel Rombau, mossèn Pere Gasol, mossèn Frances Croses, tots síndichs, y lo canonge Massó, lo canonge Denis, mossèn Arsis, draper, mossèn Casanova, mossèn Donat, mossèn Ramos, mossèn Lluís Orriols, mossèn Guillem Prada, mossèn Nadal, mossèn Bigorda, mossèn Cavaller, mossèn Guillot; y tots los demont dits, an determinat qu'es fasa y qu'en remet en mans dels senyors de síndichs y regidors de dita capella de la Conceptió.

Doc. 46

Contracte matrimonial entre Montserrat Ramos, argenter de Perpinyà, i Joana Comes, coneguda com a "Peitavina", filla del pintor Antoni Peitavi i Rafaela (31 de juliol de 1582). ADPO. 3E2/2717, Antoni Joli, notal de 1581-1582, f. 212r-214r.

Capitula matrimonialia Monserrati Ramos aurifabri et Joanna Comes uxoris.

In christi nomine sit omnibus notum q de et super matrimonio Divina Gratia cohoperante tractato et fieri concordato inter Monserratum Ramos auri fabrum filium

legitimum et naturalem Jacobi Ramos auri fabri ville Perpiniani et domine Catherine que uxoris sue et Joannam domicellam filiam legitimam et naturalem Joannis Comes quondam guanteriy ville Pody ceritania et domine Raphaele hunc uxoris sua nune vero uxoris Antoni Peytavipictoris dicte ville Perpiniani. Per et inter dictum Monserratum Ramos agentem subscripta de expressia consensi interventum et voluntate dicti Jacobi Ramos patris sue ex una et dictum Antonium Peytavi et Antonium Comes studentem in artibus fratrem dicte Joanne, et ipsam Joannam domicellam patribus ex altera fuerunt facta inhita conventa et concordata capitula matrimonalia sequentia. Primo, és convingut que entre los dits Monserrat Ramos y Joana serà fet y contracttat matrimoni, per paraules de present aptes y sufficients per a contractar matrimoni. Publicats sien, primer, los bans en Sancta Mare Iglésia, conforme sta ordenat per lo sacro Consili tridentí, y aquell celebraran y solemnitizaran hoynt missa de benedictió tostempts, y quant la una part ne serà requesta per l'altre, sots la pena y jurament de vall scrits. Ítem, és convingut que lo dit mossèn Antoni Comes, com ha hereter del dit quòndam Joan Comes, son pare, en favor del present matrimoni, donarà, com de present donar y fer promet a la dita Joana donsellà, sa germana, per lo die de les sposalles he, o, sàltim de les bodes, un vestit novial fi y segons en la present vila de Perpinyà, per consemblants donzelles de son grau y condisió, fer se acostuma, per lo qual vestit fer-li'n obliga los béns que foren del dit quòndam son pare, ab jurament, e per major seguretad de fer-li lo dit vestit li dona per fermansa y principal pagador lo dit mestre Antoni Peytaví, lo qual present per amor y pregaries del dit Antoni Comes, se constitueix en fermansa y principal pagador ab ell y sense ell, obligant-ne per so tots los béns ab jurament, renunsiant scientment y expressament a la autèntica que dispon, que primer sia convingut lo principal que la fermansa, y tots dos, tant lo principal com la fermansa, renuntien a tots y sengles drets que per so sepoguesen ajudar y valer. Ítem, és convingut y concordat entre dites parts que lo dit mossèn Antoni Comes, per lo amor y voluntat fraternal que té y aporta a la dita Joana, sa germana, y altrament en favor y contemplasió del present matrimoni ab donasió pura, firma e irrevocable dita entre vius, y ab aquella donasió que més de dret y de fet val y valor pot, donarà com de present dona y cedeix a la dita Joana, sa germana, present y acceptant, tota la part y porsió. E, tots los drets y acsions a ell restants, pertanyents y spectants en la universal heretat y béns que foren del dit quòndam Joan Comes, llur parts, ayxí en virtut del últim testament, lo qual féu y ordina en poder de mossèn Bernat Forner, notari de Puigcerdà, dia y any en aquell contenguts, en

y ab lo qual lo instituy hereter seu com altrament en qualsevol manera. La qual donació e cessió de drets y actions farà y fermarà, com de present lo dit Antoni Comes fa y ferma a la dita Joana, sa germana, ab los pactes, vincles, condicions, y retentions següents, ço és, que lo dit Antoni Comes se reserva de dita heretat lo que costerà lo dit vestit nupcial, que ab lo pre insert capítol li té donat y promès fer, lo qual se aja de pagar de dita heretat y béns que foren del dit quòndam, son pare. E més, se reserva de dita heretat y béns y drets sinch lliures, moneda de Perpinyà, per a poder fer ses voluntats. Ítem, se reserva, que si la dita Joana sa germana moria sens infants llegítims y naturals, que no puga disposar ni fer ses voluntats sinó tant solament de la mitat dels dits béns y universal heretat que foren del dit quòndam Joan Comes, son pare, los quals en favor del present matrimoni li dona. E la restant mitat devinga y torn, en dit cas que la dita Joana morís sens infants legítims y naturals, a ell, dit Antoni Comes, e als seus e salvos e illesos remanents, aell y als seus, los dits pactes, vincles y retentions, farà y fermarà, com de present fa y ferma, la present donació ab clàusula de constituyt cessió de drets y actions, jurament y renunciations, e altres clàusules en semblants actes posat acostumades a coneguda del notari de vall scrit. E la dita Joana accepta la present donació y de aquella ne fa moltes gràties al dit Antoni Comes, son germà. Ítem, és convingut y concordat entre dites parts que la dita Joana aportarà y constituirà, com de present aporta y constitueyxen, en dot y en nom de dot al dit Monserrat Ramos, son spòs y marit sdevenidor, aquelles sinquanta lliures, moneda de Perpinià, les quals li deixa lo dit quòndam Joan Comes, son pare, ab lo predit son testament, y aixi bé la dita universal heretat, dit Antoni Comes, son germà, la qual adot lo dit Monserrat Ramos rebuda aja, aquella assignarà y assegurarà, com de present, ara per llavons, li assigna y assegura en, e sobre tots los béns y aquella li prometrà, com de present promet restituyr y tornar tostempts, y quant sie cas y lloch a la restitució de dit adot y entre ells seran fetes y ferm[ades] com de present fan y fermen, cartes de núpties a ús y costum de Perpinià, ab spoli y creix de la mitat de dit adot com fer és acostumat en Perpinià, ab les clàusules en semblants actes, posar acostumades aconseguda del notari de vall scrit. Que quidem capitula et omnia et singula, etc.

Doc. 47

Ordinacions de la confraria de Sant Eloi dels argenters, pintors i brodadors de Perpinyà, fetes el 1583. ADPO. 4E60, lligall, s. f.

En nom de Déu sia y della gloriosa Verges Marya y del gloriós sant Elloy, patró nostra.

Primerament, havent vist la gran pobresa y cativor hi a vuy en nostra capella del gloriós sant Elloi y gran abós feta vuy en los dits arts de argentes, y pintós, y brodados, y godamasiler, y batifulla [...] tenian proposat fer lo present horde, milorant los ordes vels, so és, del modo següent.

Primo, que qualsebulla mestra etsaminat, ho jova de soldada, dels demunt dits arts, ho altrás personas que tingesan ho se haprofitasan de las cosas tocants en los dits arts, hagan de pagar, de questa ora an avant, dos reals per ciscunas, so és, un real per cada sant Elloi, compresa la pensió solia pagar per los gastos de dita capella.

Y més, qualsebulla qui vinga hy se vulla atseminar dels dits arts, que no'l pugan atmetra ni atseminar que no aga estat per aprenent ab mestra dels dits arts, y lo dit son amo resta content y setisfet d'ell, sots pena de vint-y-sinc liuras del sobraposat qui tallarà o, y [-] per aposar, que haga de pagar dosa liuras per la dita confraria, comprès lo que per abans se solia pagar.

Y més, que los jovans qui vindran novament per astar ho trabalar dels dits arts, sy astaran més de un mes, hagan de pagar sinc reals de intrada, y los dos reals cada hany comprès lo que se solia pagar.

Y més, que qualsevol mestra etseminat del un dalt nominats no puga fer de altra que no se etsemin y paga altra dosa liuras per quiscun art dels arts que bulia fer, y pagar altrás dos reals per cada art volia fer, ho altrament sy fora dels dits arts, fora lo que se serà atseminat de present ni d'emagat, ni tenir venal, ni aga venut provant, ho haga fet, ni venut, cayga en pena de vint-y-sinc liuras.

Ytem, que no y aga ningun que puga ensuocrar ni posar color ninguna en sostras ni en qualsevol part que'n aga ninguna moneta de paga, que no sia mestra etsaminat, que cayga en pena de vint i sinc liuras.

Y més, que no y aga ningun pintor, ny dels demunt dits arts, que puga posar ostals ni cobrir falsa en ninguna fena factisa sens voluntat del qui farà fer dita fena, y provant lo contrari, fassa lo fals per bo, cayga en pena de vint-y-sinc liuras.

I més, que qualsevol mestra que sia alegit per sobraposat de tot l'ofisi ho de lla major part, no puga dexiar de [atresorar] aquel carach de sobraposat, sot pena de deu liuras, donadoras hi aplicadoras en dita capella, sy dons no y a causa justa.

Y més, que qualsevol mestra dels dits arts fos manat de part del sobreposat, per qualsevol cosa dels serveis de dita confraria, ho sia per los hofisis, ho per exàmens, ho per exsecutar algun frau, o per consell, o per qualsevol cosa tocant a la dita confraria, haga de acodir en l'ora que lu serà manat, sot pena de una liura, de serà donadora en dita capella.

Y més, que lo que serà sobraposat major, dexiàs de ecsecutar ni colir cosas ningunas tocans en dits arts per culpa ho neligencia sua, que lo dit sobraposat major sia tingut en pagar de sos béns, si hi a note causa justa, que no y puga fer més.

Y més, que qualsevol sobraposat major haga de tenir condreta la làntia de dita capella, com se costuma ansenra cada disapta, y las otras cosas tocans en dit altar, com és en los dias de festas del dit sant Elloi, hi acodir ab la luminària en los conbragans, y serà demanada ho otras cosas nesesàrias en dit art y donar bons contas com se exirà de sobraposat al sobraposat, qui entrarà a son loc, y restetuir la luminària y tot lo tocant en dit confraria, sot pena de deu liuras donadoras en dita capella.

Y més, que qualsvol mestra que tindrà un jova nou de soldada que se aga de aturar los sinc reals de antrada, ho altrament ho aga de pagar del seu, si ya no s'en va ha descaragar lo dit mestra als sobraposats, que lo fassan pagar.

Y més, que no y haga ninguna persona de qualsevol grau ho condesió, sia que gos[a] ni pres muesca tenir mascras ha loger, ni per venra sy no és [...] ha caxias, ho adosenas, ny

gosha dobar d'ellas, ny pintar d'ellas, sos pena de vint-y-sinc liuras, si no era persona atseminada ho haga pagat dit examen y pagar-las haviadas com los dits mestras.

Ytem, que no's puga atmetra ny etseminar ninguna persona, que primer no aga estat dos anys ab mestra de dita villa per saber sa pratiga y costum, que no fos persona qui a frontàs dits ofisis, y asò sos pena de vint-i-sinc liuras, donadoras com per abans està dit, no entent per les ordinations dalt fetes sien nulles la velles [...].

I més, si s'posa referent totas las ordinasions vellas.

Y més, que no y aga ninguna persona que salsevol art ho condesió, sya gosa portar [...] ny engandalas, ni engornacions, [...] de or ni de plata tenir venal ni gosa venra cotals per bo, que primo no sia regonegut y que no [-] en dits arts argentes y pintors, conforma pàgan dits argenters, y sia ne[ce]sitat per los dits marcadors de dita villa, sos pena dita mercaderia ésser comprada.

Y més, que qualsevol jova qui guanyarà més del ters, sia hobligat en atseminar-se de qualsevol art, serà dels dalt dits, sos pena de vint-y-sinc liuras.

Y més, per la gran hutilitat del contat de Rosalí y Sardania, que ningun argenter puga hobar en ningun loc del dit contat, argent que no sia de marca de Perpinyà y que sia pagada en dita fena senial del loc ho villa ha ont se farà dita feina, que trobat lo contrari, se puga etsecutar dit mestra per pena de vint-y-sinc liuras.

Y més, que qualsevol sobraposat puga donar fins a sinc sous an qualsevol pasager del art que tinga nesessitat, sens consel del l'ofisi, sinó en presensa de son companió, y iaurà dines de lla confraria; aont no iaga dinés que fasan cercà en las botigas.

Y més, que no yaga ningun argenter, ny altra qualsevol persona de qualsevol grau y condesió, sya que de aquesta ora an avant puga fer ninguna aspesia de feina que no sya argent de marca per qualsevol persona haporta argent de coregas, ny de qualsevol manera d'argent que no sya de marca com dalt sa dit, y [...] sos pena de vint-y-sinc liuras per quiscuna vegada, sia trobat en dit cas.

Die XX mensis novembris MDLXXXIII.

Honorabiles Josephus Brell pictor et Bertrandus Padern argenterius supra positi Anthonius Jordà Joannes de Brey Joannes Ardent Antonius Peytavi Joannes Petrus Pujol Josephus Boquet et Jacobus [Albert], tots argenters i pintors, convocats i congregats en la casa del honorable Josep Brell, sobreposat major de dit offici de argenters y pintors, i de ordinatió de aquell [...] Emperò licència per los magnífichs en Jaume Coronat, regint la judicatura de balle de la vila de Perpinyà, present, y assistint lo honorable Jaume Cremat, cap de guayta de dita licentia, fahent relació als devall, sent lo dit offici de argenters i pintors confraria de sant Aloy, la major part de dit offici, segons diguesen fahents y representants, feta per dits honorables sobreposats lo any present de dit offici y confraria la propositió següent. Qua prepositione per dictos honorabiles suprapositos in dicto consilio, etc.

Anthonius Jorda Idem cum supra positis.

Antonius Peytavi Idem cum supra positis.

Josephus Boquet Idem cum supra positis.

Jacobus Albert Idem cum supra positis.

Joannes de Brey diu que no és de parer en llohar dues ordinations fins que se tinguen ab les velles, com de abans estavan.

Joannes Petrus Pujol Idem cum de Brey.

Joannes Ardent Idem cum dicto de Brey.

[-] elegint la major part de dit offici y confraria aqui fets los vots en la capitulatió dalt feta per lo present offici y confraria, fahent [-] coses axí com diguesen ab consentiment, lloatió y approbatió dels magnífichs cònsols de dita vila, qui baix lloaran en dita capitulatió [-] y concordes loaren y aprbàran y confirmàran la present capitulatió y ordinatió, sie

firmada justa lo tenor de aquella ab les penes que apposades són en quiscun de dits capítols, de quibus, etc.

Testes Bernardus Carbonell sparterius Joannes Balaguer sombrarius Perpiniani ambo et bona, etc.

Doc. 48

Contracte signat entre els cònsols de la Universitat de Palau del Vidre i el pintor Antoni Peitavi per l'execució del retaule de la Mare de Déu de la Pietat (4 de novembre de 1583). ADPO. 3E20/49, Francesc Salas (notari de Perpinyà domiciliat a Areglers o Palau del Vidre), manual de 1582-1584, f. 95v .

Die quarta mensis novembris anno a Nativitate Domini MDLXXXIII in dicto loco de Palatio de Vitrio Elnem diocesi.

De et super instrumentus per et inter honorabilis Jacobum Bo et Jacobum Padrés anno presenti consules Universitatis loci de Palatio de Vitrio Elnem diocesis ach Joannem Padrés et Jacobum Palnam anno presenti operarios ecclesie dicti loci ex una et honorabili Antonium Peytavi pictorem ville Perpinani ex altera fuerunt pactata capitulatio teneris sequentis.

Et primo, és convingut y concordat entre dites parts que los predits cònsols y obrers donaran, com de present donan, al dit mestre Antoni Peytaví, a pintar a preu fet tot aquell retaule y ymatga de Nostra Senyora de la Pietat de la Yglésia del present loch Sant; de mans com de colors, y or, y istorias, y altes qualsevol coses per lo pintar de dit retaule necessàries, ço és, las ystorias al oly, y colors, y or, y plata, y alabastra fy y esmeltada a tot pont, segons és necessari a la preporció del dit retaula aconaguda de mestres, bo y acabat a tot pont. Y

dit retaule, dits cònsols y obrers, a costs y despeses de vila y obra, serán portar dit retaule per dits fins en casa de dit mestre Anthoni Peytaví en la vila de Perpinyà, y fet y acabat, tornar-lo en la iglèsia del present loch, vist y regonagut sia per mestres experts en dit offici, per lo preu e, ho, mercès de dit preu fet, y per tot quant en aquell sia necessari, tant demans com de cabals, ly donaran com ara donar promet al dit mestre Anthoni Peytaví, quoranta-sinch liures, moneda corrent, en lo modo y forma següent, ço és, vint lliures lo dia e, ho, festa de Nadal, mes propvinent, y les restants vint-y-sinch liures, a compliment de dites quoranta-y-sinch lo dia e, ho, festa de Paschua de Resurectió, immediadament següent, a pena de ters et ab totes les clàusules, renunciations, y obligations necessàries aconaguda del notari de val scrit.

Ítem, és convingut y concordat entre ditas parts que lo dit mestre Anthoni Peytaví accepta lo predit preu fet de pintar dit retaule com dalt sta dit, y promet y convé de fer y complir lo demont dit y de donar aquell bo y acabat a tot pont lo dia e, ho, festa de Paschua de Resurectió, mes propvinent, sots las penas de vint-y-sinch lliures y pena de ters, per la quantitat constarà ell aver rebuda de dit preu fet, donadora et ab totes les clàusules necessàries aconagua del notari de val scrit.

Et ideo dicte partes landarunt, etc.

Testes magnificus Ludovicus Modaguer doncell ville Perpiniani domicilliarus venerabili Joannes Sarinyana presbiter et rector dicte ecclesie et ego Salas notario.

Doc. 49

Contracte signat entre Jaume Anzana, obrer de la capella de la Mare de Déu del Lorito, de l'església de Sant Esteve de Salses, i l'escultor Pere Barrufet per l'execució del retaule que havia de presidir la dita capella (24 de novembre de 1583). ADPO. G875, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, lligall, s. f.

En nom de Nostre Senyor Jesuchrist y de la gloriosa Verge Maria mare sua, amén.

De sobre la fabrica y obra del retaule de fusta de la iglésia de Sant Steve de la vila de Salses, fahedora en la capella de la Verge Maria del Lorito, en dita iglésia, constituída per y entre los honorables mossèn Jaume Anzana, obrer de la dita capella, de una part, y mestre Pere Barrufet, fuster de la vila de Perpinyà, de part altre; són estats fets, inscrits, tractats, pactats los capítols y pactes següents.

E primerament, és pactat y concordat entre dites parts qu'el dit mestre Pere Barrufet empondrà, així com de present emprèn, de fer lo retaule de fusta de la dita capella de pi, ço és, los taulons y tempanos tots de bastarda, y ha de fer cornisa, frisa y alquitrava, y quatre colones rodones de la orde jònica, striades fins alters, ab polseres, y assò a de fer tot a cost y despeses sues, de amplària de deu pams, so és, las polseres, y de llargaria de quatorze pams, lo al retaule farà y fabricarà, y segons y conforme sta trassat ab la trassa presentada a dit obrer per mà de dit Barrufet; lo qual retaule assentarà en dita capella de la Verge Maria del Lorito acabat y perfectionat a ses despeses.

Ítem, és pactat entre dites parts que dit Barrufet posarà tota la fusta necessària per dit retaule, y claus, y tot lo necessari.

Ítem, és pactat y concordat entre dites parts que dit Barrufet farà, e haurà acabada dit retaule, del dia de la ferma de la present capitulació, a la festa de Carnestoltes primer vinent.

Ítem, és pactat que, acabada y perfectionada dita obra, y assentat dit retaule, serà regonegut y vist per dos persones expertes, vista per quiscuna part elegidora.

Ítem, és pactat que dit obrer donarà y pagarà al dit mestre Barrufet, per las mans, treballs y fàbrica de dit retaule, vint-y-un ducat, moneda de Perpinyà, pagadores, ço és, la mitat ara de present, y l'altre mitat per en continent serà acabada y perfectionada dita obra, e per donar y pagar aquelles, dit obrer obligarà los béns de emoluments de dita obra y també los seus propis, presents y sdevenidors, a pena de ters y altres obligations a coneguda de notari del present acte a tota utilitat de dit Barrufet.

Doc. 50

Contracte signat entre els obrers de la parròquia de l'església de Sant Martí d'Aravó i el fuster Jaume Pradell per l'execució del retaule major (10 de desembre de 1583). ACCE. 1665, Rafael Gili, notal de 1558-1585, f. 245-v.

Capitulació, concòrdia y avinensa feta entre lo honorable mossèn Joan Costa, notari públich de la vila de Puigcerdà, obrer de la parrochial yglésia de Sanct Martí de Aravó, ab consentiment y voluntat e interventió del reverent mossèn Jonot de Alenya, prevere y rector de dita parrochial, y dels honorables mossèn Joan Manegat, mercader, mossèn Raphel Gili, notari, y mossèn Perot Sala, burgès, tots de la vila de Puigcerdà, com atenit cadascu d'ells heretat en dita parrochial, y per rahó de aquelles parrochians, de aquella de una part, y mestre Jaume Pradell, manuser de dita vila, de part altra; sobre la fàbrica del retaule en dita yglésia fahedor, sots invocació del beneventurat sant Martí, entre los quals són estats, fets, y fermats, los pactes y capítols següents.

E primerament, que los dits obrés y parrochians donan a fer a dit mestre Jaume Pradell, manusier en dita yglésia de Sant Martí de Aravó y en lo altar maior de aquella, un retaule sots invocació del gloriós sant Martí, fet al romano, si y segons y ab la mateixa trassa y [...] està fet y fabricat lo retaule de la yglésia parrochial de Sant Martí del lloch de Ur, sots la mateixa invocació, ab la mateixa trassa y modo que està fet aquell, accepto que la lluna y sol estan posat en aquell, se a de posar ahont estan los evangelistas per haver-y més quadros per las istòrias, lo qual aja de fer a cost y despeses sues fins sia tot apunt, y posat aquell ab lo degut modo y effecte a d'estar, y a de fer la ymaia de sant Martí de bulto per devant lo altar, que sia gentil y apareporcionada. Y dit retaule a d'estar a coneguda de mestres sperts conforme la trassa dalt defigurada. Lo qual retaule a d'ésser fet y posat en son degut compta, com dalt sta dit, per de así a sis mesos primes vinens. Per la fàbrica del qual, dits obrés y parrochians, prometen donar y pagar a dit mestre Jaume Pradell trenta-dos ducats de béns de la dita yglésia, los quals trenta-dos ducats li prometen donar en una íntegra paga y bestrets, de aquesta manera sols que li consignerà en mà y poder del dit honorable mossèn Raphael Gili, notari, sis càrregas de blat de la dita yglésia a preu de vint-vuyt reals [per] càrrega, que són quatorze ducats, y en mà y poder de la senyora

Manegada, del temps a tinguda la sagristia de dita yglésia de vuyt ducats, donant-li plen poder que pugua demanar, rebre y exigir aquells a tota ordinatió sua.

Ítem, és pactat y concordat entre dites parts que lo dit mestre Jaume pradell, com y en bona fe, promet als dits obres y parrochians en fer y fabricar lo dit retaule del modo y manera en lo sobre dit capítol està spressat, y donar-lo a tot punt y posar en dita yglésiaa coneguda de dit obrés y parrochians, y assò dins sis mesos primes vinents, del dia present en avant comptados; per lo dit preu y del modo dalt està consignat, de bona fusta seca, assí y effecte estiga bé a coneguda de persones spertes en dit offici, y assò sens dilatió ab pena de ters salaris de primador, deu sous y [...] set sous moneda barcelonesa per dia, ab restitució de tots altres danys, interessos y despeses que sobre les dites coses los ne convingués, fer dels quals, vol sien segurs de llur simple paraula ho al manco de llur simple jurament; y per atendre y complir les coses sobre dites, ne obliga lo dit mestre Jaume tots y sengles béns seus, mobles e immobles, aguts y per haver, contsevulla que sian, ni ha hont no, y per pacte exprés la persona sua a presó, remuntant a la constitució de Cathalunya, que persona lliberta per deute civil no sia encarcerada. E per maior seguretad de les coses predites, ne dona y nomena per fermansas y principals pagadós, lo honorable y discret mossèn Jaume Montaner, notari públich de la dita vila de Puigcerdà, y madò Joana Pradella, muller de dit mestre Jaume Pradell, so és, per la dita quantitat del preu de dit retaule; y no en haver de acabat dit retaule, en cas lo dit mestre Jaume lo dexàs de acabar per mort sua, los quals per prechs y amor de dit llur principal, se constitueixen fermansas y pricipals pagadós y prometen ésser agust y obligats ha, y segons lo principal, llur dalt s'és obligat, tant ab ell com sens ell, y tant en la vida com en la mort, per les quals coses, atendre y complir ne oblígan llurs béns y de un quiscú d'ells, in solidum mobles he immobles, aguts y per haber, com sevulla que sian ni ha hont, ni remuntant a la ley, qui diu que primer sia convingut lo principal que la fermansa, y tots ensemps al beneffici de noves constitucions y a la epístola de sanct Adrià y a la consuetut de Barcelona. E la dita Joana [-] per lo notari devall scrit de sos drets, renuncia al beneffici vell y a en favor de les dones introduit, i tots a tot, altre dret y ley que sobre assò ajudar los pugués, renunciand a totes terres, privilegis, cessió de béns y allur propi foc, sometent-se a qualsevol altre foc, tant eclesiastich com secular, ahont ben vist serà convenir los que prometent a pena de sinquanta sous, no fermar de dret en ninguna cort, y axí fèrman y júran largamentaconseguda del notari.

Doc. 51

Antoni Peitavi constitueix procurador seu a Berenguer Garriga, carder de Perpinyà, per cobrar els treballs d'unes pintures realitzades al retaule de la Mare de Déu del Roser de l'església de Santa Maria d'Arles (11 de gener de 1584). ADPO. 3E2/1195, Antoni Joli, manual de 1584, f. 13.

Dicta die XI Januari 1584.

Antonius Peytavi pictor Perpiniani Gratis etc. constituyt et ordinavit procurem suum certum etc. Berengarium Garriga carderum Perpiniani etc. abstentem etc. ad videlicet [...] et nostre sue pretendum exigendum recuperandum et habendum aprepositis et administratoribus confrarie beate Maria de Rosario ecclesia monesteri beata Maria villa de Arulis et [-] aliis ad quos spectet omnes illas quinque libras monete Perpiniani in quibus sibi tenentur ad complementum illarum per centum libras in quibus sibi tenebantur pro retrotabulis beate Maria de Rosario dicta ecclesia per eum depicto invici capitulationis inter eo Idem administratores ex una et ipsum Antonio Peytavi parte ex altera inscite facte et firmate in posse discreti Andrea de Casseres notario [-] in dicta villa de Arulis degentis die et anno in eo contentis et de receptis apocham firmandum dictum capitulationis instrumentum cancellari consentiendum consentiendum premisa faciendum qua ipse constituens facere possit si premisis personaliter inter esset [-] ratum habere et non revocare sub opere bonorum suorum.

Testes honorabili Bartholomeus Reig mercader Perpiniani Nicholaus Clos de sureta Et.

Doc. 52

Procés arbitral entre Berenguer Clariana Geli, procurador del burgès Francesc Rubí, de Puigcerdà, i Jaume Aderat, giponer de Perpinyà, ambdós procuradors de Jaume Clariana, i el pintor de Perpinyà Antoni Peitavi per comptes relatius a unes rendes a Sant Miquel de Cuixà (14 de maig de 1584). ADPO. 1B434, f. 221.

Die XIII mensis maii MDLXXXIII.

Corammagnifico Jacobo Puigmitja regentem judicaturam Curie Regii patrimonii comittatus Rosillionis et Ceritanie advenerunt et comparerunt discretus Huguetus Laboria consiliarius Perpiniani illius curator substitutus a magnifico Berengario Clariana Geli procurator Francisci Rubi burgensis ville Podii ceritani et Jacobo Adeart giponerio Periniani etiam procuratorem Jacobis Clariana ville de Oliana [...] arrendatoris redditum in nominem et emolumentum villa [...] Michaelis de Cuyxano prout de sua procura constata instrumento recepto per notario die 29 octobris 1584 et XV decembris dicti anni (...) agens ex una et Anthonius Peytavi pictor Perpiniani defendens parte ex altera qui agens; demana al dit deffenent que li do compte y rahó del contengut en hun memorial signat de letra A, lo qual ara exhibeix, en poder de la present Cort. Et dictus defendens reverendo dixit que ell té donat compte y rahó al dit mossèn Clariana de tot so y quant conté en lo dit memorial, com altre dels arrendadors de las rendas, fruyts y emoluments del Abbadiat de Sant Miquel de Cuixà.

Et dictus Uguetus explicando dixit, que dit mossèn Francisc Robí no té rebut ningun compte, ny mancho dit mossèn Clariana, per quant dit Clariana ha deyxat a sos procuradors en càrrech de fer donar compte y rahó a dit mossèn Anthoni Peytaví, del que dit Robí y Clariana no haurien rebut y tottemp y quant dit mossèn Anthoni Peytaví portarà o amostrarà albarans, àpochas y altres comptes que sien licits de passar, ell lo passarà, del qual protesta de totes coses lícites de protestar, per dites principals contra dit mossèn Anthoni Peytaví, exhibint sos poders.

Et dictus Peytavi replicando dixit, que vinguent dit Clariana y que porte acte del que ha rebut, y que sie pres de jurament de calúmnia, y lo reconvé.

Doc. 53

Procés arbitral entorn del retaule que Antoni Peitavi havia de realitzar a l'església de la Mare de Déu de Molig. (14 de maig de 1584). ADPO. 1B434, Cambra de domini del Rosselló i la Cerdanya, Manuale Curie (1582-1586), r. XXXI.

Coram magnifico dicto Jacobo Puigmitjà [-] regente judicatura Curie Regii patrimonii advenerunt et comparuerunt reverendo dominus Micheal [Antich] presbiter et rector ecclesia parrochialis beate Maria loci de Moligio terre et vicarie Conflentis Elnem diocesis ach syndics et jurator Perpinani Universitati dicti loci prout de sua procura constat instrumento recepto per discretum Anthicum Lleuger quo notario ville Prate die.

Et magister Anthonius Peytavi pictor ville Perpinani deffendus partibus ex altera qui agens dicta nomine, demana y suplica al dit senyor jutge que sia servyt de provehir y condempnar al dit mestre Anthoni Peytavi, pintor, que dins hun breu termini haja de haver posat lo rerataula contengut en la capitulatió [que] exhibeyx en la present cort, attès ha complit dita Universitat lo que era obligat ab dita capitulatió, ensems ab tots los pactes, despezes, e interessos, y sots las penas en la dita capitulatió contengudes.

Dictus Anthonius Peytavi pictor deffendens [...] dixit que ell, no poden, pot haver fet lo dit retaule per de assí a sis mesos, e que si volen lo bancall de dit retaule, que ell lo donarà fet y complit aquell dins lo temps de sis mesos, y lo restant, so és, tot lo dit retaule, donarà ab effecte complit per de assí a la festa de Nadal primer vinent (...).

Doc. 54

Contracte signat entre els canonges i beneficiats de l'església de Sant Joan de Perpinyà i l'escultor Pere Barrufet per l'elaboració d'una marededeu de la Concepció (23 de setembre de 1584). ADPO. G240, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, «Memorial de Sant Joan», 1577-1588, f. 204.

Fer del tabernacle y figura de Nostra Senyora de la Concepció.

A XXIII de setembre de 1584 se tingué consulta, dins lo present sindicat, ab alguns senyors de canonges y beneficiats de la present iglésia, juntament ab los senyors de síndichs, per concertar de fer fer hun tabernacle y imatge de Nostra Senyora per la professó del die de Nostra Senyora de la Concepció, per quan quiscun any se gasten molts ducats per adornar tabernacle per dita professó, y és gran treball per los regidors estant ells ocupats en la amplehiada [de] tota la iglésia y capella de Nostra Senyora de la Concepció, com és de rahó per fer tant gran la festiva y empresa de la present Comunitat, de manera que se tracta ab mestre Pere Barrufet, fuster, lo qual ha emprès de fer lo retaule de dita capella de Nostra senyora de Concepció y és [-] molt àbil; y a la fi se conclogue ab dit mestre Pere Barrufet, que per dit tabernacle y imatge de Nostra Senyora se li donaria vint-y-tres ducats, lo qual fou content y ab prou racansa per tenint que no era prou, per quant y havia moltes mans al dit tabernacle.

Pintar del tabernacle y figura de Nostra Senyora de la Concepció.

Inestinent, que lo dit tabernacle fonch acabat, feren venir mestre Antoni Peytaví y mestre Verdaguer, pintors de la present vila, ab los quals se tracta per quant pintarien lo dit tabernacle y figura de Nostra Senyora, demanant quoranta ducats. A la fi, restaren concordes en donar-li trenta ducats per lo pintar, attento que hi havia de haver molt or y atsur.

Doc. 55

Contracte signat entre Pere Boscall, frare del monestir de Sant Domènec de Perpinyà, i Antoni Peitavi, pintor de la vila, per la pintura i policromia del retaule major de l'església del monestir (Sant Domènec de Perpinyà). 1585. ADPO. 3E1/2722, Antoni Joli, notal de 1586, s. f.

De y entre lo reverent fray Pere Boschall, sacristà del monestir de predicadors de la vila de Perpinyà, de una part, y mestre Antonio Peitavi, pintor, de la part altre; és estat convingut y concordat lo següent.

Primo, que lo dit mestre Antonio ha de pintar y daurar quatorze columnes y dues cornises, frisa, y alquitrava, y les mollures del banchal, y un quadro al final del retaule major del dit monestir, una imatge de sant Jordi; e los frisos seran enriquits de serafins o de altra cosa. E dita pintura y daurar promet fer de or fi y plata fina, y azul fi, y alabastra, y de colors fines, y de remediare los quadros sien necessaris en dit retaule, e tota la dita obra acabada y regoneguda per experts, ha de donar feta lo dit mestre Antonio per de así a la festa de Paschua de Resurrecció primer vinent.

Ítem, és convingut que per tant per lo daurar, pintar y colors, quan altrament per tota la demont dita obra, lo dit fray Pere Boscall, sacristà predit, promet donar al dit mestre Antonio setanta ducats, valents 140 lliures, pagadores, so és, de present quoranta duchats, y a mitja fena quinze duchats, y acabada dita obra y feina lo restant, que serien altres quinze duchats.

Doc. 56

Contracte signat entre els cònsols de la Universitat de Salses i el pintor Antoni Peitavi per la pintura del retaule de la Mare de Déu de Loreto de la parròquia de Sant Esteve de Salses (20 de gener de 1585). ADPO. G875, fons parroquials del Rosselló i Vallespir (Joan Ortega), lligall, s. f.

De et super instrumentis per et inter [-] March et dominicum recort consules [-] presenti Universitatis ville de Salsis et Franciscum Coll operarium ville de Salsis ex una et [-]] Anthonium Peytavi prout partibus ex altera fuerunt facta pactata et firmata acta et capitula sequentia.

Primerament, és convingut y concordat entre dites que dit mestre Anthoni empendrà, com de present emprèn, de pintar, a ses pròpies despeses, lo retaule sots invocació de Nostra Senyora de Lorito, constituït dins dita iglésia de Sant Steve, ab les histories següents, ço és, al quadro més alt, ha de pintar lo traspassament de Nostra Senyora, y a las dos mènsulas del costat, dos profetas; y la cornisa y alquitrava de or fi y plata fina y azul fi, y en

dita cornisa y ha de fer sis seraphins, y frontispici daurat, així mateix com dita cornisa y alquitrava, y les dues columnes que porten dit frontespici, així mateix de or fi, plata fina, y azul, com està dalt dit, més les quatre columnes que són del banchal fins al cornisal dorades de or fi y plata fina, y les canals de azul; més al banchal se han de pintar tres histories, so és, al mig lo Portament de Creu, y altre quan féu oració en l'ort, y en lo altre quant lo tingueren asotat; y dites mollures de dit banchal han de ésser de or fi y plata fina, y dita feina y pintura ha de fer dit mestre Anthoni de or fi, plata fina, y colors fines al oli, a coneguda de experts; y als quatre quadros, al hun a de ser pintada una Salutació del Àngel, y en l'altre ha de ésser pintada una Nativitat, y en l'altre quant la verge Maria fugí en Egipte, y en lo quart la Presentació del Temple, y de assò ha de ésser pintat de or fi, plata fina, y azul fi, a coneguda de experts, tot lo qual bo y pintat y acabat; dit mestre Anthoni donarà bo y acabat y perfeccionat per de assí a Nostra Senyora de setembre primer vinent, y assò sens exceptió ninguna, a pena de ters saslaris populats, obligació de los béns, ab renunciacions, juraments y de tres clàusules de presents y necessàries, a coneguda del notari baix escrit.

Ítem, és convingut y concordat entre dites parts que los dits còsols y obrer, per paga y satisfacció de dita obra, donaran y pagaran, com donar y pagar prometen, al dit mestre Antoni Peytaví, setanta ducats, moneda de Perpinyà, ço és, que ab [-] dels béns de dita vila, per què li cessionaran y transportaran, com de present cessionen y transporten, al dit mestre Anthoni Peytaví, 14 lliures, de les quals los hereters de Joan Pere Gil, de dita vila, deuen, y tinguts y obligats deure a la dita vila de Salses, per les quals dit Gil havia confessades deure a dita vila e, o, per ella a dita Universitat, ab un albarà per dit Gil fet y de sa propia ma escrit a 22 de octubre de 1581, per les causes en dit albarà contengudes dels quals drets y rahons dits còsols y obrer se'n despulla, ningú, ni dret, ni actió devés, si reservant, així que cessionats los dits drets puga dit mestre Anthoni aquelles cobrar y haver, y altrament fer lo que convindrà per cobrar dites 14 lliures, volent dits còsols y obrers, y manant a dits hereters, que així com dits hereters havian de pagar a dita vila, paguen a dit mestre Anthoni Peytaví de les restants; dit mestre Anthoni fent la fena, anirà rebent y cobrant dinés de dita Universitat, y essent acabada dita fena y judicada, si la voldran fer judicar, dit Peytaví sia pagat íntegrament de dits 70 ducats; y dits còsols a ses pròpies despeses aniran a cercar dit retaule, y dit mestre Anthoni ha de ésser present en assentar dit retaule, y de les quals quantitats que rebrà, fermarà pòlisses y albarans de rebuda, per les

quals coses, tant per la restant, quant per la restant quantitat, a compliment de dits setanta ducats, y tenir y fermar dits cònsols y obrer ne obligaran los béns y emoluments de dita vila y de dita obra ho dels seus propis.

Finalment, és contingut y concordat entre dites parts que tindran y seran los presents capitulació y totes y sengles coses en aquella contengudes, y en aquella no contravindran, sots pena de sinquanta lliures, moneda de Perpinyà, donadora y aplicadora les nou parts a la part obedient, y la present capitulació fermant y la restant desena part a la Cort a hont dita pena seria demostrada [...] dites parts se sotmetran, com de present se sotmeten, a llur propi fer renunciaran, com renunciem, llargament ab jurament.

Doc. 57

Acta notarial relativa al retaule de la Mare de Déu de Loreto (10 d'abril de 1585). Reproduïm el borrador contingut dins la cota: ADPO. 3E2/1197, Antoni Joli, manual de 1585-1586, s. f. El document oficial, escrit en llatí, es conserva dins la cota ADPO. 3E2/1196, Antoni Joli, manual de 1585, f. 117v-118.

Antonio Peytaví, pintor, com atenint cessió de la quantitat devall scrit per los senyors cònsols de la vila de Salses, ab acte rebut per mossen Joan Pere Tallada, notari, die 20 ha 1585, per certa obra un retaule ha de pintar sots invocació de Nostra Senyora de Llorito, per l'asglésia de dita vila de Salses, com apar ab a lur acte rebut per lo dit notari, dit die ferma àpoca a madò Elionor, relictà de Luys Gil, quòndam de Salses [...] i de Joan Gil, nét y hereter del dit Pere Gil, quòndam de la mateixa vila, present, de deu lliures, són en porrata de 61 ducats per alcunes tantes dit Pere Gil ne devia a dita Universitat.

Doc. 58

Els cònsols de Perpinyà retiren la “franquesa d'imposicions” atorgada a Antoni Peitaví (23 de juny de 1585). ADPO. 112EDT50.

Los magnífics senyors cònsols, tots sinch, per quant segons relatió de Miquel Solana, veguer de la present casa del consolat, mestre Antoni Peytaví, pintor de la present vila, ha parlades paraules desacatades y scandaloses en prejudici dels dits magnífics cònsols publicament en la yglésia de Sant Joan, en tal manera que per la ingratitude per ell comesa, y en que és jucidit en preiudici de la Universitat de la present vila, és digne de ésser privat del benefici de la franquesa dels drets de impositions de dita vila a ell concedida, [...].

Doc. 59

Contracte signat entre els frares del monestir de Sant Agustí de Perpinyà i el pintor Joan Sanxes Galindo, habitant de Barcelona, per la realització de la pintura del retaule de la Mare de Déu de Gràcia (8 de juliol de 1587). ADPO. H31, fons dels Grans Agustins de Perpinyà, lligall, s. f.

Die octava mensis Julii Anno a Nativitate MDLXXXVII.

De et super infratis per et inter reverendos et religiosos frates Laurentinum Serra priorem monastery beati Augutini conventus ville Perpinani Guillerum Comas subpriorem Franciscum Deluca Gasparem Baget Franciscum Baldes Miachaelem Salas et Franciscum Pasqual omnes frates conventuales eius de monasteri et conventus maiorem et representates ex una et honorabilis Joanem Sanxum de Galindo pictorem Barcinone degentem partibus ex altera fuerunt pactat inscrite et conventa sequentia [-]; que lo dit senyor Galindo, dins lo temps de un any, lo qual comensarà a còrrer en la festa de Nostre Senyora del mes de setembre primer vinent en avant comptador, pintarà y debuyxerà lo retaule de Nostra Senyora de Gràcia de dit monastir, y tot lo necessari per aquell, a ses pròpies despeses, posarà y aquell donarà per fet y acabat dins lo dit any, en lo modo

següent, ço és, del que stà en daurat y pintat en la pastera de Nostra Senyora, refrescarà de les mateixes colors que vuy hi a, dempto lo or, y en lo bancal de dit altar pintarà y debuyxerà dos goigs, hu a quiscun cap de dit bancal, ço és, la Anunciació y Assumpció de Nostra Senyora, y en lo buyt del mig de dit bancal, pintarà una Pietat de Nostre Senyora ab son fill en los brazos, y en lo buyt de dit bancal, entre les columpnes més juntes, dos sancts posats qui són ab una pastera, y en la post de mà dreta més bayxa, pintarà un goig de Nostra Senyora, ço és, la Adoració dels Reys, y demunt de aquella Resurrecció, y en la post de mà squerra, pintarà la Assunció de Cristo en lo tablo més alt, y en lo baix de aquell, la vinguda del Sperit Sanct, y en los dos buyts entre les pasteres y les columpnes, qu'estan més prop de la image de Nostra Senyora, pintarà dos figures de sancts, en la una part sant Joan baptista, y en l'altre part sant Joan evangelista, y pintarà los quatre profetas de bulto qui han en las pasteras. Més, en les dues posts qu'estan al costat de la Nativitat en la andana més alta, pintarà en la mà dreta, sanct Agostí, y en la mà squerra, sancta Mònica, y en lo frontspicio demunt la Nativitat y difinió de dit retaula, pintarà Deu lo Pare, la Nativitat de bulto novarà y refrescarà de colors, de la mateixa manera que la pastera y columpnes de Nostra Senyora, y pintarà de colors la pastera y en daurarà, y tot lo restant de dit retaule, ço és, columpnes, cornizos, frisos, mènsules, fruyteres, alquitrabes, y talla, farà de or y color fins, y les dues polseres en daurarà y esgrafiarà de carmino o azul, y en los dos pedestals sobre dels quals assenta lo bancal lo dit retaula, farà gespeat de colors, y en lo mig farà una trasa de colors fins ab lo camp en daurat, en lo qual farà les armes del orde de sant Agostí en camp de or. Así, lo dit Galindo, dins dit temps no haurà pintat y fet y posat a punt lo dit retaule ab lo compliment expresat, sie licit y permès a dit monestir y convent posar altre pintor en lloc de lo dit Galindo per acabar aquell y a ses pròpies despeses. A lo dit monestir y convent, per los treballs, mans, factura, y per tot lo necessari, a de posar dit senyor Galindo en lo fer de dit retaule, lo donarà tres-centes lliures, moneda fort valens sinch-centes lliures, moneda de Rosselló, pagadores en tres iguals pagues fahedores, ço és, la primera abaixat hage lo dit retaule a fi de pintar aquell, la segona acabat de pintar lo bancal y endorar hage tot lo dit retaule, y la postrera y última, acabat y assentat sie aquell, y per fet y regonegut per experts. Pre dicte partes attendere tenere et firmare, etc.

Testes Magnificus Hierònimus Marcho medicine doctor Joannes Cornellà clericus Elne et Michael Montfort scriptor Perpiniiani qui vice.

Doc. 60

Contracte signat pels cònsols de la vila d'Estagell i el pintor perpinyanès Josep Brell per la pintura del retaule major de l'església de Sant Esteve i Sant Vicenç (26 de desembre de 1587). ADPO. G783, fons parroquials del Rosselló i Vallespir, lligall, s. f.

En nom de Déu sia hi de la gloriosa Verge Maria hi del gloriós sant Esteve hi sant Visens.

Primerament, hés pactat hi concordat entra los magnífichs senyors Pera Andreu, hi Antoni Mateu, hi Pera Balla, cònsols l'ayn present 1587, hi en consell de tota la onorable Universitat de la vila d'Estagel, hi en contento de tots, hés pactat hi concordat entra nosaltras, de una part, hi mestra Josep Brell, pintor de la vila de Perpinyà, per part altra, de modo següent.

Primo, que tota la Universitat de dita vila d'Estagel és contenta en donar a pintar lo retaule magor de la església de dita vila dels gloriosos sant Esteve y sant Vicenç al dit mestra Josep Brell, pintor de dita vila de Perpinyà, del modo següent, hi és que lo dit mestra Josep Brell en pren de pintar lo dit retaule del modo següent, so és, en los quatre quadros de la part dreta de dit retaule, fins a mig retaule, las istòrias del gloriós sant Esteve, y en las altres quatre quadros de la part esquerra, las istòrias del gloriós sant Visens, so és, las istòrias els volran desinar de ditas invocacions, so és, abans no's deboixa ni's pinta, que si una volta és pintat de un modo, els agesan destinat hi après volgesan altro modo, que ho agan de pagar de altra part, hi al quadro del mig, de sobra la pastera, se a de pintar la Consecrasió de la església Sant Galdric¹⁰⁹⁹, hi en los quatre quadros del bancal, històrias de la Passió de Nostro Senyor Déu, com és en lo primer quadro, lo Asotament, y en lo segon, com és lo Coronament, [i] al mig, la Resurrecció; si dons no y fan un secrari per posar lo Sant Sagrament, hi en lo quart quadro lo Portament de la Creu, hi en lo quint com lo posàran en creu entra los dos ladros en presència de molta turba, so és, que los dits quadros se an de pintar, lo dit mestra Josep Brell, ha l'oli hi colós finas com se acostuma pintar al oli, tan ben acabat com de sa mà a el serà posibla, conforma ha fet lo de Nostra

¹⁰⁹⁹ Podria referir-se a l'acte de consagració i la seva escenificació de l'església de Sant Galdric de Perpinyà, l'antiga església parroquial de la ciutat.

Senyora de dita església, ho milor similar porà, hi més promet lo dit mestra Josep Brell donar or fi b[r]onit en las cornisas hi al quitrauves y les demás moluras, y són septo, algunas n'í aurà de azul ho asmalt, hi algunas altras plateadas, altras de carmesí ho vert, per què no sia tot blau ni varmel, hi totas las altras moluras lo mateix, y los pilàs lo mateix, ab las canals azul o asmalt; hi la pastera, azul ab unas astelas doradas ab sisa, hi la pexina de dita pastera dorada los nius, hi la gornesió de l'antorn y lo de dins de dita pexina, blanc bronit; y més promet lo dit mestra Josep Brell de pintar los frisas de dit retaula de azul, ho asmalt, ho vert, almenys ab uns remagas dorats de or fi, posat absisa altrenpa enciscuna frisa, ho altra cosa li aparega al dit mestra Josep Brell estarà milor en los dits locs; y més, promet lo dit mestra Josep Brell que si la Universitat vol posar lo Sant Sagrament en dit bancal, promet dorar hi pintar aquell conforma lo restant, ab una la Universitat fasa fer l'anfustament aurà manaster en dit secrari, asò fasan abans lo bancal no sia pintat ni dorat, que si lo dit bancal és pintat hi vòlan fer lo dit secrari, que l'agan de pagar de part, y lo matex de qualsevol fena, que si és feta de un modo [i] haprés volgesan altra, que l'agan de pagar de altra part.

Hi tot lo dalt dit, promet pintar lo dit mestra Josep Brell d'intra sinc ayns, pròxim vinent, comensat acore de la festa del gloriós sant Asteva de agust de l'any 1587, fins al sant Asteva de agost del any 1592, so és, del modo seg[ü]ent, que encada festa del dit sant Asteva de agust, donar-los una part de la fena feta hi acabada; hi dita fena promet lo dit Josep Brell fer per lo preu de sinc-sentas setanta liures, moneda corrent en Perpinyà, hi asò del modo mateix que la dita Universitat se obliga largament, com de present se obliga, ha pena de ters, en pagà les ditas sinc-sentas setanta liuras del modo següent.

So és, quiscuna festa del dit sant Asteva de agust, en donar una part de les ditas sinc-sentas setanta liuras, qui serant sent catorsa liuras, moneda corent, en quiscuna festa del dit y festa de Nadal, sant Asteva deagust, hi asò se oblígan largament pena a ters, en pagar sens dayn ni despeses del dit mestra Josep Brell, hi si acàs la Universitat no restava contenta de dita fena, que la pugan reconèixer per personas àbils hi antesas en dit art, a so és, costa y despeses de qui culpa aurà.

Doc. 61

Contracte signat entre els regidors de la confraria de la Mare de Déu de Gràcia del monestir dels Agustins de Perpinyà i l'escultor Esteve Bosch, de la vila d'Olot, per la realització de dues figures representants a santa Mònica i sant Agustí, i un tabernacle pel retaule de la Mare de Déu (28 de març de 1588). ADPO. H31, fons dels Grans Agustins de Perpinyà, lligall, s. f.

Per causa de les coses devall scrites, per y entre lo reverent pare fra Andreu Canovas, prior del monestir de sant Agostí del convent de Perpinyà, lo reverent fra Guillem Coves, confessor dels confreres de la confraria de Nostre Senyora de Gràcia y de la Corretja del gloriós sant Agostí, los senyors Rafel Aravall, mercader, mestre Gabriel Gitarit, tintorer, protectors y regidors de dita confraria, Joan Soler, mercader, Rafel Carreu, droguer, Antoni Vigodà, ortolà, confreres y consellers de dita confraria, de una part, y mestre Steve Bosch, ymaginaire de la vila de Aulot, del bisbat de Gerona, de la part altres, entre les dites parts són stats convinguts los pactes y avinensa següents.

E primerament, lo dit mestre Steve Bosch convé y promet a los sobredits senyors, protectors y altres dalt dits, que ell farà un tabernacla sisavat ab una Nostra Senyora de altaria de tres palms barcelonesos, y un sant Agosí y santa Mònicha, los quals sien de alsada segons la altaria de Nostra Senyora requeriran; lo qual tabernacle ha de fer de fusta de siprier o de arbre blanch, la qual fusta com és la del tabernacle ha de donar lo dit mestre Steve Bosch, la fusta emperò de les sobredites figures han de donar los dits senyors priors y confreres dalt dits; sobre lo qual tabernacle sia de fer set angelets y aquell sia de acabar y posar apunt de pintar, en la qual obra promet posarse passat lo Corpus immediadament, y aquella no deixa fins a tant sia acabada si no és que fos malalt y no per fer altres feynes.

Ítem, los sobre dits senyors prior, sots prior, protectors, y confreres dalt dits, prometen donar a dit mestre Esteve Bosch per rahó de la hobra dalt dita, vint-y-sinch ducats, valents dotze reals lo ducat, en lo modo y forma següents, ço és, en comensar dita feyna, vuyt ducats, y en aver feta la mitat de aquella, altres vuyt ducats, y dita feyna acabada los restants nou ducats, si emperò la obra estarà ben acabada [-] vista y judicada per

persones expertes. Ítem, és pactat entre les dites parts que lo dit reverent pare prior y sots prior, dalt nomenats, se obligan durant dita obra, fer la despesa en dit monestir al dit mestre Steve Bosch a cost del dit monestir, y no de dit confreres ni confraria.

Et hec promiserunt attendere, etc.

Testes Joannes Garces magister domorum Oloti Gaspar Altizeu pictor civis Illerde et Joannes Roig scriptor Perpini.

Doc. 62

Joan Sauneris, fill de Francesc i Jerònima, signa contracte d'aprenentatge per un temps de cinc anys amb Antoni Peitavi per aprendre l'ofici de pintor (19 de desembre de 1588). ADPO. 3E2/1200, Antoni Joli, manual de 1588-1589, f. 129v-130.

Joannes Sauneris sutor Perpini pater et legitimus administratos Francisci filii sui statis 13 annos Gratis etc. per tempus quinqu annorus a die presenti in antea continue numerandor posuit et afirmavit dictum Franciscum filium meum et Yeronime uxoris dicti Sauneris cum Antonio Peytavi pictore causa apprehendendi lo art¹¹⁰⁰ de pintor et alias cum serviendi in ommibus licitis et honestis [...] sub pacto quo dicto tempore durante dictus Antonius Peytavi teneatur eum pervidere incibo et potu.

Ítem, sub pacto, que si dit Francisco, durant dit temps que hi a malalt, haja de anar ha malaltajar en casa son pare [-] emperò, si lo dit Sauneris, son pare, era viu, per chè en cas fos mort, lo que Déu no vulla, lo dit mestre Antoni sia tingut en tenir-lo en casa ab pacte, emperòque de un dia hi hajo de tornar.

Ítem, ab pacte que lo dit mestre Sauneris lo hi a de tenir calsat y vestit bé, y honestament conforme sa possibilitat.

¹¹⁰⁰ En el manuscrit hi apareix, tatxat, la paraula *officium*.

Ítem, ab pacte que si acàs durant los dits sinch anys lo dit mestre Antoni, lo que Déu no vulla, morís, que lo present acte sia exinch y de ninguna força y valor, et sub dictis pactis dictus Sauneris operam cum efectuabit quo dictus Franciscus dicto tempore durante a domo dicti Peytavi non recedet pena vinti quinquus librarum monete Perpinani, etc.

Testes Raphael Plancha Antonius Cardona fabri lignarii et Gaspar Pi scriptore.

Doc. 63

Contracte signat entre els frares del monestir de Sant Agustí de Perpinyà i Esteve Bosch, escultor d'Olot, per la realització d'un retaule de fusta de la Mare de Déu de Gràcia (21 de desembre de 1588).
ADPO. H31, fons dels Grans Agustins de Perpinyà, lligall, s. f.

De et super infratis per et inter reverendi et religiosos frates Andream Canoves priorem monasteri beati Augustini conventus ville Perpinani Guillermmum Coves sub priorem Franciscum Dies Franciscum de Luca Salvatorem Ricart Augustinum Tomas Michaellem Sala Simplicionum Forner Thomam Arnaudus Vincentum Vallarii omnes frates conventuales eius de monasterii et conventus majorem quo et seniore illius partem faciente et representantes convocatos et congregatos in quodam aula dicti monasterii ad forum campane de alies presenti novis est de mandato et ordinatione dicti domini prioris ex una et Spehanum Bosch ymaginariium ville de Olot diocesi Gerunden partibus ex altera fuerunt pactata inhita et conventa sequentia etc., que lo dit Steva Bosch vindrà a fer y entretallar lo retaule de Nostra Senyora de Gratia conforme stà trassat en un paper, lo qual té dit monestir y convent, accepto les paxines de les pasteres y les dues ystories de cada costat de dites pasteres y dues columpnes que estan ja adorades, entès emperò que ha de adrassar aquellas conforme los que hi ha de fer noves, y en lo diffinitiu de dit altar ahont en dita trassa y ha semollat les figures de Sant Pere i Sant Pau, y ha de fer y entretallar les figures de Sant Agustí y de Santa Mònicha. Ítem, és pactat y concordat que dit monestir y convent donarà a dit Steva Bosc tot lo menester y necessari per fer y entretallar dit altar, y

que dit Steva Bosc no sia tingut ni obligat a posar-hi sinó tant solament les mans. Ítem, és convingut que dit monestir y convent farà la despesa de menjar y beure a dit Steva Bosch, y de un mosso tot lo temps baya per vindrà a fer dit retaula, fins sia acabat aquell, sens pagar cosa alguna de dita despesa. Ítem, és convingut que lo dit Steva Bosc donarà bo y acabat dit retaula conforma està en dita trassa, accepto lo demont dit, per de assí a la festa de Pasqua de Resurrecció primer vinent. Ítem, és convingut y concordat que lo dit monestir y convent donarà y pagarà al dit Steva Bosc, per lo fer y entretallar de dit retaula, quoranta-y-sinch ducats, los quals li donarà y pagarà dins lo temps ha enprès a fer dita obra, ayxí discorrent, fent aquella fins a tant sia acabada de fer, asentat y regonegut per experts. Predicte partes attendere, etc.

Testes Melchior Sanctorens payrerius Perpinani Antonius Prats agricola loci de Bayxanis diocesi Elne et Sebastianus Ribas scriptor Perpinani qui vice.

Doc. 64

Contracte matrimonial entre Onofre Bach, fill de Joan Bach, pagès de Morellàs, i Anna Peitaví, filla del pintor Antoni Peitaví i Rafaela (2 d'agost de 1589). ADPO. 3E40/118, Notari Joan Mas (Ceret Notaires MAS-VILAR-RIBES CM et T Mar. 1578-1655).

En nom de Nostro Senyor.

De, e sobre lo matrimoni la Divina Gràtia, migensant tractat y fervor, per y entre Nofre Bach, fill legítim y natural de Joan Bach, pagès de Morellàs, y de la dona Joana Anna, vuy vivens, y Anna, donzella, filla del honorable Anthoni Peytaví, pintor de la vila de Perpinyà, y de la dona na Raphela, vuy vivents, per y consentiment d'ells dits, son para y mara, de una part, y la dita Anna donzella, fent, axí bé, ab esprés consentiment d'ells, dits son para y mara, de part altre; són stats fets, inscrits, pactats firmats y jurats los capítols matrimonials del tenor següent.

E primerament, és convingut y concordat entre dites pars que entre los dits Noffre Bach y la dita Anna, donzella, migensant la Divina Gràtia, serà fet y contractat matrimoni per paraules de present abtes y suficiens, per a fer y celebrar aquell, en fas d'esta mara Yglésia, sempre y quant la una part ne serà requesta per l'altre obtinguda primer licència del il·lustríssim y reverendíssim senyor Bisbe d'Elna rodesos officials ha endavant.

Ítem, és convingut y concordat entre dites parts, que los dits honorables Antoni Peytaví y la dita Raffela, para y mara de la dita Anna, donzella, per lo bon amor filial que tenen y aporten a la dita Anna, llur filla, e per honor y contemplació del present matrimoni ab donació pura forma simple, bé [i] irrevocable, que dita entre vuy y de present, donaran, com ara de present prometen donar, a la dita Anna, llur filla, y per ella al dit Noffre Bach, son spòs y marit sdevenidor, en dot y en nom de dot, tres-centes lliures, moneda corrent en Rosselló, pagadores d'esta manera, so és, cent lliures per tot lo present y corrent mes de agost, y las restants dos-centes lliures per tot lo mes de juny primer vinent, per las quals donar y pagar-lo, hi per l'altre, que obligats tots llurs béns y que ser d'ells in solit y per lo tot res a tots drets, y la qual donatió fan ab los pactes demont dits [-], so és, que [...] en tal cas, volen que la dita Anna ne puga disposar sinó de las cent-cinquanta lliures, y las restants tornen y vinguen, y jo, dit Antoni Peytaví, ordena de paraula y en sents y ab pacte que rebut aya la dita mara Anna, las dites tres-centes lliures, aja de diffini a béns paternals y maternals, y ab dits pactes, dita donatió fan ab clàusula de constituït cessió clausules, en semblants actes de donatió posar acosutmades, a coneguda de mi, notari devall sent. E la dita Anna, assí present, la dita donatió accepta per lo dit son para y mara a ella feta, ab ressenent de gràties, etc.

Ítem, és pactat, inscrit, convingut y concordat entre dites parts que los dit Joan Bach y Noffre Bach, para y fill, sogre y son spòs y marit sdevenidor de la dita Anna, rebut aya las ditas tres-centes lliures d'ella, primer donar per lo dit son para et mara, aquellas li assegurerà y assegureran a la dita Anna y als seus. Y aquellas prometran, com de present prometen, restituri y tornar y als seus sempre y quan sie cas y lloch a la resolució y repartició de dit a dot, so és, obligació de tots los béns presents y sdevenidors y quiscun d'ells in solit y per lo tot renun a tots drets, etc.

Ítem, és convingut y concordat entre dites parts que l'atre ells seran fetes y fermades, com de present son y fermen, cartes de núpties a ús y costum de castell ab spoli y creix de seinguenta lliures, pagadores per lo mes vinent, sobre dels béns del [-] a totes ses voluntats.

Ítem, és pactat que los dits Noffre Bach y Anna, donzella, per fervor y conttemplació del present matrimoni, herétan, com ara de present hereten, so és, fills per fills y filles per filles nacedors y proceadors del present matrimoni, dexant lo dit heretament a als qui lesch, ben vist los serà de heretar, lo qual heretament farà amb clàusula de constituït cessió de drets y altres clàusules en semblants actes de donar e, o, heretament posat acostumades a coneguda de mi, notari devall scrit, largament ab jurament.

Die II augusti MDLXXXVIII, etc.

Dicte partes Gratis laudarunt, etc.

Testes firme dicty Joanes Bach Onoffry bach et Anthoni Peytavi et Anne doncelle [...] et ego Petrus Mas notari qui etc.

Doc. 65

Litigi a propòsit de la instal·lació del retaule de la Mare de Déu dels Desemparats de l'església de Sant Jaume (hi consten diverses dates dins l'any 1589)¹¹⁰¹. ADPO. 4E58, lligall.

Noverint Universis anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo octuagesimo nono die veo decima nona mensis septembris instrumento.

Inencia illustrissimi domini gubernatoris cmittatum Rossillionis et Ceritanie et corom illustrissimi domino don Guillermo de Senesserra et de Saneia [...] et regie magnificos

¹¹⁰¹ Document transcrit fragmentat. S'ha primat reproduir aquelles parts més rellevants en quant a informació relativa a la causa. L'estat de conservació de tot el lligall no permet fer-ne un buidatge exhaustiu, per la qual cosa, algunes parts les hem hagut d'ometre.

consiliario ac gerem vices generalis gubernatoris in dictus comittatus Rosilionis et Ceritanie ad venit et comparuit magister Anthonius Peytavi pictor oppidi Perpiniani, etc.

Molt il·lustríssim senyor,

Ab acte públic, rebut en poder del discret notari Hierònym Soler, notari públic de la present vila, a quatre de octubre del any mil sinch-cens vuytantanou, per Nicholau Jordà, quòndam, habitant en la present vila, se obliga y realment promet pagar de sos propis béns a mestre Antoni Peytavi, pintor de la mateixa vila, cinquanta liures, moneda corrent, per collocatió de matrimoni de una filla sua, y no tenint filla, dita quantitat fos y agué de ser pròpia y particular del dit mestre Anthoni, ab tal emperò que dit mestre Antoni agués de acabar de pintar cert retaula que se li és astat acomanat de pintar des del dit die fins al dia de la festa de Nostra Senyora dels Desemparats, la qual festivitad caygha en lo tercer diumenge del mes de maig [...] confome ab dit acte està més largament contengut, al qual se ha relatió y com molt il·lustríssim senyor, lo dit mestre Anthoni haia [a]cabat de pintar dit retaule y fer lo que ab dit acte havia promès, dins lo dit temps a ell prelegit, y après sia mort dit Nicholau Jordà [-] béns del qual té y posseeix Joana Jordana, viuda relictada de aquell, la qual en dit nom ha recusat pagar y de present recusa la dita quantitat al dit mestra Anthoni, lo qual a collocada après una filla que tenia legítima quan ab Honoffre Bach, habitant en lo loc de Maurellàs del present comptat, supplique perçò aquell ha vostè que sia servit enocada primer la present causa a vostra senyoria y ha la audiència, a virtute instrumentii in quo suunt clausule renuntiations proprie fori quod exhibitur y enocada aquella en dit nomanar-la condemnar en dita quantitat, juntament ab los interessos y despeses y la present causa ésser comesa an algun magnidich doctor, lo qual, sobre dites coses, y de [-] oportuns, y [-] degudament, provehesca y en tot compliment de justícia administre lo real offici y lexhibeix lo dit acte de concòrdia, ut inseratur seu consuatur , etc.

Originale testium receptum ad istanciam et per parte magistry anthoni Peytavi

Super quinto articulo etc.

Et dicit que axí veu possar com narra dit article y veu que dita Joranda posseheix los béns del dit quònam Nicholau Jordà, son marti, fense-ne de aquells com de cosa sua pròpria.

Super septimo et ultimo articulo etc.

Et dixit es dicera et de postia suor vera etc.

Die nona predictum mensis et anni. [9 de setembre (?) de 1589]

Venerabili Petrus Dalfi presbite et benefficiatus ecclesiem collegiate Sancti Joannis oppidi Perpiniani testi qui citatus et de licencia sui ordinati juratus et in etc. dicere etc.

Et primo fuit ipse testis juratis super primo articulo et dictus articulo pro pacte [-] Anthonii Peytavi etc.

Et dixit, que lo contingut en lo dit article conte veritat, com en aquell sta contingut y dites coses dix saber, ell testimoni, perquè en dit temps, lo reverent canonge Barascho era regidor de dita capella y era malalt y ell [Pere Delfi], com a procurador del dit canonge Barascho, anava en dita capella per aportar allí la clau per coses eren per servey de dita capella, vehesc com dit retaule era acabat y assentat lo diumenge abans del tercer diumenge, qu'era la festa de dita capella, conforme dit Peytaví deya era obligat.

Super tertio articulo etc.

Et dixit que, ayxí be, lo contingut en lo dit article conté veritat, com en aquell sta contingut y dites coses dic saber, per què entenc publicarà lo dit matrimoni en la iglésia de Sant Joan de la present vila [*d'Onofre Bach i Anna Peitavi*] en lo loch de Maurillàs com y [-] plegats com a marit y muler y proesa tinguts y reputats y per molt los té ell etc.

Sup quarto articulo etc.

Et dixit, que així bé, lo contingut en lo dit article, conté veritat, y dites coses dic saber perquè ell, testimoni, fonch que sent ab la speultura de lo dit Jordà, qu'el soterraren en lo sementiri de Sant Joan de la present vila.

Super et quinto articulo etc.

Et dixit que ayxí bé, lo contingut en lo dit article conté veritat y dites coses dix saber per aveuren així com dit article [-] y també per lo que la comunitat de Sant Joan per la deya dits béns ab la dita Jordana.

Super septimo et ultimo articulo etc.

Et dicit es dicera et deposita suor vera etc.

Sequuntur licencia dien venerabili Petri Dalfi presbiter.

Raphael balle canonicus Elnem ecclesiem officialis foramens curie ecclesiem ville Perpiniani vicariusus generalis per illum et ad modum reverendo Capitulo Elnem sede vacante venerabili et dilecto nobis in expres a Petro Delfi presbitero salutem in domino yt testimonio veritatis per libere possis et valeas in causa civili [-] in curia domini gubernatoris inter Anthonium Peytavi pictorem ex una et dominam Joannam Jordana relictam magnifici Nicholay Jorda quondam burgesis dicte vile ex altera partibus sibi tenore presentum [*a partir d'aquí seguim el borrador*] litencia in partium dicti modo dicta causa civilis set et no criminalis etc. die VIII octobris MDLXXXVIII.

-

[...] Et dixit, que jure ell testimoni de posar en la present causa inscrita del mateix que sia li legida la dita, fa de positió, que aprés eññ responderà lo que y sobra, la qual legida fins notori responnent, dix per lo contingut en aquella, conte veritat y sta y per severa en aquella, conforme a vist lo pintar lo pintor y posat apunt és ver lo prengut a fer, però ab tot fer, refer allò acte que acercha de aquell ne feren.

Super secundo articulo.

Et dixit, que ell ja ab la dita fa primera depositió, la qual feu a set dies de octubre prop passat, y legit a ell, testimoni, lo dit acte, del qual se fa menció al dit segon article, té dit com dit Peytaví tinge posar lo dit retaule vynt dies ans que no fos lo tercer diumenge de dit mes

de maig, y és veritat, fonch lo any mil sinch-cens vuytanta-y-hu, y és veritat entenc les hores a dir pulicament que dit Peytaví avia fet lo que avia promès, ab lo acte a mostrat Jordà, ço és, en pintar y posar lo dit retaule conforme diu y mana dit aquell.

-

Die undecima predictorum mensis et anni

Guillermus Martí curritor colli oppidi Perpiniani testis citatus juratus et juri etc. dicere etc.

Et primo fuit ipse testis juratis super primo articulo etc.

Et dixit, que bé entenc, ell testimoni, a dit les hores quan donaren a pintar lo dit retaule al dit mestre Antoni Peytaví, que dit Peytaví serà obligat ab acte, y no li recorda a ell, testimoni, en quin temps del any era, de mes, que li recorda era lo any 1580, però a mayor cautela, se'n refer ab lo acte.

-

Et dixit, que la veritat és que lo dit mestre Anthoni Peytaví, tingue posar y asentar a tot punt lo dit retaule conforme ab lo dit acte tenia obligatió, vynt dies ans del dia de la festa de Nostra Senyora de que és, y la fon lo tercer diumenge de maig, y és veritat era les hores lo any 1581 conforme dit Peytaví era obligat y avia promès, y dites coses dix ell testimoni saber y recordar-se'n molt bé, per lo que ell, testimoni, era andador les hores de la dita confraria y entre venia en tot y per tot y encara més abant se recorda que també posa les hores dues cortines o polseres del dit retaule, ço és, que foren obrades.

-

Dicto die

Venerabile Petrus Dalfi presbiter et in ecclesia dicti Joanni oppidi Perpiniani benefficiatus testis actorus qui de licencia sui ordinaty jurarunt etc. dicere veritate etc. secundo loco obligaty.

-

Et dixit si com legida la mia depositió, que jo, [-] sala present causa a nou dies del mes de octubre [-] passar y jo respondre lo que y sobre la qual legida [-] notari, diu que esta y [-] en aquella y conte veritat, y sobre lo contingut en lo primer article, diu que axí entene a dir les hores que ne al nou fet acte conforme dit aquell rahona, al qual acte ell testimoni se reffer.

-

Et dixit que jo, ab la sua primera depositió té dit y depositat com dit mestre Peytaví agué posat lo dit retaule y asentat lo diumenge abans del tercer diumenge del mes de maig, que era la festa, lo fayan en la festa Nostra Sneyora dels Desemparats, y és ver li recorda que era lo any vuytanta-y-hu, conforme dit article diu y narra, y és ver dit Peytaví lo assenta y acaba de tot lo que tenia obligatió de fer per dit temps segons les hores se digué allú publicament, y també que ell [-] e veheaxi com té dit.

Super tertio et ultimo articulo etc.

Et dixit es dicta et deposita suor vera etc.

Doc. 66

Contracte signat entre els regidors de la confraria de la Mare de Déu del Roser i Esteve Bosch, escultor de la vila d'Olot, per la realització del tabernacle i el retaule del Roser de Santa Maria d'Arles (3 de maig de 1590). ADPO. 3E2/258, Miquel Palau (fill), manual de 1590, f. 78v i 79r.

De et super infratis per et inter ad modum reverendodominum frater Bartholomeum de Montegut y Vallgonera priorem et sequestrem monasterii beate Marie ville de Arulis honorabili Franciscum Jolia apotecarium ibidem ville habent impotestatem aconfratribus confrarie beate Maria de Rosario instituta et fundata in dicta ecclesia ex una Stephanum

Bosch fabrum lignarium et Anthonium Peitavi pintorem ville Perpinani partibus ex altera fuerunt inscrite et conventa sequentia; ço és, que lo dit mestre Steva Bosch convé y promet al dit senyor prior mossèn Jolia, que ell farà una tabernacle de la grandaria que és lo de Nostra Senyora de la Concepció del Monestir del Carme, y una ymatge de Nostra Senyora de alsaria de tres pams de Barcelona, ab pianya, ab son Jesuset y un rosari en lo rodador ab ses roses; e per senyals y assò, de así a dos mesos comptadors del dia present, y així bé, dit mestra Antoni Peitaví convé y promet al dit senyor prior y mossèn Julià, que ell pintará lo dit tabernacle y lo dit ymatge de Nostra Senyora, junctament ab lo jesuset y rosari, y columnes, frisa y alquitrava, totes les mollures de or fi, y les canals de les columnes de azul y sgrafiades, y les Ave Marias del saltiri de carmesí, y los Pater Nostres de or, y tot molt bé enquistat de or fi y colors fines, a costes y despeses sues y a coneguda d'experts de así a dos mesos del dia present en avant comptadors, y lo dit senyor prior y mossèn Julià convenen y prometen al dit mestra Steva Bosch y mestra Anthoni Peitaví que donaran y pagaran en lo modo devall scrit per lo effecta de dita obra a quiscun d'ells, divuyt ducats donadós y pagados, ço és, ara de present a quiscun de ells sis ducats, y los restants dotze ducats a la fi de dita feina regoneguda, Emperò primer per experts. Quare dicte partes, etc.

Testes Gaspar Sabat, faber lignarius, Michael Vilar, faber ferrarius, et Palau notario.

Doc. 67

Contracte signat entre els obrers de l'església de Sant Joan de Perpinyà i Antoni Ferran, fuster de Perpinyà, per la realització del retaule de sant Galdric (1590). ADPO. G357, fons de la Col·legiata de Sant Joan de Perpinyà, Joan Frigola, lligall, s. f.

En nom de Nostre Senyora Déu Jesucrist y de la gloriosa y humil Verge Margia mare sua y del benaventurat gloriós sant Galderich, amén.

De, e sobre la obra fahedora del retaule de la capella sots invocació del gloriós sant Galderich, en la yglésia col·legiada de Sant Joan de la vila de Perpinyà, per y entre lo

honorable mossèn Francesch Roqueta, apothecari de la vila de Perpinyà, y mestre Girau (...), sastre de la vila predita de Perpinyà, obrers de la dita capella de una part, y mestre Antoni Ferran fuster habitant de la vila de Perpinyà, de part altra, és stada y firmada la capitulació següent.

E primerament, és tractat entre dites parts y convengut que lo dit mestre Antoni Ferran empendrà, com de present emprèn de fer, lo dit retaule de fusta de bastarda de pi, tot llis, sense talla ninguna, conforme la trassa y modello que lo dit mestre Antoni Ferran ha fet y lliurat als dits senyors obrers, firmat de sa mà; y dit retaule ha de tenir son banchal baix, y après, quatre columpnes, altra quadro petit ab dos columpnes, y fets mensulas, y sobre de dites columpnes son frontespici; y dit retaule ha de tenir la emplaria de hun banch fins al altra, y de haltaria ha d'estar apropiat conforme a art y arquitectura, y de baix de dit retaule, si serà menester, farà dos mènulas per sostenir lo dit retaule, lo demés conforme a dit modello; y posarà tota la fusta [-] y altres coses necessàries, fins a degut acabament de dit retaule, a tota obra de fuster, per aquell donarà, com de present promet donar, acabat y perfectionat dins quatre mesos primer vinent, y de còpia de la ferma del present acte en avant comptadors, obligant-ne persò tots sos béns presents sdevenidors sots la pleta baix escrita.

Ítem, és tractat e concordat entre dites parts que los dits mossèn Francesc Roqueta y Girau (...), obrers predits, per lo preu fet de dit retaule, donaran y pagaran, com de present prometen donar y pagar al dit mestre Antoni Ferran, trenta ducats, valents sexanta lliures, moneda de Perpinyà, pagadores, ço és, de present vint lliures, y en ser fet més de la mitat de dit retaule altres vint lliures, y les restant vint lliures en ser acabat lo dit retaule, posat y rebut y regonegut per experts. E per donar y pagar al dit (...).

Doc. 68

Capítols matrimonials entre Esteve Bosch, escultor d'Olot, i Rafaela, filla d'Antoni Peitavi i Rafaela (7 d'agost de 1590). ADPO. 4E59, Joan Pau Jalech, lligall.

En nom de nostre senyor Jesucrist y de la humil Verge Maria mare sua, amén.

Sobre lo matrimoni la Divina Gràcia, migensant fahedor entre mestre Steve Bosch, oscultor, natural de la vila de Olot, bisbat de Gerona, fill legítim y natural de Joan Bosch, quòndam, ayxí bé oscultor de dita vila, y de la dona na Úrsula, muller sua, vuy vivint de una part, y Rafaela, donsellà, filla legítima y natural de mestre Antoni Peytaví, pintor de la vila de Perpinyà, y de Rafaela muller sua, de la part altre. Entre dit mestre Steve Bosch de una part y los dits Antoni Peytaví y Rafaela muller sua, y lo magnífich Joan Antoni Comes, doctor en medicina de dita vila de Perpinyà, fillastre de dit mestre Antoni y la dita Rafaela, donsellà llur filla y germana respectiva de la part altre, són stats fets, inscrits, pactats y concordats los capítols matrimonials del tenor següent.

E primerament, és convingut y concordat que entre dits mestre Steve Bosch y Rafaela Peytaví donsellà, serà fet y celebrat matrimoni per paraules de present altres y sufficients per contrastar aquell fermat hagen lo que per sancte Mare Iglésia és tot [...] y ordenat.

Ítem, és convingut y concordat que lo dit mestre Antoni Peytaví, per lo bon amor fillial, aporta a la dita Rafaela filla sua y per honor y contemplació del present matrimoni, y altrament ab donació procura forma simple [...] dita entre uns y ab aquella, donarà que més de fet y de dret pot a valer y tenir, donarà com de present dona y donació fa a la dita Rafaela, filla sua, y als seus, de cent lliures moneda corrent en la vila de Perpinyà, les quals li donarà y pagarà dins quatre anys del dia present en avant comptadors, y si cas serà que lo dit mestre Steve Bosch abans volgués aquelles, y se volgués segragar de la comuna habitació, de la qual en altre capítol haye continuador, se farà expressa menció que en tal cas, feta dita seperació y segregació, donarà y pagarà aquelles a tota voluntat de ell, dit Steve Bosch, ab obligació de pena de ters y de sos béns, y la qual donadora ab clàusula de cessió de drets y ab totes altres clàusules en semblants actes aconstumades, de posar a coneguda del notari devall scrit y ab jurament y ayxí mateix ab la mateixa donació, li dona y donar y

fer promet un vestit [...] de drap [...] ab ses averias segons llur grau y condició. Si la dita Rafaela, present, accepta la dita donació, per lo dit son pare a ella feta y de aquella, li fa moltes gràcies besant-li'n les mans.

Ítem, és convingut y concordat que los dits cònjuges Peytavíns, y Steve Bosch y Raphaela, sposa sua y moller esdevenidora, y tota llur familia, estaran y habitaran durant lo temps de dits quatre anys del die present evant comptadors, tots junts en casa de dit mestre Antoni Peytaví, y durant dit temps, los dos, ço és, lo dit mestre Antoni y lo dit mestre Bosch, y quiscu d'ells, treballaran de llur art, béy degudament, y totes les ganàncies durant dit temps se faran, se repartiran y dividiran entre ells, dits Peytaví y Bosch, per iguals parts y porcions entre ells fahedores, y quiscu d'ells tindrà son pa y vi, y despese, y la una part no tindrà càrrech de alimentar al altre; y en cas que durant dit temps, de dits quatre anys, ell, dit Steve Bosch, se vulla apartar de la habitació y de casa de dit Peytaví, son sogre, ho puga fer a totes ses lliberes, voluntats, y en tal cas, se farà la dita partió de les ganàncies com d'altres dit.

Ítem, és convingut y concordat que lo dit senyor doctor Joan Antoni Comes, per lo bon amor aporta a la dita Rafaela, sa germana, per favor y contemplar del present matrimoni y altrament ab donació dita entre uns, donarà, com de present dona y donar pagar promet a la dita Rafaela y als seus, cent lliures de dita moneda perpinyanesa, les quals donarà y pagaran dins quatre anys del die present en avant comptadors, ab obligació de pena de ters, y de sos béns llargament. E la dita Rafaela, present, accepta la dita donació per lo dit senyor son germà a ella feta y de aquella li fa moltes gràcies.

Ítem, és convingut y concordat que la dita Rafaela aportarà y contribuirà, com de present aporta y contribueyx, en dot y en nom de dot, al dit Steve Bosch, son spòs y marit esdevenidor, les dites dos-centas lliures, les quals los dit son pare y germà respectius dalt li han donades, y ayxí bé, tots los altres béns y drets seus presens y esdevenidors y les cartes de núpries, resultants dels presents capítols, se faran y ferman, com de present fan y fermen, a ús y costum de castell ab so alt y creyx de sinquanta lliures comtadores per lo sobreminent dels béns del [-] en totes ses voluntats.

Die septo mensis augustis quo dicte partes, etc.

Testes Raphael Carreu, droguerius, Joannes Petrus Pujol, auti faber Perpinani, et Ego Petrus Just, notarius.

Doc. 69

Antoni Peitavi signa àpoca als administradors de la capella de la Mare de Déu dels Socors, de l'antic convent de Sant Martí (de la Mercè), per la pintura d'una Mare de Déu de l'Assumpció del retaule que presidia la dita capella. (14 de febrer de 1591). ADPO. 3E2/895, Onofre Sabater, manual de 1591-1592, f. 12v.

Die 14 februarii 1591.

Antonius Peytavi pictor Perpiniani Gratis, etc., firmavit apocham Reverendo Michaeli Cammany comendatori ordinis sancti Martini magnificis Francisco [-] abati Joanni Coronat burgensibus ibidem presenti et honorabili Raphaeli Aravall notario absenti rectoribus et administratoribus capella beata Maria del Socor dicti monasterii Sancti Sartini de triginta libris monete Perpiniani in quibus comphendentur ille quinquus libre quos dictus Peytavi habuit recepit per medium tabula comunis presentis villa procuratio gratiosi, quasquidem XXX libras comphensis dictis sex libris habit et recepit in [-] vicibus et solutionibus pro pictura per eum facta in petia seu figura Assumptionis beata Maria Virginis dicti altaris beata Maria del Socor et ad complementum omnibus picturis in dicto altari etc.

Testes Bartholomeus Costa negotiatot Hieronymus Teruxet parator etego Honofrius Sebater notari.

Doc. 70

Josep Brell signa rebut d'un cobrament per la pintura del retaule que va realitzar a l'església de Canet, dedicat a la Passió de Crist (25 de setembre de 1591). ADPO. 3E1/3103, Pere Just, manual de 1591, f. 288-v.

Ego Josephus Brell pictor ville Perpinani Gratis etc. vobis venerabili domino Jacobo Pla presbitero in dicta ecclesia ville Caneti beneficiato conservatori dicte capella Passionis presenti quo deditis et solcistis miehi et ego ai vobis dicto nomine habui et recepi viginti quinque libras tres solidos et quatuor denarios monete Perpinani et sunt pro manibus de pintar lo altar o retaula dicte confratrie pasionis sanguinis dicti nostre Jesuscrist et crucifixum eisdem capelle de quibus etc. renuntiarunt etc. fer apocham etc.

Testes Montserratus Alarigues Onogrius Matheu scriptes Perpiniani et ego Petrus Just notario.

Doc. 71

Testament de Josep Brell, pintor de Perpinyà (17 d'abril de 1592). ADPO. 3E1/3227, Pere Sunyer, notal de 1592-1593, f. 7v-10r.

In dei nomine noverint universi, etc. En nom de Déu sia y de la gloriosa Verge Maria, convenc yo, Jusep Brell, pintor de ma bona memòria y enteniment y bona sanitat la hos a Nostro Senyor Déu, mon testament, lo qual vull que tinga tanta força y valor com un testament puga tenir, y ab aquest anulle y revoch tots los que fins assí poria haver fet. Primerament, offeresc la mia ànima y lo cos a Nostro Senyor Déu Jesuchrist y a la sua mara Sanctíssima Senyora Nostra, y deix lo meu cos com Nostre Senyor se'n haurà portada la ànima a la sua glòria, sia enterrat en lo sementiri de Sanct Juan ahont és nostro fossar. Y aquex dia, vull se digan sinc missas hi's fassan sinch offertas. Y dels capellans per enterrar lo cos, deix a voluntat de mon manumissor o manumissora, y també ly deix a ses voluntats,

si volrà, fer altres coses per bé de la ànima, y deix fassan novena y cap d'any com se acostuma segons ma possibilitat, y vull que dins lo dit any fassan dir tres trentanaris per la mia ànima o per los meus, allí ahont a mon manumissor luy apparra fer-los dir. Y més, deix per tudora manumissora de la mia ànima y de mos béns, a ma muller na Monserrada, que vuy és, si Nostro Senyor serà servit, ella reste a prop de fi mia, ahont que ella no fos viva, deix a ma filla Anna, la qual vuy és casada ab Antoni Ravat, blanquer, ab companyia de mestra Julià Carder, y faltant algú dels dos dits, Julià y Anna, que hi posassen a mossèn Pere Morató, de Illa, payra com a parents. Si ya lo meu pubill no era ya per regir, si acàs lo pubill esper regir no tindrà necessitat de altro tudor si ya no era viua la mara, que essent viva la mara, vull que la dita mara governe tant com Nostro Senyor ly donarà vida. Si ya no era en cas de discordia, que en cas de discordia vull lo pubill sia obligat en donar-ly lo seu y dar-li los aliments haurà menester com és menjar y beure, calsar y vestir per ella com se acostuma donar. E més vull que com Nostre Senyor Déu se'n haurà portada la mia ànima, seprenga inventari de tot lo que hi serà meu, mobles y assentos, si ya lo pubill no era per regir. E essent lo pubill per regir, no serà menester pendre inventari. E més regonech a ma muller, na Monserrada, per bondat y per tot lo que d'ella y dels seus tinch, o puc haver rebut, y per son creix, dos-centas y cinquanta lliuras, moneda corrent en Perpinyà, dich 250 lliures, aqueixas vull li sian pagadas sens scrupol, nengú de mos béns tota hora ella las volrà. E més la deix dona y senyora, tant com tindrà mon nom, sens donar nengun conta si no era al pubill com sia de edat de regir, y si acas se casava o faltava, vull resten per tudors los dalt anomenats si ya lo pubill no era per regir. E més, deix hereter de mos béns a Augustí, fill meu legítim y natural. Vull,emperò, estiga a obediència y regiment de sa mara. Ahont no, que dits sa mara lo puga traure de hereter y retirar tot lo que a ella luy aparra com a desobedient, y donar luy de mos béns per la legítima lo que ella volrà, y lo que ella luy deixarà ara per les hores, yo ly deix, y en tal cars ella puga elegir altre hereter meu dels fills de nostro matrimoni. E més, deix a cada una filla mia, de las que vuy són hy naixeran de ma muller y de mi, si Nostro Senyor Déu serà servit, encomanar-nos na, tant sian masclas com famellas, accepti lo pubill, si ya lo dit pubill no faltava. Faltant lo dit pubill y venia altre mascla fill meu, que Nostre Senyor fos servit encomanar-nos na, vull que a les hores lo dit mascla sia pubill com havia de ésser lo dit Augustí. Y vivint lo dit Augustí, deix a cada filla mia de las que vuy són hy viuran, si Nostro Senyor Déu serà servit, encomanar-nos ne, com dic los deix dos-centas lliuras, dich 200 lliures, moneda corrent en Perpinyà. Assò és,

tant per tot lo que de mos béns, ny dels béns, ny qualsevol drets de ma muller, ny de mi porran haver y diffiniran en tots los drets accepto la filla Anna, que vuy es casada ab Antón Ravat, blanquer, aquella ja té son dot y ha diffinit en tot. Més, per tot lo que poria demanar, ly deix sinch, si ya no era faltar lo pubill, y no hi hagués pobill, no havent-hi pubill, vull que tots los béns sian repartits entre totas las fillas que restaran accepta la casada, que aquella ya té son dot y part. Si ya no passava necessitat, que si passava necessitat deix en càrrech de ànima de mos hereters miren per ella lo que porà, y faltant las fillas y fills que restaran après de ma fi, que sian repartits mos béns y de ma muller, si son en ma mà, com Nostro Senyor serà servit, yo falte en tres parts, ço és, la una part a ma filla Anna, la que vuy és casada ab Antoni Ravat, blanquer, o a sos infants si n'ý haurà, vull sia per sos infants. Ahont no y hage infants, ella ne fassa sas voluntats, y faltant la dita filla Anna la que vuy és casada sense infants, ny sens fer testament, vull serviga en cosas pias. Si ya no y havia infants de mestre Julià Carder, que havent-hi infants del dit Julià, mon nebot, estim més aqueixa part sia per ells, que sian de la muller de vuy, Angela, neboda mia, filla de ma germana Anna Farrera, muller relicta de mestre Pere Farrer, quòndam, y l'altra part de las tres serviga per pobras infantas acasar que no tingan nengun dot, y l'altra part de les tres que s'en funden missas o aniversaris, lo que mos manumissors volran. Y més, vull que lo pubill o mos béns sian obligats en alimentar tots los infants restaran a prop fi mia fins sian casadas, si són donas, si són homens, fins sian casats o de edat de governar de si estaran a suplici del lur mara o de llurs tutors, ab voluntat de llurs tudors si seran menester o necessari pagar la despessa fora casa, que la paguen ahont no que fossan desobedients, o casavan sens voluntat de llur mara, o dels seus, que aleshores los pugan levar o retrinxar lo qu'els parra, y faltant alguna de las creaturas que [...] per fi mia restaran, aquella part torne al pubill si n'ý hauria, ahont no y hage pubill que se repartesan entre los infants restaran. Y més si Nostre Senyor Déu era servit com yo y ma muller falten, faltassen los tudors anominats, vull que hi posen un de mos amichs, y seran en vida com és lo senyor miser Jaume Perpinyà, o lo senyor canonja Bodet, o a mossèn Sanyas, o a mossèn Juan Tanya, peyrer, o a mestre Pera, corredor. Quod quide testamentum fuit, etc.

Doc. 72

Els cònsols de Perpinyà atorguen una “franquesa d'imposicions” al pintor perpinyanès Honorat Rigau (16 de setembre de 1592). ADPO. 112EDT51.

Dit dia, los dits magnífichs senyors cònsols, tots sinch presents, attès és mort mestre Antoni Peytaví pintor, és mort [sic], lequil tenia franquesa de la present vila, y attès mestre Onorat Rigau, pintor, és vuy viuh en dita vila, los magnífichs li concedeixen al dit Rigau de totes les imposicions de la present com s'és acostumat, ab que dit Rigau sia tingut de [-] pintar per la present casa consular algunes coses de pocha importància.

Testes Jacobus Gitart mercator Michael Solana vicharius et ego Sala.

Doc. 73

Contracte matrimonial entre Agustí Brell, fill del pintor perpinyanès Josep Brell i Margarida Antiga (7 de novembre de 1592). ADPO. 4E58, lligall.

De, e sobre lo matrimoni la Divina Gràcia, mitgensant tractats y fahedors per y entre na Margarida Antiga, donzella filla legítima y natural de senyor Joan Ferrer, corder de la vila de Perpinyà, y de la dona na Margarida, quòndam, muller sua, y Agostí Brell, pintor de la dita vila, fill legítim y natural de mestre Josep Brell, quòndam, pintor de dita vila de Perpinyà, y de la dona Monserrada, muller sua vivint; per y en lo dit senyor Joan Ferrer, corder, y la dita Margarida Antiga, filla sua, de una part, Monserrada relictà de dit quòndam Josep Brell, y lo dit Agostí Brell, son fill, de la part altra, són estats fets, convenguts, pactats y concertats los capítols matrimonials del tenor següent.

Primerament, és convengut que, entre los dits Agostí Brel y Margarida Antiga, donzella, publicats primer los [...] com és de costum y per lo sacro Consili tridenti,

ultimadament celebrat, està disposat com la dita Margarida Antiga tinga edat complida de dotze ays, serà fer y contractar matrimoni per paraules de present.

Ítem, és convengut que lo dit senyor Joan Ferrer, corder, per lo amor paternal, aporta deners la dita Margarida y altrament e favor y contemplació del present matrimoni, ab donació pura, ferma e irrevocable dita entre vius y ab aquella donació donarà, com de present dona, a la dita Margarida, filla sua, als seus, dos-centes lliures, moneda corrent en Perpinyà, compreses aquelles sinquanta liures li dexa dita quòndam madò Margarida Ferrer, muller sua, y mare de la dita Margarida Antiga, ab son darrer testament, rebut per lo notari devall scrit a (...) del mes de (...) proxim passat, y assò per tots per los [-] a ella [-] en sos béns y de dita sa mare tant per dret de legítim a compliment de aquella, com a [-] en qualsevol manera, les quals li donarà pagar de present y per ella al dit Agostí Brell, son sdevenidor marit, y per so li obligarà, com de present obliga [sos béns], la qual [donació] y obligació farà e fermarà, com de present fa y ferma lo dit senyor en Joan Ferrer a la dita Margarida Antiga, filla sua, y per ella, la [obligació] al dit Agosti Brell, fa sdevenidor marit ab les [clàusules] [...] necessàries y en semblants actes posar acostumades a coneguda del notari devall scrit.

Ítem, és convingut que la dita Margarida Antiga aportarà e constituirà, com de present aporta e constitueix en dot, y en nom de dot, al dit Agostí Brell, son sdevenidor marit, les dites dos-centes lliures per lo dit senyor Joan Ferrer, son pare, a ella [-] donades, per les coses [...] y en lo modo dalt dit [...] aquell assegurarà [...], com de present assegura y assegura, a la dita Margarida Antiga, en, e sobre tots sos béns presents sdevenidors, y aquella lo prometrà e, o, de present promet stituyr y tornar tostemp y per quant sia cas ella a la restitució de dit dot, y entre ells seran fetes y fermades, com de present fan y fèrman, cartes de núpcies [...] de Perpinyà, ab spoli y creix de la mitat de dit dot com és acostumat [...].

Ítem, és convengut que la dita Margarida Antiga, pagada sia dites dos-centes lliures per lo dit son pare, allà [-] donades per los sus dits drets, pagar preu [e fes] ab exprés consentiment de dit Agostí Brell, son sdevenidor marit, deffinirà al dit son pare a béns paternals y maternals largament, la qual diffinició farà y fer marà com tinga edat, de present

fa y ferma ab les clàusules [-] en semblants actes, pagar acostumades a coneguda del notari devall scrit.

Ítem, per quant la dita Margarida Antiga és menor de dotze anys, major emperò de deu, y és entrada als honze, y per dita rahó, ara de present no pot contractar ni fermar los presents capítols, és convengut que lo dit senyor Joan Ferrer promtetrà, com de present promet, donar obra ab efecte y acabament, que com la dita Margarida Antiga tindrà complida edat de dotze anys, fermarà ab efecte los presents capítols y los actes resultants de aquells sots la pena devall scrits, la qual [...] com de present fa lo dit senyor Joan Ferrer, ab les clàusules y [-] necessàris y en semblants actes posar acostumades, a coneguda del notari devall scrit.

Dictes partes laudarunt, etc.

Testes [...] dicte Margerita Antice tutoris Carbonell Fuster y Bernardus Carbonell sparterii a vila Perpini et ego Vallespi notario.

Doc. 74

Venda a l'encant dels béns del pintor Miquel Verdaguer (20 d'abril de 1595). ADPO. 3E1/5428, Joan Climent Argelich, notal i minuta de 1595, lligall s.f.

Die XX mensis aprilis anno MDLXXXV.

Honorabili Baldirius Corretger botiguerius pannorum et magister Enrichus Laguardia stanierius oppidi Perpini manumissores et exeutores ultimi testamenti domine Catherine relicte Michaelis Verdeguer quondam pictoris predicti oppidi Perpini prove decorum [-] et manumissoria constat in posse honorabili Joannis Anthoni Papi notarius die decima octava januarii proxime exacti de hereditate et bonis dicte domine Catherine Verdeguera conficierunt inventarium quo inchoando confessi fuerunt invenisse in hereditate et bonis dicte Verdaguera res et bona sequentes.

Et primo, un camp scituat en los termens de Clairà, al camí de Sant Ipòlit, de una ayminada de terra, o lo que és afronta ab lo dit camí qui va de Clairà a Sant Ipòlit, i ab altres.

Ítem, la major valensa de una oliveda scituada en los dits termens de Clairà, lloch dit lo Canadell, de sis cartonades de terra, o lo que és afronta ab un camp del priorat de dit lloch, i altres, la qual compra per preu de 24 lliures.

Ítem, una carta de pergamí que és la major valensa de dita oliveda, rebuda per mossèn Francesc Riu, notari, a 4 de Juny 1587.

Ítem, aquelles tres-centes lliures, les quals se han de cobrar dels béns de Miquel Verdaguer, quòndam, son marit, les quals li llega ab son testament rebut en poder de dit mossèn Riu notari.

Ítem, aquelles sexanta-tres lliures, les quals los manumissors de dit Verdaguer an de donar en virtut de un acte de concòrdia entre dits manumissors de dit Verdaguer i los manumissors de dita Verdeguera, feta en poder del notari devall scrit lo dia present.

Ítem, una carta de pergamí, la qual és la compra del camp scituat al camí de Sant Ypòlit dalt designat.

Et quio ide cluserunt dictum inventarium, etc.

Testes Damianus Arimer senyor Perpiniani Laurentius Thomas pagesius loci de Piano et Paulus Roger senyor qui vice, etc.

Doc. 75

Contracte signat entre els administradors de la confraria de la Mare de Déu del monestir de Sant Domènec de Perpinyà, entre els quals hi ha l'escultor Pere Barrufet, i el pintor perpinyanès Honorat

Rigau, per la pintura del retaule de Sant Miquel. El contracte sorgeix de les voluntats testamentàries de Miquel Verdaguer. (18 d'abril de 1595). ADPO. 3E2/433, Joan Climent Argelich, manual de 1595, f. 99.

De et super infratis per et inter administratorum reverendum patrem Joannem Guissana sacre theologie doctorem priorem monasterii sancti Dominici conventus predicatorum ville Perpiniani honorabili Honoratum Ventallo mercatore Petrum Barrufet fabrum lignarium protectores et administratores confrarie beate Marie de Rosario in dicto monasterio seu ecclesiem constructe et eo nomine manumissores et executores ultimi testamenti Michaelis Verdaguer quondam pictoris dicte ville Perpiniani ex una et Honoratum Rigau eciam pictorem dicte ville partibus ex altera fuit comentum et pactatum proceet sequitur.

Et primo, és convingut y concordat entre dites parts que lo dit Honorat Rigau ha de pintar lo altar de sant Miquel, que és vora la retja de la capella de Nostra Senyora del Roser, lo qual ha de pintar al oli, del modo, forma y manera, modello y trassa, que lo dit quòndam, Miquel Verdaguer, ho ha deixat ab son últim testament rebut en poder del honorable mossèn Francesc Riu, notari public de dita vila, a XXIII de julliol 1586. Lo qual retaule ha de donar bo y acabat, y a tot punt, conforme està, dit dins quatre mesos comptadors del dia present en avant, y en cas que dit retaule no fos fet en dit temps, que stiga en electió de dits senyors protectors y administradors de dita confraria qui vuy són, y que per avant seran, de fer acabar de pintar a costes y despeses sues de dit Rigau.

Ítem, és convingut y concordat que los dits senyors protectors y administradors donaran y pagaran, y donar y pagar prometen a dit Honorat Rigau, per la factura y pintura de dit retaule, vint-y-sinch ducats de or, valens sinquanta lliures moneda de Rosselló, los quals li donaran y pagaran en dos pagues, ço és, la meytat a mija fena, y l'altra meytat acabada y reconeguda sia dita fena; y per donar y pagar dita quantitat ne obligaran los béns de dita manumissoria tant solament, no emperò, los llurs propiis, ans bé en assò protèstan y altres a coneguda del notari devall scrit.

Dicte partes Gratis laudarunt, etc.

Testes Damianus trinxer Paulus Roger [-] Perpiniiani et ego Argelich notario.

Doc. 76

Acta aixecada que involucra els marmessors executors del testament de Miquel Verdaguer, i els marmessors executors del testament de Catarina Verdaguera, en relació amb la compra i venda d'uns camps que disposava la família del pintor (20 d'abril de 1595). ADPO. 3E2/433, Joan Climent Argelich, manual de 1595, f. 105-108.

De et super litte de questione que verti et suscitori sperabantur inter manumissores et executores ultimi testamenti Michaelis Verdaguer quondam pictoris Perpiniiani ex una et manumissores et executores ultimi testamenti domine Catharine Verdaguera relicte dicti Michaelis Verdaguer quondam euis vici partibus ex altera de et super recuperatione illorum trium camporum per dictam Verdaguera paula post abiti dicti quondam oveii sui recuperatori et quitatori ab Anthonio Garriga fabro terrario per presenti et per eum deum Garriga emptori a Michaele leginter loci de Cayxano ach per dictum Verdaguer a dicto Guiter maiorem valorem illorum ach aliorus enorus camporum emptorum pretendentis dicte partes ut dicti manumissores dicti Verdaguer dictam Catherina Verdaguera eos ronperesse de presenti per dicti Verdaguer dicti vero manumissores [-] dicte Verdaguer contrario asserente dicte partes videlicet reverendo frater pater Joannes Guissana sacre theologie doctor prior monasterii sancti Dominici conventus predicatorum dicti oppidi honorabili Honoratus Ventalló mercator et Petrus Barrufet faber lignarius ambo dicti oppidi Perpiniiani rectores et administratores ac protectores confrarie beate Marie de Rosario in dicto monasterio constituite et eonominem manumissores et executores ultimi testamenti dicti Michaelis Verdaguer procet de eroum manumissoria et potestate constat ultimo testamento per dictum quondam Michaelem Verdaguer conditio et ordinato in posse honorabili Francisci Riu notari publici dicti oppidi die vigesimo quarto mensis jullii anno a Nativitate domini millesimo quingentesimo octuagesimo sexto ex una et honorabili Baldillius Corretger botiguerius pannorum et Enricus Laguardia stanyerius ambo Perpiniiani

manumissores et executores ultim testamenti dicte domine Catharine Verdaguera dicti quondam Michaelis Verdaguer uxoris prout de eorum manumissoria et potestates eciam constat ultimo testamento per eam conditio et ordinato in posse honorabili Joannis Antoni Papi notari publici Perpini die decima octava mensis januarii proxime exacuti partibus ex altera volentibus littibus parcere et ad bonam pacem et concordam devenire precipue cum agatur de piis causis ac eciam de consilio magnifico Montserrati Arguer et Honophrii Ivallar [...] Perpini considerantes precipue litiu fines essem dubuim et micitum etc. agen testament infratis de et cum decreto et auctem reverendi domini vicarii reverendissimi domini Elnem etc. episcopo inferius auctoritantis et decretantis de predictis litte et questione una cum mii dentibus et emergentibus ex eisdem annexis et comentis etc. convennerunt transigerunt et concordarunt ni hunc qui sequitur modum.

Et primo, és convingut y concordat, que per quan lo dit mestre Miquel Verdaguer, ab son ultim testament dalt calendat, feu heretera sua la dita senyora Catharina Verdaguera, muller sua, de totas a vida natural tant solament y après sa fi, volgué que dit sos béns vinguessen a la confraria de Nostra Senyora del Roser com més largament al dit testament apar, y com la dita Catharina Verdaguera, al cap de tres mesos quità de Antoni Garriga, farrer, tres camps per preu de dos-centes lliures, com consta de dita revenda en poder de dit mossèn Frances Riu, notari, a sis de novembre de 1586, los quals ab altres dos, dit Garriga haurie comprat de Miquel Guiter, pagès del lloch de Clayrà, acarta de gràcia la maior valensa dels quals dit Miquel Verdaguer, com vivia del mateix Guiter, per preu de CXXXVIII lliures com de la compra de la maior valensa, així bé constat en poder del dit mossen Francesch Riu notari, Die (...).

I com dits manumissors de la ànima de dit Miquel Verdaguer, pretengan que dita quittació feta per dita Catharina Verdaguera de dits tres camps haie feta de diners o fruits cullits de dit Miquel Verdaguer, com no constia dita Catharina Verdaguera hagués prè inventari de les coses qu'es trobaren lo dia del òbit de dit Miquel Verdaguer, per tant y altrament, los dits Baldiri Corratger y dit Enrich Laguardia, en dit nom, donan e deixen, remetèn y relaxen a la dita confraria de Nostra Senyora del Roser, y per ella, y en nom de aquella als dits senyors protectors, regidors y administradors de dita confraria, assí present, y en nom de aquella acceptants, tots los dits camps al dit acte de revenda dalt calendats e

signats, y tots los drets y actions que ells, en dit nom o dits manumissors de dita Catharina Verdaguera tenen en dits tres camps, y a ells, en dit nom y a dita manumissoria, los pogués demanar ara o en sdevenidors, la qual donació, remissió y relaxació faran com de present fan, ab clàusules de constituït cessió de drets y altres a coneguda del notari devall scrit y ab jurament.

Ítem, és convingut y concordat entre dites parts que los dits senyors manumissors de la ànima de dit Miquel Verdaguer donaran y pagaran, y donar y pagar prometen, a la dita manumissoria de dita senyora Catharina Verdaguera, y per ella als dits mossen Baldiri Corratger y mestre Enrich Laguardia, manumissors assí presents, per tots los drets dalt dits, porien demanar en dits tres camps per dita senyora Chatarina Verdaguera del dit Garriga quitats y [...] quant altrament, per qualsevol altra causa, títol o rahó, sexanta-tres lliures, moneda de Perpinyà, les quals los donaran y pagaran, y donar y pagar prometen, de dia en dia, y de hora en hora, totas llurs voluntats de dits manumissors de dita Catharina Verdaguera, y per donar y pagar aquelles ne obligaran, com de present ne obligan, los béns de la dita manumissoria de dit Miquel Verdaguer, ab totes les clàusules ensemblants o tals actes posar acostumades a coneguda del notari devall scrit.

E més, los remeten y relaxen la mitat de aquelles cent quaranta-y-vuit lliures que dit Miquel Verdaguer paga a dit Guiter, com compra la maior valensa de dits tres camps, com dita Catharina Verdaguera, e ho dits manumissors fossen tinguts en pagar aquelles, la qual remissió y relaxació faran, com de present fan, ab totes les clàusules en semblants o tals actes posar acostumades, a coneguda del notari devall scrit.

Dicte partes Gratis laudarunt, etc.

Testes Damanius [...] Paulus Roger ambo sutores Perpinani et notario.

Doc. 77

Contracte signat entre els frares del monestir de Santa Maria de la Victòria i l'escultor Pere Barrufet per la realització del retaule de la Verge de la Victòria (12 de maig de 1595). ADPO. 3E2/433, Joan Climent Argelich, manual de 1595, f. 137

De et super infratis per et inter reverendos patres monasterii et conventus beate Marie de la Victoria frater Christophomem de Pareja correptore dicti monasterii Joannem Spaniol Bernardum Ferrer Joannem Camissares Petrum Moreno Paulum Marcelli et Marchum Olivet omnes frates contentuales dicti monasterii seu majorem partes illorus facientes et representates congregati et convocati inquadam aula dicti correptoris omnes unanimes et concordantes et nemine diserepante ex una et Petrum Barrufet fabrum lignarium Perpiniensi partibus ex altera convenerunt pactantur et concordantur proceat sequitur. Et primo, és convingut y concordat que lo dit Barrufet serà tingut y obligat y se obligarà, com de present se obliga, en fer un retaule de fusta de bestarda a totes ses despeses; desavuit palms de alt, y dotze palms de ample conforme lo que és en la iglésia de Toluges, y confome stà pintat en un paper té dit Barrufet, ab columpnes en tires conforme sta dit retaule de Toluges, excepto que no'i té de ésser la pastera ni lo secrari, y en recompensa de això té de enriquir los tercios de les columpnes y lo remato de dit retaule, tot a ses despeses. Ítem, és convingut y concordat que dit Barrufet serà, així bé, tingut y obligat en donar bo y acabat dit retaule, i posat i assentat aquell en la capella ha ont volrran dits frares, y aquell té de assentar a costes y despeses sues, y assò per de assí lo dia de Nostra Senyora de setembra primer vinent, sots les penes devall scrites. Ítem, és convingut y concordat que los dalt dits frares del dit monestir y convent, donaran y pagaran, com de present donar i pagar prometten, al dit, per tota la factura de dit retaule, cinquanta lliures, moneda perpinyanesa, ab dues iguals pagues, ço és, la primera, 25 lliures per tot lo present mes de maig, y les restants, altres vint i sinch lliures, en ser acabat, fet i assentat dit retaule, y assò sots les mateixes obligacions devall scrites. Ítem, és convingut y concordat entre dites pars que si los dits frares no donaven al dit Barofet, per lo present mes de maig, les dites 25 lliures, com dalt és dit, que en tal cas lo dit Barofet tanpoch no sia tingut ni obligat en donar acabat i assentat dit retaule als dits frares, sinó qu'es puga pendrer tar tants dies com hauran stat de pagar li dites 25 lliures.

Dicte partes, etc.

Testes Nicolaus Aliot drogecerius Perpiniani magister Joannes Jaile peirerius et Paulus Roger senyor qui vice, etc.

Doc. 78

Acta aixecada per Galdric Pagès en el qual s'exposen diversos censals relatius al retanle dels Sants Innocents que encarregà Antoni de Gleu, donzell de Perpinyà (15 de setembre de 1618). ADPO. 3E1/6362, Onofre Sabater, manual de 1618-1619, f. 244 [fragment].

Ego Galdericus Pagès domicellus Perpiniani domiciliatus quia in tabula comuni et per Universitate dicti oppi di Perpiniani assecurata sunt dicta etc. scriptor centum et octuaginta libris monete Perpiniani ni computum syndici majori venerabilis comunitatis ecclesie Santi Joannis, eisdem oppidi, et operari dicte ecclesie que processerunt ex diversis pensionibus hacterites debitis ex illustro censuali pensionis [-] quinque librari masse vero et pretii centum librerum quod dicta Universitas anno quo [-] statua terminum facit et prestat ac facere et prestare convenit mihi dicto Galderico Pagès tanquam heredi seu succedenti in bonis hereditate et juribus magnifici Antoni de Gleu domicelli eisdem oppidi Perpiniani quod censuale per dictus de Gleu predecessorem meum dicti Pages ficit legam dictis syndico et operario pro depingendo retabulo Santum Innocentum dicte ecclesie iuxta ultimam voluntatem et dispositione testamentaria dicti quoddam Antoni de Gleu conductem et ordinatem apud honorem Michaelis Joli quoddam notarium publicum eisdem oppidi 14 juni 1558 ad quam habet relatio et qui a pro depingendo dicto retabulo fuit facta capitulacio inter magnificus Joannem Francuscum Pagès domicellum dicti oppidi Perpiniani pater meum ut sanctuarium bonorum dicta luim domina Guionaris Raphaela Pagesa et Gleu heredis dicti quoddam Antoni de Gleu eu magistris Antonio Peytavi et Michaelis Verdaguer pictoribus eisdem oppidi de qua constat instio recepto per honorabili Joannes Antonium Papi notario 7 marti 1580 quod siquidem retabulum dum veneret licet [-]

] instati per heredes dicti de Gleu facere distulerunt et pactea per rectores et administratores capella beata Maria de Rosario conventus Santi Dominici euisdem oppidi tanquem heredes bonorum dicti Verdaguer fuit facta alia capitulacio ad eosdem et effectus eum Honoratio Rigau pictore de qua constat alias instrumento recepto per honorem Marcum Moret notari X juli 1595 et quia ex personibus decurtis ex dicto censuali quinque librarum pro dicto retabulo depingendo [...]. retabuli fabrica sunt exequeres dicti syndicus major et operari ad presente monasterio sun pecunie numerabiles in de depromptu opus dicti retabuli ad noi preteri valeat et sit comentum inter me et vos illem et ad modum reverendum Petrum Darniu syndicus majorum dicte comunitatis et honorabili Jeronimus Arles et Carrera mercatorem et notario collegiate dicti oppidioperarium anno presenti dicte ecclesie quos tenus dictas centum et octuaginta libras mihi scribatis et dieci scribi faciatis per eudem tabulam sub spe et promisi ae de pecuniis meii propriis in emendam conscilium 180 libras infra hunc annum computandum a die sancti Joannis juli proxime [-] in antea solvenali pecunias inde necessarias uius ad concurrerem quantitate pro vesti libra bo cuitatis ad opus dicti retabuli quare agens hec cum decem et ave lecite ad modum reverendi domini comissari pious causam fidelim de fas in sie dec etc. per me et meos Gratis etc. confitea et recognosco cobis dictis syndico operario presentis etc. vestis in vesto respective officio successoribus etc- quod per me dium dicte tabule partita in dei per vos facta tradi dictis et liberatis miehi egoqus modo [...] recepi dictas 180 libras ad fines predictos et sieac quare firmat apocam et [-] Gratis etc. conveni et promisunt vobis dicti nomibus respectivem quod infra [...] comutadorum modo predicti [...].

Testes dicti Pagès et consensus dicti Carrera operarii predicti Joannes Petrus Motas Thomas Garau birganii magnificho consulum Perpiniani, etc. Blasius Cauta notario qui vice etc.

b) Figures

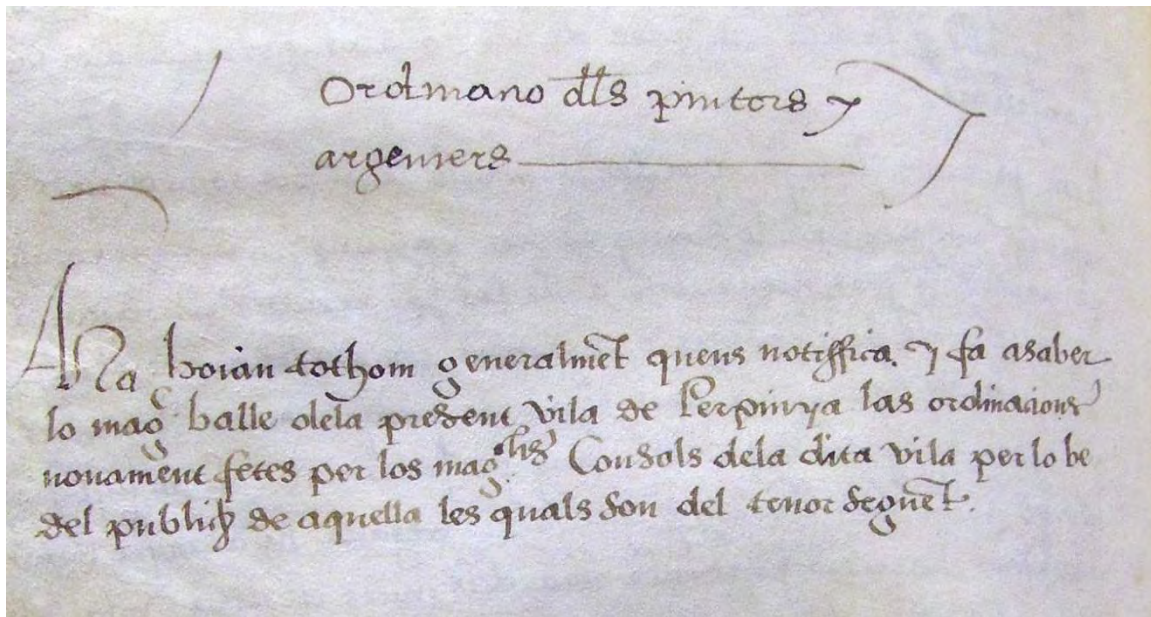


Figura 1. Fragment inicial dels *Estatuts de la confraria de sant Eloi* (1560). ADPO. 12EDT125.



Figura 2. Retaule de la Verge "de la Magrana", catedral de Sant Joan de Perpinyà, obra del Mestre del retaula de la Verge de la Magrana (1510-1525), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 3 *Sibil·la de Delfos i el profeta Agéu*, vitralls de la catedral de Santa Maria d'Aush, obra d'Arnaut de Moles (1509-1516 ca.), fotografia extreta del catàleg «Toulouse Renaissance» (2018).



Figures 4 i 5. Pintures murals del cor de la basílica de Sant Serni, obra d'Antoine Olivier i Bernard Nalot (1536-1542), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 6. Interior de l'església de sant Genís d'Er, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

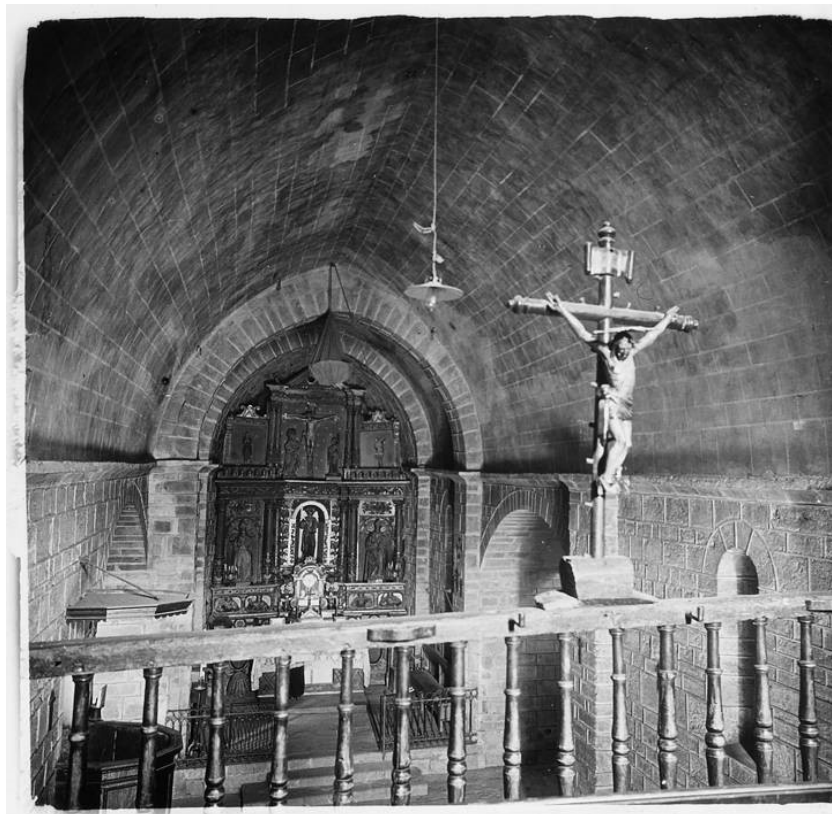


Figura 7. Interior i altar major de l'església de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses, fotografia: BC (Fons Salvany).



© 2009 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 04387010 (foto Gudiol A-16 / ante 1939)

Figura 8. Retaule major de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista, monestir de Sant Joan de les Abadesses, fotografia: IAAH (Arxiu Mas).



Figura 9. Escultura de sant Joan Baptista, retaule major de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista, monestir de Sant Joan de les Abadesses, obra d'Alonso Rams (escultura) i Antoni Peitavi, Joan Perles i Nicolau Machon (policromia), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

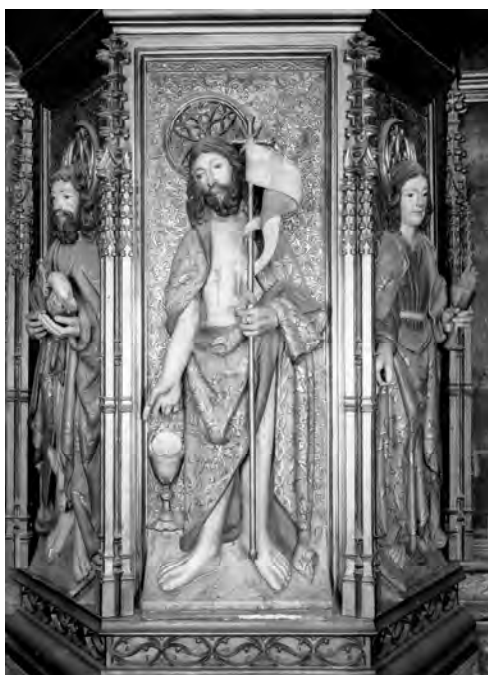


Figura 10. Sagrari amb la imatge de Jesús ressuscitat al centre, retaule major de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista, monestir de Sant Joan de les Abadesses, obra d'Alonso Rams (escultura) i Joan Gascó (policromia), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

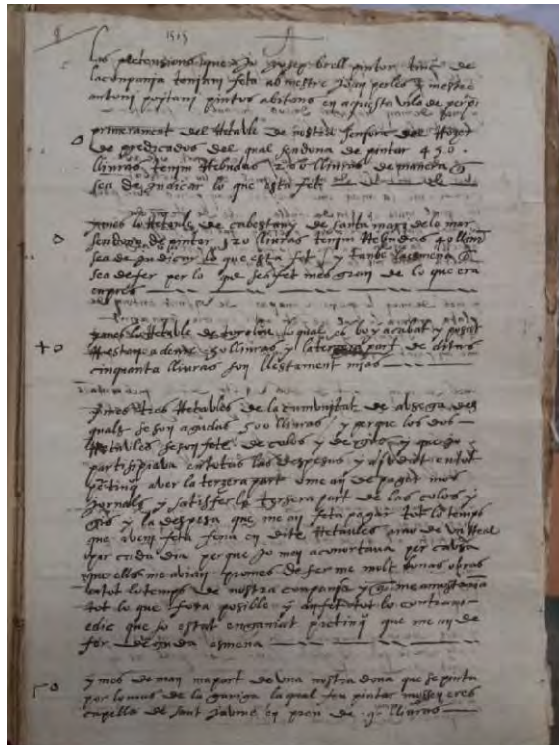


Figura 11. Primera pàgina de les "Pretensions" de Josep Brell (1565). ADPO, 4E58.



Figura 12. Capella de Sant Hilari del Puig de Vallcebollera (24 de maig de 1974), fotografia: Arxiu Gavin; figura 13. Retaul de sant Hilari del Puig de Vallcebollera (1929), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).



Figura 14. Retaule de sant Romà, església de les Bons (Encamp), obra d'autor anònim, fotografia extreta del catàleg *L'Art d'Època Moderna a Andorra. Segles XVI-XVIII* (2017).

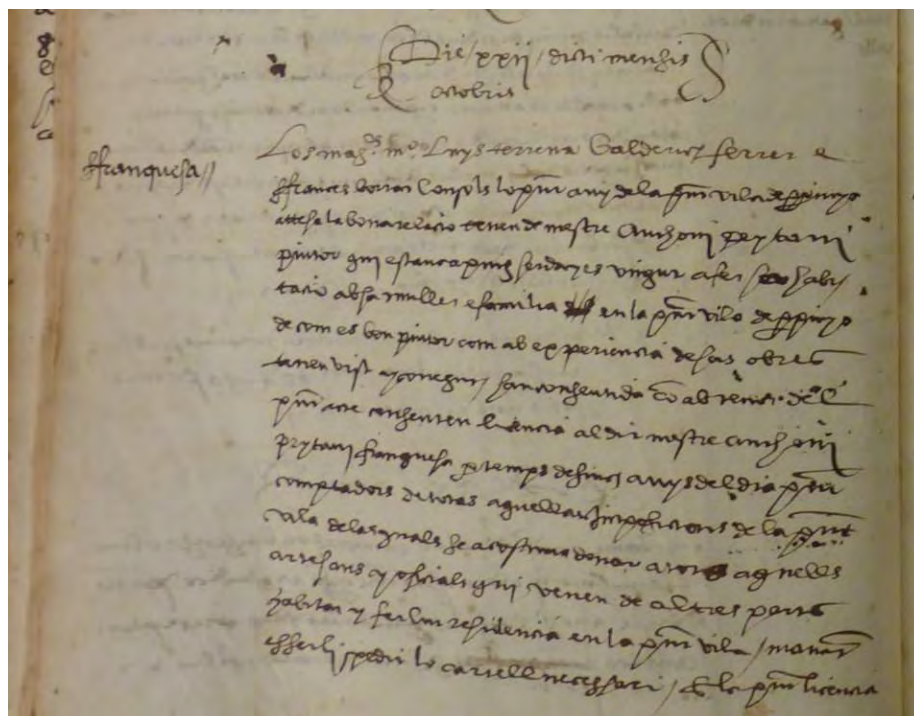


Figura 15. *Franquesa d'imposicions* (1565). ADPO. 112EDT47, 1561-1569, f. 128v i 129.



Figura 16. Interior de l'església del monestir de Sant Pere (Besalú), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

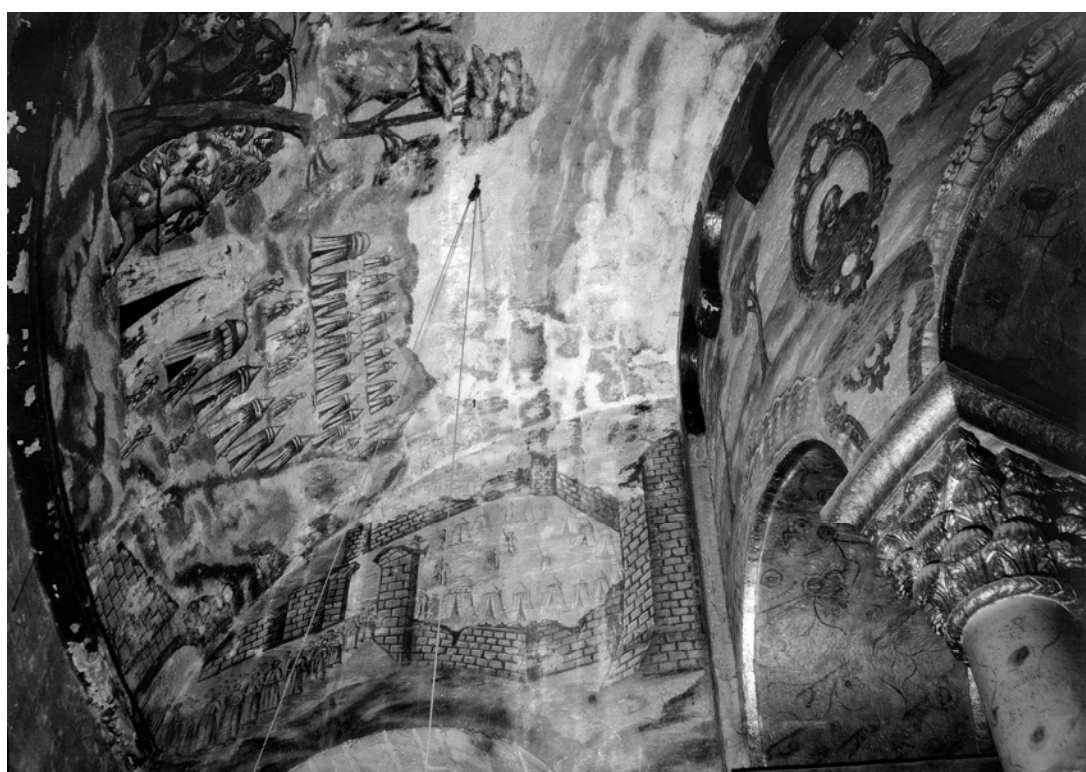


Figura 17. Pintura mural del deambulatori de l'església del monestir de Sant Pere (Besalú), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).



Figura 18. *Retaulle de l'Assumpció*, fragment de l'antic retaulle de la Mare de Déu de l'Assumpció de l'església de Cadaqués (1570), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 19. “Retaule de la Nativitat”, fragment de l’antic retaule de la Mare de Déu de l’Assumpció de l’església de Cadaqués (1570), fotografia: Servei d’Atenció als Museus (SAM) – Centre de Pedret (Girona).



Figura 20. *Retaule de l'Adoració*, fragment de l'antic retaule de la Mare de Déu de l'Assumpció de l'església de Cadaqués (1570), fotografia: Servei d'Atenció als Museus (SAM) – Centre de Pedret (Girona).

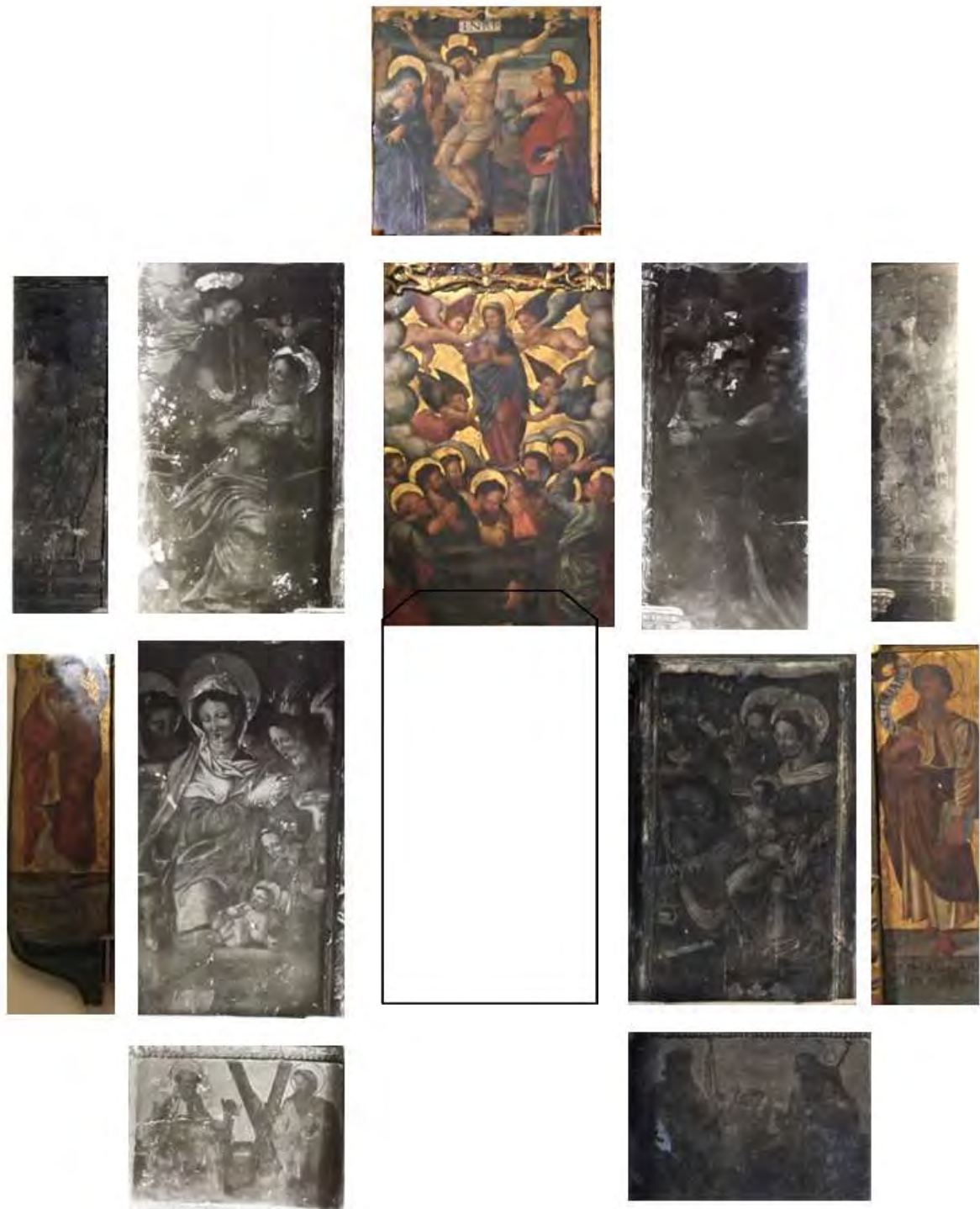


Figura 21. Disposició original (hipòtesi) de l'antic retaule major de l'Assumpció de la Mare de Déu de l'església de Cadaqués (1570). Adrià Vázquez Vives.

22)



23)



24)



25)

Figura 22. *Martiri de sant Vicenç* (detall), retaule de sant Vicenç de Saneja; figura 23. *Missa de sant Martí* (detall), retaule de sant Martí d'Ur; figura 24. *Assumpció* (detall), retaule de l'Assumpció de Cadaqués; figura 25. *Dormició de la Verge* (detall), retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre.



Figura 26. *Sant Sebastià* (detall), retaule de sant Fructuós, església d'Iravals (1572-1573), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 27. Taula de la *Crucifixió* integrada en l'estructura del retaule del segle XVIII, retaule de sant Martí de l'església d'Ur (1575 i 1714 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 28. Escultura de sant Martí i pastera originals del retaule de sant Martí d'Ur, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 29. Escultura de sant Martí, obra de Josep Sunyer i Raurell (1714 ca.), retaule de sant Martí d'Ur, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 30. Taula de la *Mort de sant Martí* integrada en l'estructura del retaule del segle XVIII, i detall de l'escena, retaule de sant Martí de l'església d'Ur (1575 i 1714 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figures 31, 32 i 33. Fotografies del retaule de sant Martí d'Aravó, actualment desaparegut, fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic (Arxiu Mas).



Figura 34. Retaule de Jesús i sant Josep, actualment a la Masia Égara (Terrassa) obra atribuïda a Pere Nunyes, fotografia: IAAH (Arxiu Mas).



Figura 35. *Portament de la Creu*. Retaule de la Pietat de la catedral de la Seu d'Urgell. Jeroni Xanxo (escultura), Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (policromia). 1573-1574, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 36. Grup de la Dormició de la Verge, església de la Pietat de la catedral de la Seu d'Urgell, obra de Jeroni Xanxo (Escultura, 1548-1549) i Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (policromia, 1575-1576), fotografia: ACAU (Fons Guillem de Plandolit).



37)



38)

Figura 37. *Portament de la Creu* (detall), retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell; Figura 38. *Sant Joan Evangelista* (detall), Grup de la Dormició de la Verge de la Seu d'Urgell.



Figura 39. Monument d'Espirà de Conflent (s. XVIII), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).



Figura 40. Pintura mural (sud), transepte de la Seu d'Urgell (1575 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 41. Pintura mural (ponent), transepte de la catedral de la Seu d'Urgell (1575 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 42. Monument funerari dels sepulcres de Ramón Berenguer I i la seva muller Almodis, catedral de Barcelona, obra d'Henrique Fernandes, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 43. Mapa de les confraries del Roser instal·lades als antics comtats del Rosselló i la Cerdanya, realitzat per Eugène Cortade, fotografia: ADPO. 175J27 – Confréries et retables du rosaire – Eugène Cortade.



Figura 44. Interior de l'església de Sant Andreu d'Èvol, fotografia: Adrià Vázquez Vives.

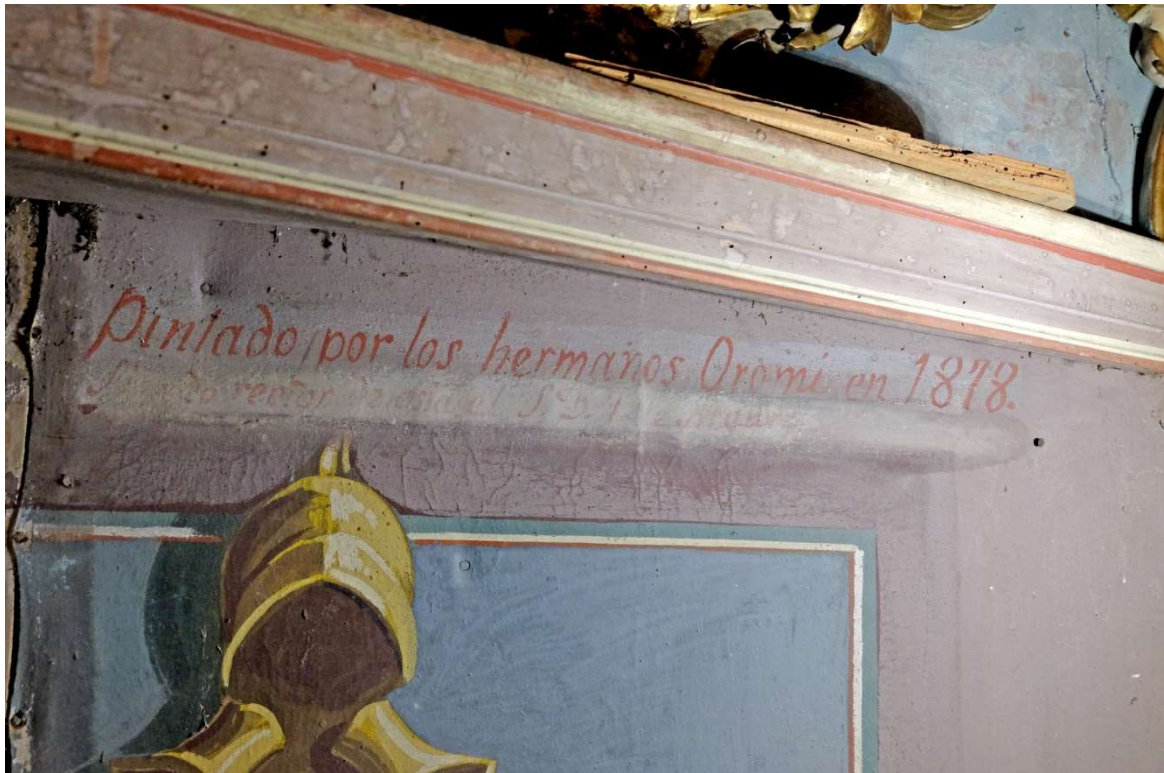


Figura 45. Inscripció al mur posterior del retaule de sant Martí d'Ur, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figures 46 i 47. Inscripció a la part posterior del retaule de Nostra Senyora del Roure, església de Tallet, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figures 48 i 49. Taules de la *Nativitat* i l'*Adoració dels Reis*, provinents de l'església de Sant Cristòfol de Llúgols, actualment dipositades a l'Ajuntament de Rià, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



50)



51)

Figura 50. Escultura de la Mare de Déu del Roser, instal·lada a l'actual retaule del Roser d'Èvol (s. XV), fotografia: Adrià Vázquez Vives; figura 51. Tabernacle del retaule del Roser d'Èvol, obra d'autor anònim (1553), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



52)



53)



54)

Figura 52. *Mare de Déu*, tabernacle del retaule d'Èvol (1553); figura 53. *Visitació* (detall), retaule de Santa Llocaïa (1576); figura 54. *Sant Joan Evangelista*, tabernacle del retaule del Roser d'Èvol (1553).



55)



56)



57)



58)

Figura 55. *Pentecosta* (detall), retaule del Roser d'Èvol; figures 56, 57 i 58. *Assumpció* (detalls), retaule del Roser d'Èvol.



57)



58)

Figura 59. *Coronació d'Espines* (detall), retaule del Roser d'Èvol.

Figura 60. *Martiri de sant Fructuós amb els dos diaques* (detall), retaule de sant Fructuós d'Iravals.



61)



62)

Figures 61.
*Presentació de Jesús
al temple* (detall),
retaule de la
Mare de Déu de
Tresserra.

Figura 62.
*Presentació de Jesús
al temple* (detall),
retaule del Roser
d'Èvol.

Figura 63. *Sant Roc*, retaule de sant
Fructuós d'Irivals, fotografia:
Dinh Thi Tien – Image Maker
(CCRP).

Figura 64. *Sant Roc*, retaule de la
Mare de Déu de Tresserra,
fotografia: Adrià Vázquez

63)



64)





65)



66)

Figura 65. *Sant Roc*, retaule de la Mare de Déu de Tresserra; figura 66. *Moïses*, retaule de sant Martí d'Ur.



67)



68)

Figura 67. *Sant Sebastià*, retaule de sant Fructuós d'Iravals.

Figura 68. *Sant Sebastià*, retaule de sant Hilari de Vallcebollera.



69)



70)

Figura 69. *Jesús entre els doctors*, retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell; figura 70. *Jesús entre els doctors*, retaule del Roser d'Èvol.



Figura 71. Retaule del Roser, església de Sant Fructuós de Marians, d'autor desconegut (finals del segle XVI), fotografia: CCRP.



Figura 72, 73 i 74. Taules de la predel·la procedents del retaule de sant Lli de l'església de Cerlà (Orellà), d'autor desconegut, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).



Figura 75. Retaule de l'Assumpció de l'església de Calaceit, obra d'Esteve Bosch (1596), fotografia exterta de Yeguas (2008).



Figures 76 i 77. Flagel·lació i Ecce Homo, taules d'un antic retaule de l'església de Santa Maria de Brullà, obra d'autor anònim (finals del segle XVI-inicis del XVII), fotografia: CCRP.



Figura 78. Retaule de la Mare de Déu emplaçat en una capella lateral de l'església de Palau del Vidre (1960 ca), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà)



Figura 79. Predel·la de l'església de Palau del Vidre prèvia a la restauració (dècada de 1970), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).



Figure 80 i 81. Predel·la de l'església de Palau del Vidre i taula de la *Flagel·lació*, autor anònim (darrer terç del segle XVI), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

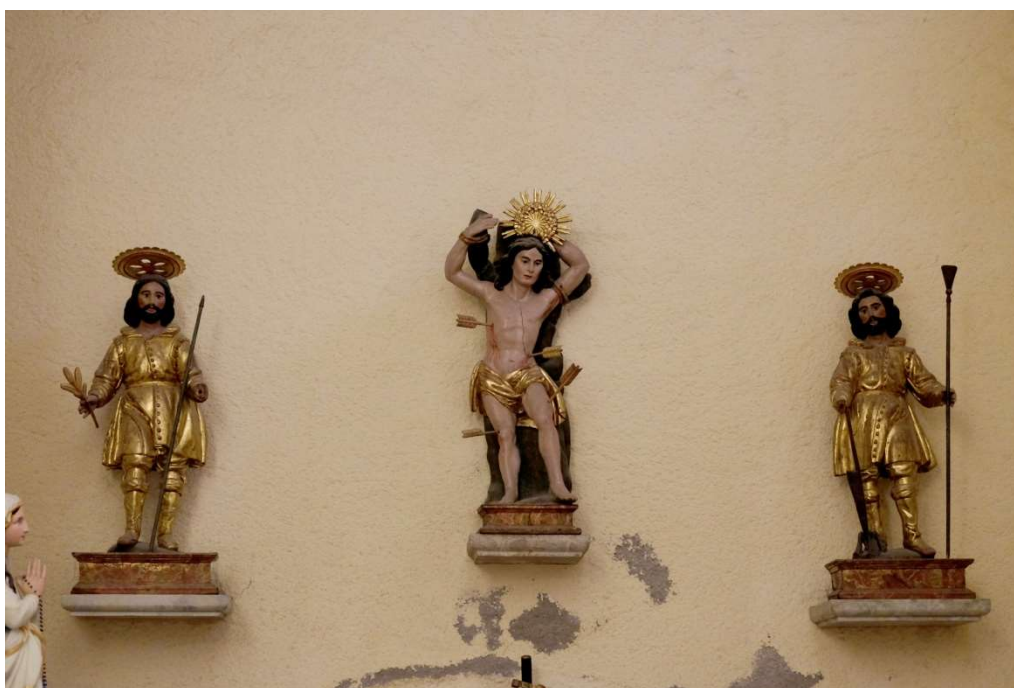


Figura 82. Escultures provinents de l'antic retaule de sant Sebastià de l'església de Palau del Vidre, obra de Llàtzer Tramulles (1640 ca.), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



83)



84)

Figura 83. *Sant Martí davant l'Emperador Valentinià* (detall), retaule de sant Martí d'Ur; figura 84. *Visitació* (detall), retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre.



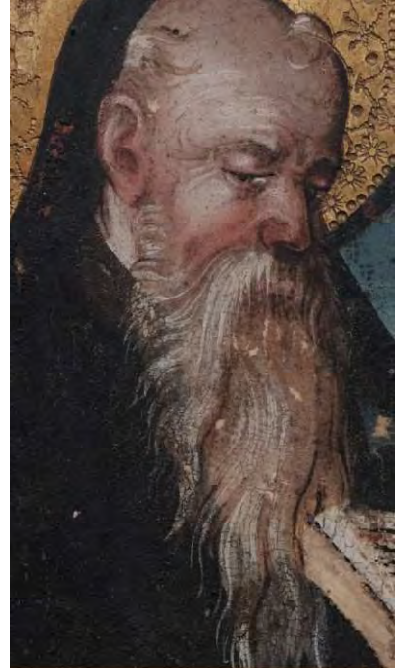
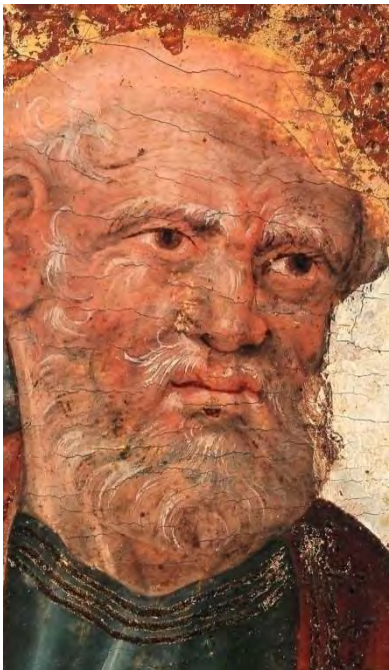
Figura 85. *Dormició de la Verge* (detall), retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, obra d'Antoni Peitavi (1580-1595), fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).

Figura 86. *Dormició de la Verge* (detall), retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre; figura 87. *Assumpció de la Verge* (detall), retaule del Roser d'Èvol; figura 88. *Sant Antoni Abad* (detall), retaule de sant Hilari de Vallcebollera. ↓

86)

87)

88)



89)



90)



Figura 89. *Sant Vicenç martiritzat a la creu* (detall), retaule de sant Vicenç de Saneja; figura 90. *Sant Damià* (detall), retaule de sant Hilari de Vallcebollera.



© 2009 Institut Amador d'Art Hispànic - im. 04391017 (foto Mas C-24367 / 1918)

Figura 91. Vista del retaule de sant Vicenç dins l'església de Saneja (1929), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).



Figura 92. *Sant Cristòfol*, predel·la
 retaule de sant Vicenç dins
 l'església de Saneja (1929),
 fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 93. Tabernacle de
 l'església de Palau del Vidre, obra
 d'Honorat Rigau I (1609),
 fotografia: CCRP. ↓





Figura 94. Retaule de sant Jacint de l'església de Sant Martí de Joch, atribuït a Honorat Rigau I (finals del s. XVI-inicis del XVII), fotografia: CCRP.



Figura 95. El retaule de sant Hilari de Vallcebollera instal·lat a la capella del Palau dels Reis de Mallorca (Perpinyà), per a l'ocasió de l'exposició "Mil" (1989), fotografia: Département des Pyrénées-Orientales.

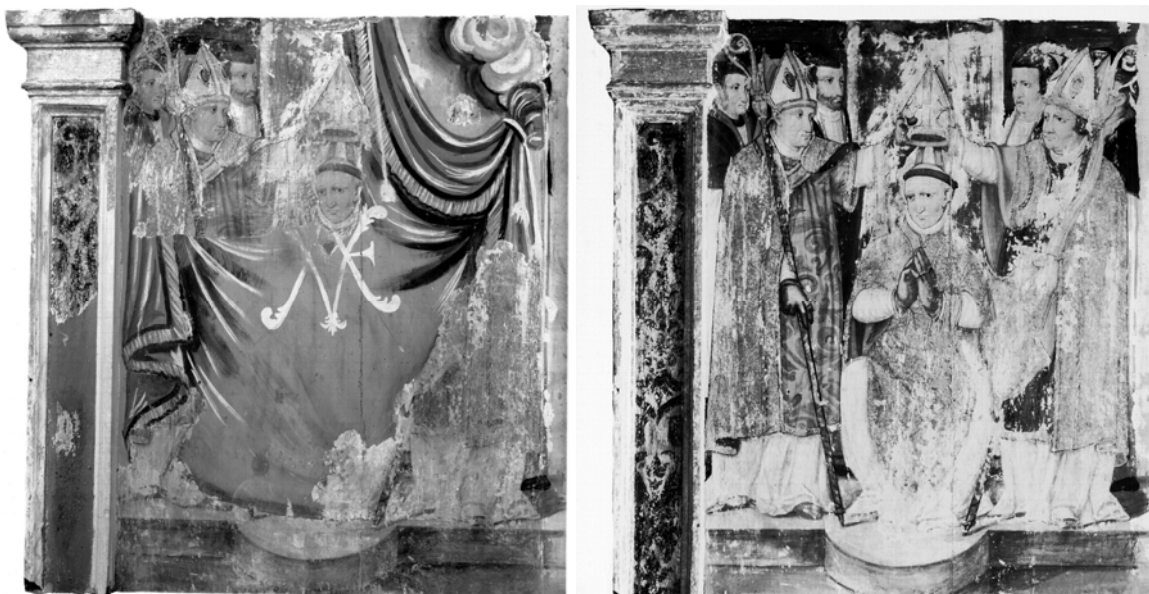
Figura 96. Part inversa del fragment sobreviscut de l'antic retaule d'Oceja, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).



Figura 97. Retaule de sant Fructuós de l'església d'Iravals a principis de la dècada de 1950, fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).



Figura 98. Vista de l'interior de l'església d'Irvals, amb el retaule desmuntat al terra abans de ser restaurat, fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).



Figures 99 i 100. *Fructuós nomenat bisbe*, taula en el procés de restauració en el taller de J. Malesset (1958), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).



Figures 101 i 102. *Crucifixió* (detalls), retaule de sant Fructuós d'Iravals, vista a través de la llum ultraviolada per descobrir els repintats, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 103. Taules provinents del retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre abans de la restauració (1975-1976), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).



Figura 104. *Dormició de la Verge* en procés de restauració, retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre (1975-1976), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).



Figura 105. *Pentecosta*, en procés de restauració, retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre (1975-1976), fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).



Figura 106. *Escola d'Atenes*, Stanza della Signatura del Vaticà, obra de Rafael Sanzio (1509-1511), fotografia: Wikimedia Commons.



Figura 107. *Escola d'Atenes*, gravat de Giorgio Ghisi (1550), del disseny de Rafael Sanzio, fotografia: The Trustees of the British Museum.



108)



109)



110)



111)

Figura 108. Parmènides –també identificat com Hipàtia o Francesco Maria della Rovere– (Escola d'Atenes, de Rafael); figura 109. Apòstol *sant Andreu* (retaula de Poblet, de Damià Forment); figura 110. Rei provinents de l'*Adoració dels pastors* (retaula de Vinyet, de Jaume Fornet); figura 111. Claudi Ptolomeu (Escola d'Atenes, de Rafael).



Figura 112. *Pesatge de les selles davant el rei Clotari*, retaule de sant Eloi dels argenters, obra de Pere Nuyes (1526), fotografia: Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).



Figura 113. *Martiri de sant Sever*, retaule de sant Sever, obra de Pere Nuyes i Enrique Fernandes (1541-1542), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 114. *Trajà entre les personificacions de Roma i la Victòria*, gravat de Marcantonio Raimondi, fotografia: Royal Collection Trust.



Figura 115. *Sant Pere*, retaule de sant Joan de l'església de Caselles, obra de Miquel Ramells i Guiu Borgonyó (1537), fotografia: Joan Bosch.



Figura 116. Els sants Abdó i Senen davant Deci, retaula de sant Martí de l'església d'Arenys de Munt, obra de Pere Serafi i Jaume Fontanet II (1543-1546), fotografia : Adrià Vázquez Vives.



Figura 117. Retaula de la Mare de Déu de Vinyet (Sitges), obra de Jaume Forner (1544 ca.), fotografia: Joan Bosch.

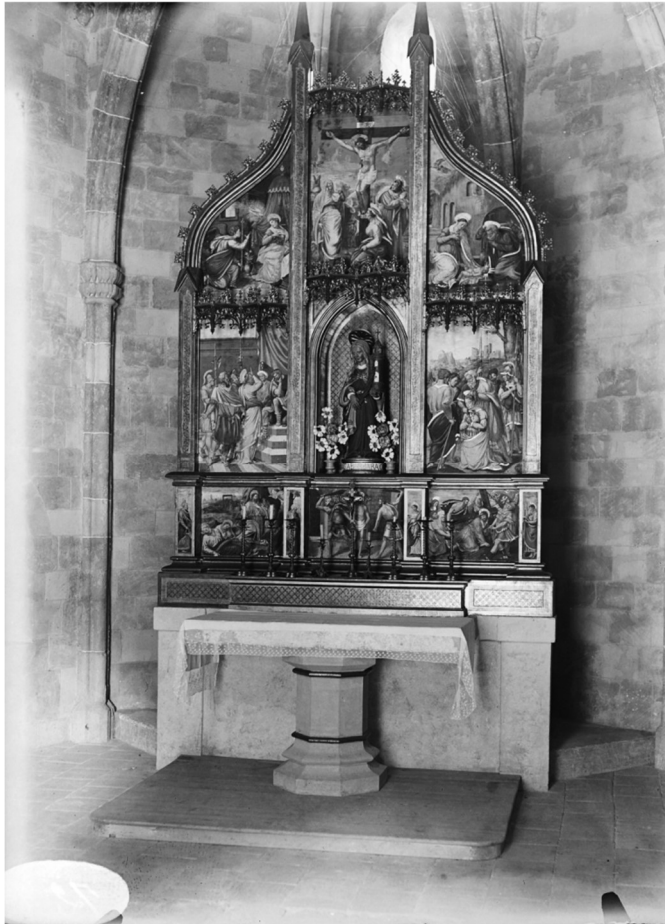


Figura 118 i 119. Retaule de santa Bàrbara de l'església de Castellar del Vallès, obra de Pere Serafí (1548), i detall de *Santa Barbara rebutjant el pretendent romà*. Imatge ampliada de la fotografia de l'AHS.

Figura 120. *Santa Eulàlia davant el pretor romà*, rerecor de la catedral de Barcelona, obra de Bartolomé Ordóñez (1519). Wikimedia Commons.



120)



119)



Figura 121. Profeta Isaïes, provinent de les sarges de l'orgue de la catedral de Barcelona (anterior a 1563), fotografia extreta del catàleg *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana* (1989).



Figura 122. *Pentecosta*, retaule de la Verge de l'església de Marcèvol, obra de Jaume Forner (1527), fotografia: Joan Bosch.

123)



124)



125)



126)



127)



128)

Figura 123. *Dormició de la Verge*, retaule de la Mare de Déu de l'església de Capella, obra de Pere Nunyes i Enrique Fernandes (1527); figura 124. *Pentecosta*, retaule de sant Julià de l'església d'Argentona, obra de Jaume Forner (1531); figura 125. *Pentecosta*, retaule de la Mare de Déu de l'església de Vinyet (Sitges), obra de Jaume Forner (1544); figura 126 *Ascensió de Crist*, retaule del Santíssim del santuari del Miracle de Riner, atribuït a Pere Nunyes; figura 127. *Ascensió de Crist*, taula atribuïda al Mestre de Balaguer (Blai Guiu); figura 128. *Pentecosta*, retaule de la Mare de Déu de l'església de Palau del Vidre, obra d'Antoni Peitaví i Miquel Verdaguer (1580-1585).



Figura 129. Sant Joan davant del pretor, retaule de sant Joan Evangelista, provinent de l'església de sant Pere de Passa, atribuït a Jaume Forner, fotografia: CCRP.

Figura 130. *Anunciació*, retaule de la Mare de Déu de l'església de Vinyet (Sitges), i detall de l'arcàngel, obra de Jaume Forner (1544), fotografia: Joan Bosch ↓





Figura 131. *Assumpció de la Verge*, gravat del Mestre dels Morts (1530-1560) d'un disseny de Perpino del Vaga, fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).

Figura 132. *Ascensió de Crist* (detall), retaule de la Mare de Déu de Vinyet (Sitges), obra de Jaume Forner (1544), fotografia: Joan Bosch; figura 133. *Assumpció de la Verge* (detall), gravat del Mestre dels Morts. ↓



132)



133)



Figura 134. *Anunciació*, gravat atribuït a Marco Dente (1515-1527 ca.), d'un disseny de Rafael Sanzio. Fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).



Figura 135. *Descendiment de la Creu*, gravat de Marcantonio Raimondi (1520-1530 ca.), obra de Rafael Sanzio, fotografia: The Trustes of British Museum.



Figura 136. *Disputa del Sagrament*, gravat d'Adamo Ghisi (?), obra de Rafael Sanzio, fotografia: Victoria and Albert Museum (Londres).



Figura 137. *Transfiguració*, gravat del Mestres dels Morts (1530-1560), obra de Rafael, fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).



138)



139)

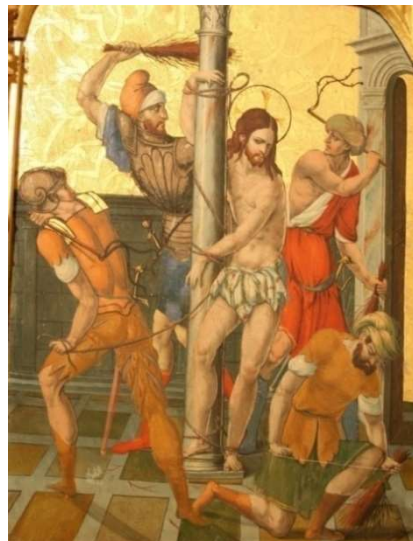


140)

Figura 138. *Spasimo di Sicilia* (detall), gravat d'Agostino Veneziano, obra de Rafael Sanzio, fotografia: Royal Collection Trust; figura 139. Flagel·lació, retaule de sant Martí de l'església d'Arenys de Munt, fotografia: Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona); figura 140. *David*, gravat de Marcantonio Raimondi (1515-1516 ca.), obra atribuïda a Rafael Sanzio, fotografia: Bequest of Phyllis Massar, 2011 (The Metropolitan Museum).



141)



142)



143)

Figura 141. *Spasimo di Sicilia* (detall), gravat d'Agostino Veneziano, obra de Rafael Sanzio, fotografia: Royal Collection Trust; figura 142. *Flagel·lació*, predel·la del retaule de sant Miquel de l'església de Prats, obra de Miquel Ramells i Guiu Borgonyó (1535-1540), fotografia: Joan Bosch; figura 143. *Flagel·lació*, gravat d'Albrecht Dürer, fotografia: Wikimedia Commons.



144)



145)

Figura 144. *Coronació d'espines* (retaula d'Argentona); figura 145. *Coronació d'espines*, gravat de Marcantonio Raimondi, còpia del gravat d'Albrecht Dürer, fotografia: Rijksmuseum (Rijksstudio).



146)



147)



148)

Figura 146. *Flagel·lació*, gravat de Martin Schongauer, fotografia: Charles W. Harkness Endowment Fund (The Cleveland Museum of Art); figura 147. *Flagel·lació* (retaula d'Argentona); figura 148. *Flagel·lació*, gravat d'Albrecht Dürer (1512), fotografia: Fletcher Fund, 1919 (The Metropolitan Museum).



Figures 149 i 150. *Visitació i Adoració dels Reis*, retaule de Barruera (actualment al Museu Capítular de la Seu d'Urgell), obra del Mestre de 1572, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 151. Taules fragmentades provinents del retaule de sant Miquel de Sant Climent de Taüll, obra del Mestre de 1572, fons del Museu Capítular de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



152)

153)

Figura 152. Dormició de la *Verge*, retaule del Santíssim de Riner, obra de Pere Nunyes; figura 153. *Dormició de la Verge*, retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, obra d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP)



154	155	156
157	158	159

Figures 154 i 157. *Pentecosta* (detalls), retaule del Roser d'Èvol; figures 155 i 158. *Ascensió* (detalls), retaule de Palau del Vidre; figures 156 i 159. *Pentecosta* (detalls), retaule del Santíssim del Miracle de Riner.



160)

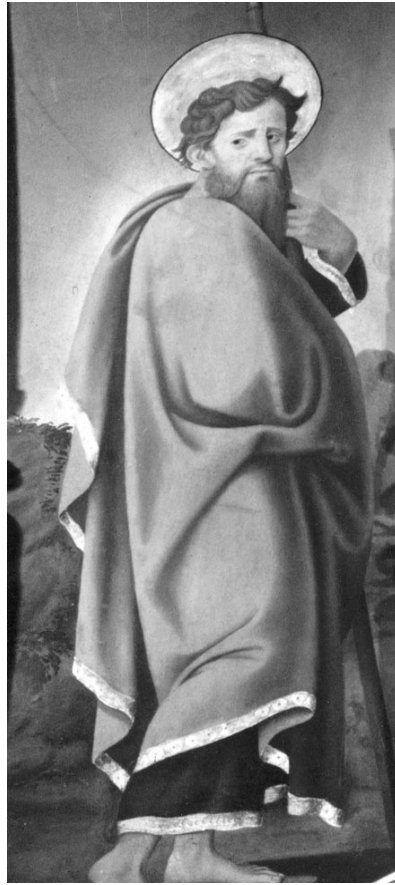


Figura 160. Detall de sant Josep (*Circumció de Jesús*), retaule de Palau del Vidre.

Figura 161. *Sant Matheu*, guardapols del retaule del Santíssim de Riner.

161)

Figura 162. *Resurrecció* (detall), retaule de Palau del Vidre.

Figura 163. *Resurrecció* (detall), retaule del Santíssim de Riner.



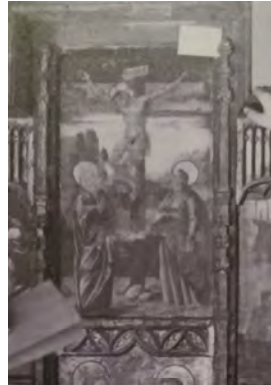
162)



163)



Figura 164. Díptic de 1580, obra d'autor anònim, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



165	166
167	168

Figura 165. *Crucifixió*, retaule de Cadaqués; figura 166. *Crucifixió*, retaule desaparegut, fotografia: (AHS); figura 167. *Crucifixió*, díptic de 1580; figura 168. *Crucifixió*, retaule del Santíssim de Riner.

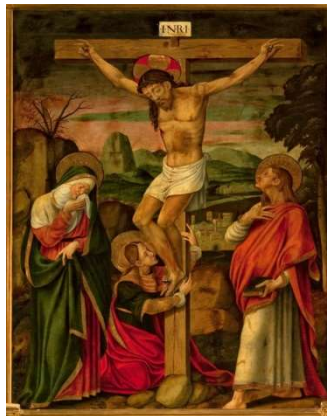




Figura 169. *Transfiguració* (detall), gravat del Mestre dels Morts (1530-1560), obra de Rafael Sanzio (1506-1520), fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).



70)



171)

Figura 170. *Ascensió* (detall), retaule del Santíssim del Miracle de Riner; figura 169. *Assumpció* (detall), antic retaule de l'Assumpció de Cadaqués.



172)



173)



174)

Figura 172. *Pentecosta* (detall), retaule del Santíssim del Miracle de Riner; figura 173. *Assumpció* (detall), antic retaule de l'Assumpció de Cadaqués; figura. 174 *Assumpció* (detall), retaule del Roser d'Èvol.



175)



176)

Figura 175. *Camí del Calvari*, retaule de Jesús i sant Josep de l'església de la Pietat de la catedral de la Seu d'Urgell; figura 176. *Camí del Calvari*, retaule del Roser d'Èvol.



Figura 177. *Camí del Calvari*, gravat de Lucas Cranach el Vell (1509), fotografia: Art Institute of Chicago.

Figures 178. Detall del *Camí del Calvari*, gravat de Lucas Cranach; figura 179. Detall del *Camí del Calvari* del retaule del Roser d'Èvol. ↓



178)



179)



Figura 180. *Sant Mateu*, gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Rafael, fotografia: Achenbach Foundation for Graphic Arts (Fine Arts Museum of San Francisco); figura 181. *Sant Marc*, antic retaule de Cadaqués.

180 / 181



Figura 182. *Sant Tomàs*, gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Rafael, fotografia: Harris Brisbane Dick Fund, 1953 (The Metropolitan Museum); figura 183. *Sant Lluç*, antic retaule de Cadaqués.

182 / 183



Figura 184. *Sant Joan*, gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Rafael, fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum); figura 185. *Sant Joan*, antic retaul de Cadaqués.

184 / 185



Figura 186. *Sant Pau*, gravat de Marco da Ravenna, còpia de Marcantonio Raimondi, obra de Rafael, fotografia: Harris Brisbane Dick Fund, 1953 (The Metropolitan Museum); figura 187. *Sant Mateu*, antic retaul de Cadaqués.

186 / 187



188)



189)



190)



191)

Figura 188. *Anunciació*, retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre; figura 189. *Anunciació*, retaule del Roser d'Évol; figura 190. *Anunciació*, retaule de la Mare de Déu de Tresserra; figura 191. *Anunciació*, retaule de la Mare de Déu de Santa Llocaia.



Figura 192. *Anunciació*, gravat de Gian Giacomo Caraglio (1520-1539), obra de Rafael Sanzio, fotografia: The Trustees of the British Museum.



Figura 193. *Anunciació*, gravat del Mestre IHS (1566), fotografia extreta de l'*Illustrated Bartsch*.



Figura 194. *Crucifixió*, retaule del Roser d'Èvol, obra d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (1578-1579), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 195. *Crucifixió*, gravat de l'escola de Marcantonio Raimondi, fotografia: Bibliothèque municipale de Lyon



Figura 196. *Crucifixió*, gravat anònim (1541), obra de Francesco Salviati, fotografia. The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).



Figura 197. *Crucifixió*, retaule de sant Fructuós de l'església d'Iravals, obra d'Antoni Peitavi i Miquel Verdaguier, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP)



Figura 198. *Martiri de Sant Vicenç*,
retaule de sant Vicenç de
l'església de Saneja, fotografia:
Dinh Thi Tien – Image Maker
(CCRP).



Figura 199. *Martiri de Sant Llorenç*
(detall), gravat de Marcantonio
Raimondi, obra de Baccio
Bandinelli (1525 ca.), fotografia:
Harris Brisbane Dick Fund, 1917
(The Metropolitan Museum). ↓



Figura 200. *Martiri de Sant Llorenç*, gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Baccio Bandinelli (1525 ca.).



Figura 201 i 202. *Martiri de Sant Llorenç* (detalls), gravat de Marcantonio Raimondi, obra de Baccio Bandinelli (1525 ca.), fotografia: Harris Brisbane Dick Fund, 1917 (The Metropolitan Museum).



203)



204)



205)

Figura 203. *Sant Felip* (detall), antic retaule d'Oceja; figura 204. *Santa Cecília* (detall), retaule de sant Lli de l'església de Celrà (Orellà); figura 205. Santa Agnès, gravat de Marcantonio Raimondi, fotografia: reproducció de l'Illustrated Bartsch.



Figura 206. *Adoració dels pastors*, retaula de la Mare de Déu de Palau del Vidre, atribuït a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP).



Figura 207. *Adoració dels pastors*, gravat de Gian Giacomo Caraglio (1526), obra de Francesco Maria Mazzola (Il Parmigianino), fotografia: The Rijksmuseum (Rijkssturdio).



Figura 208. *Pentecosta*, retaula de la Mare de Déu de Palau del Vidre, atribuït a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer, fotografia: Dinh Thi Tien – Image Maker (CCRP)



Figura 209. *Pentecosta*, gravat de Gian Jacopo Caraglio (1520-1539), obra de Rafael, fotografia: Ailsa Mellon Bruce Fund (National Gallery of Art, Washington).



Figura 210. *Coronació de la Verge*, retaule del Roser d'Èvol, atribuït a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (1578-1579), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

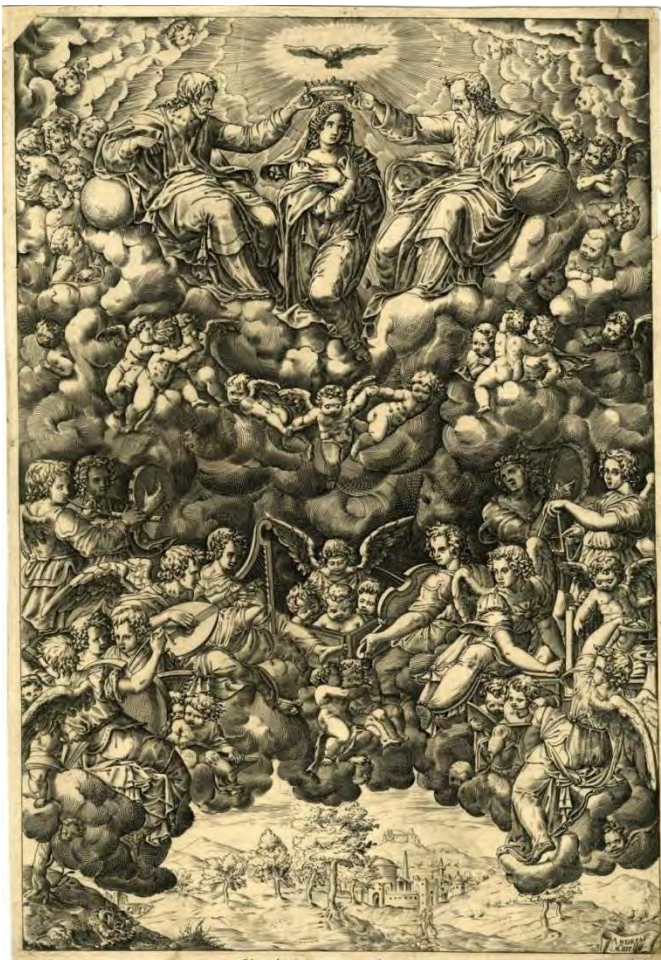


Figura 211. *Coronació de la Verge*, gravat d'Andrea Marelli (1567-1572), fotografia: The Trustees of the British Museum.



Figura 212. *Coronació de la Verge*, retaula de la Mare de Déu de Tresserra, atribuït a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (1577), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 213. *Coronació de la Verge* (detall), gravat d'Andrea Marelli (1567-1572), fotografia: The Trustees of the British Museum.



Figura 214. *Oració a l'hort de Getsemaní*, retaule del Roser d'Èvol, atribuït a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (1578-1579), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



215)



216)

Figura 215. Jesús entre els doctors (detall), retaule del Roser d'Èvol; figura 216. *Sant Pere i sant Pau curant el paralític*, gravat d'Albrecht Dürer.



Figura 217. *Transfiguració*, gravat de Cornelis Cort (1573), obra de Rafael Sanzio (1516-1520), fotografia: Royal Collection Trust.



218)



219)

Figura 218. *Assumpció de la Verge* (detall), retaule del Roser d'Èvol; figur 219. *Transfiguració* (detall), gravat de Cornelis Cort (1573).



220)



221)

Figura 220. *Pentecosta* (detall), retaule del Roser d'Èvol; figura 221. *Transfiguració* (detall), gravat de Cornelis Cort (1573).



222)



223)

Figura 222. *Pentecosta* (detall), retaule del Roser d'Èvol; figura 223. *Transfiguració* (detall), gravat de Cornelis Cort (1573).



224)



225)

Figura 224. *Nativitat* (detall), retaule de la Mare de Déu de Tresserra (1577); figura 225. *Transfiguració* (detall), gravat de Cornelis Cort (1573).



226)



227)

Figura 226. *Coronació de la Verge*, gravat de Cornelis Cort (1574), obra atribuïda a Federico Zuccaro, fotografia: The Trustees of the British Museum; figura 227. *Assumpció* (detall), retaule del Roser d'Èvol.



© 2015. Institut Amatller d'Art Hispànic. Foto Almagó D-52 im. 05340007

Figura 228. Retaule major de santa Maria de l'església de l'església de Vallvidrera, obra de Jaume Hguet I i II (1597), fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic (Arxiu Mas).



Figura 229. *Adoració dels pastors*, gravat de Cornelis Cort (1568), obra de Marco Pino, fotografia: The Trustees of the British Museum.

Figura 230. *Nativitat*, antic retaule de l'Assumpció de Cadaqués (1570); figura 231. *Adoració dels pastors* (detall), gravat de Cornelis Cort (1568). ↓



230)



231)



Figura 232. *Lamentació de Crist*, gravat de Pieter Jalhea Furnius (còpia de 1624-1679), fotografia: The Rijksmuseum.



Figura 233. *Pietat* (detall), retaule de la Mare de Déu de Tresserra (1577).



Figura 234. Retaule major de la Mare de Déu del santuari dels Arcs (Santa Pau), obra de Joan Mates i Joan Moles (1572), fotografia: Arxiu Municipal de Girona (Fons Subias i Galter).



Figura 235. *Resurrecció*, gravat de Cornelis cort (1570 ca.), obra de Giulio Clovio, fotografia: The Trustees of the British Museum.



Figura 236. *Resurrecció*, gravat de Martino Rota (1565 ca.), obra de Federico Zuccaro, fotografia: The Elisha Whittelsey Collection (The Metropolitan Museum).



Figura 237. Retaule major de santa Maria de l'església de Palamós, obra de Joan Ballester (escultura) i Jaume Forner (pintura), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).



Figura 238. *Resurrecció*, Retaule del Roser de l'església de Marianas (finals s. XVI), obra d'autor anònim, fotografia: CCRP.

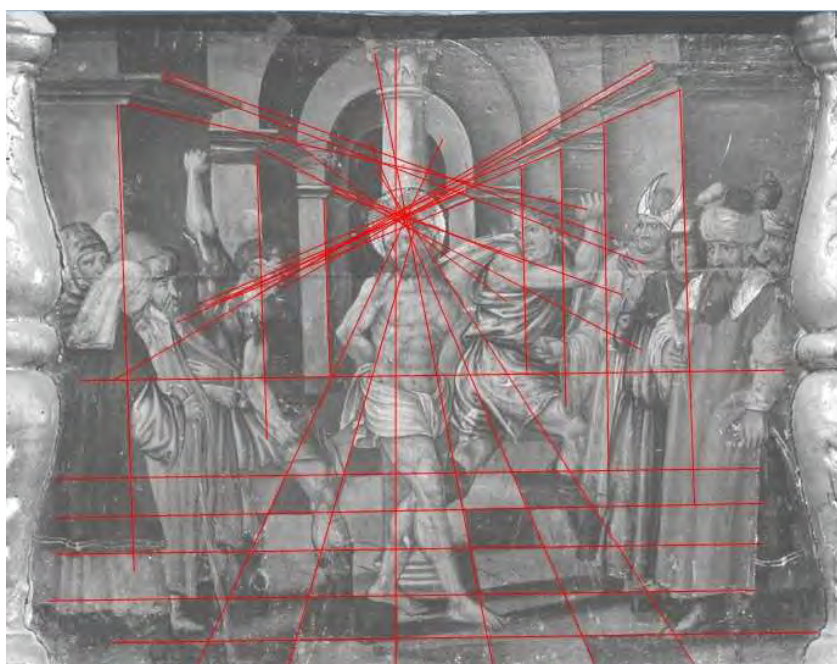


Figura 239. Traçat d'ortogonals sobre la taula de la *Flagel·lació*, retaule del Roser de l'església d'Èvol (1578-1579), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 240. Traçat d'ortogonals sobre la taula de l'*Adoració dels Reis*, retaule de la Mare de Déu de Tresserra (1577), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 241. *Missa de sant Martí* (detall), retaule de sant Martí de l'església d'Ur (1575),
fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 242. *Presentació de Jesús al temple* (detall), retaule del Roser d'Èvol (1578-1579),
fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 243. Antic retaule major de sant Serni, església de Sant Serni de Nagol (Sant Julià de Lòria), obra d'autors anònims (primera meitat del segle XVI), fotografia extreta del catàleg *L'Art d'Època Moderna a Andorra. Segles XVI-XVIII* (2017).



Figura 244. Retaule major de sant Romà dels Vilars, església parroquial de Sant Pere Màrtir (Esclades-Engordany), obra d'autors anònims (1515-1550 ca.), fotografia: Joan Bosch/Joaquim Garriga.



Figura 245. Escultura de sant Joan Baptista dins la pastera, retaule major del monestir de Sant Joan de les Abadesses, obra d'Alonso Rams (s. XV), fotografia: IAAH (Arxiu Mas).

Figura 246. Retaule de Santa Maria del monestir de Poblet, obra de Damià Forment (1527-1529), fotografia: Adrià Vázquez Vives.





Figura 247. Arquitectura del retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, obra de Jeroni Xanxo (1548-1549), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

Figura 248. Arquitectura del retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, obra de Jeroni Xanxo (1548-1549), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

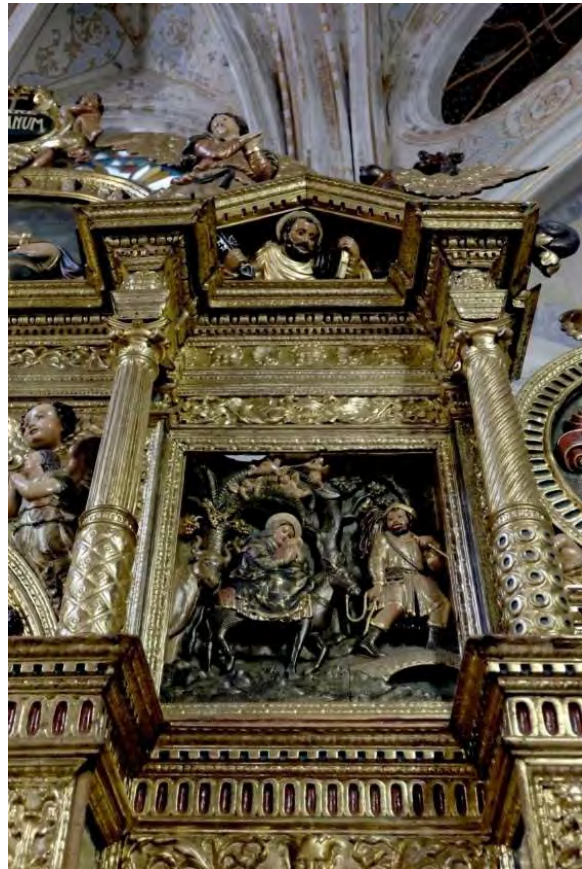




Figura 249. Retaule de Tots Sants de la catedral de Girona, obra d'Esteve Bosch (escultura, 1594) i Joan Baptista Toscano (pintura, 1598), fotografia: Joan Bosch.



Figura 250. Detall de la làmina XXVI de la *Regola delle cinque ordini dell'architettura*, obra de Jacopo Barozzi da Vingola (1562).



251)



252)



253)



254)

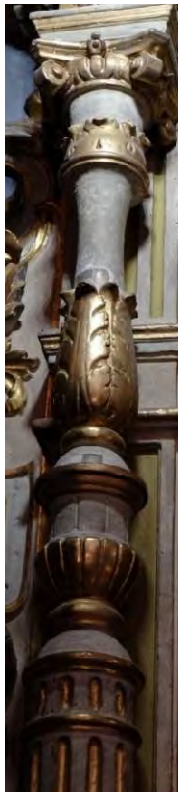


255)

Figura 251. Capitell del retaule de sant Lli d'Orellà; figura 252. Capitell del retaule de sant Fructuós d'Irivals; figura 253. Capitell del retaule de sant Martí d'Ur; figura 254. Capitell del retaule de sant Joan de Santa Llocaia; figura 255. Capitell del retaule de la Mare de Déu de Tresserra.



Figures 256 i 257. Fragments escultòrics de les taules de retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre, abans de ser restaurat, fotografia: Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Perpinyà).



Figures 258 i 259. Columna balustrada del retaule de sant Fructuós d'Iraval i columna balustrada del retaule de sant Martí d'Ur.; i Figura 260. Tactat *Las Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo (1526).



Figura 261. Retaule de Nostra Senyora del Roure, església de Tallet, anònim, fotografia: CCRP.



Figura 262. Retaule de sant Joan Baptista, església de Santa Llocaia, d'autor desconegut (1607), fotografia: CCRP.



Figures 263. Detall arquitectònic del retaule de sant Martí d'Ur (1575), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



264)

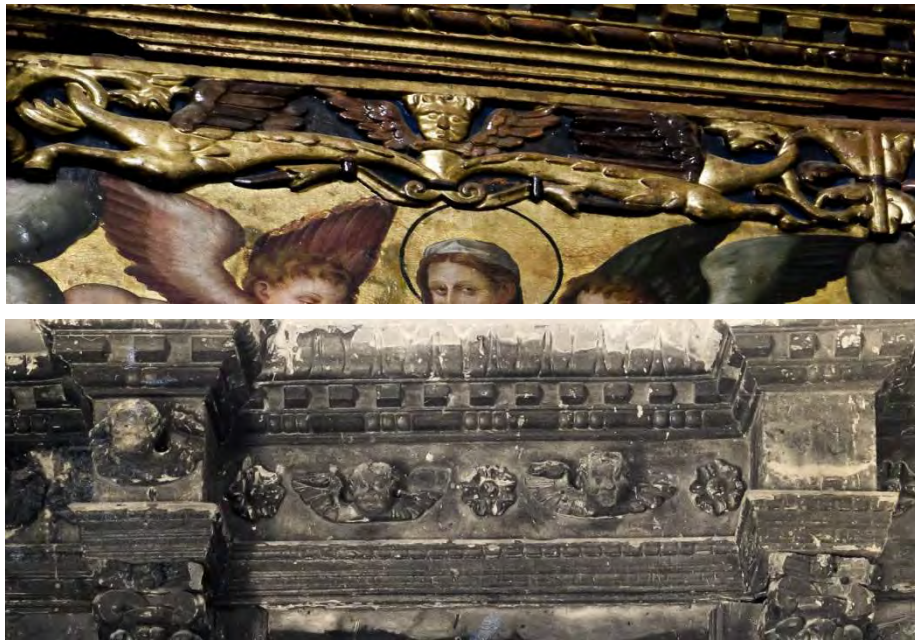


265)

Figura 264 i 265. Detalls arquitectònics del retaule de la Mare de Déu de Tresserra (1577), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 266. Entaulament provinent del retaule del Roser d'Èvol, en procés de restauració, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figures 267 i 268. Elements ornamentals de l'antic retaule de Cadaqués (1570 ca.), fotografes: Servei d'Atenció als Museus (SAM) – Centre de Pedret (Girona) i Adrià Vázquez Vives.

269)



270)



271)



Figures 267. Nimbe de sant Vicenç (Saneja); figura 268. Nimbe de sant Cosme (Vallcebollera); figura 269. Nimbe d'un apòstol (Palau del Vidre).



Figures 272 i 273. Detalls de nimbes del retaule de la Verge de la Magrana de la catedral de sant Joan (Perpinyà), fotografia: Adrià Vázquez Vives.

274	275
276	277



Figura 274. *Visitació* (detall), retaule de la Mare de Déu de Palau del Vidre (1580-1585); figura 275. *Sant Martí beneint els pobres* (detall), retaule de sant Martí d'Ur 1575); figura 276. *Sant Vicenç davant del prefecte romà* (detall), retaule de sant Vinceç de Saneja (1580-1585) ; figura 277.

Sant Frcutuós davant l'Emperador (detall), retaule de sant Frcutuós d'Irivals (1572).





Figura 278. *Mare de Déu de la Pietat* (detall), retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 279. *Portament de la Creu* (detall), retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 280. *Portament de la Creu* (detall), retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 281. *Enterrament de Jesús* (detall), retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 282. *Sant Lluç*, retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell (predel·la), fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figura 283, 284 i 285. Detalls de policromia, Grup de la Dormició de la Mare de Déu, actualment dipositat dins el fons del Museu Capitular, fotografia: Adrià Vázquez Vives.



Figures 286. Detall d'un llibre obert d'un apòstol del Grup de la Dormició de la Mare de Déu (Seu d'Urgell); figura 287. Detall d'un llibre obert, retaule de la Pietat de la Seu d'Urgell.

Figura 288.
Resurrecció (detall),
 retaule del Roser
 d'Èvol, fotografia:
 Adrià Vázquez
 Vives.



Figures 289.
Anunciació (detall),
 retaule del Roser
 d'Èvol, fotografia:
 Adrià Vázquez
 Vives.





Figura 290. Retaule del Roser de l'església d'Èvol, vista prèvia a la restauració, atribuït a Antoni Peitavi i Miquel Verdaguer (1578-1579).

Universitat
de Girona

