

L'arquitectura i les arts a Catalunya a l'època del Renaixement

Joaquim Garriga*
Universitat de Girona

Rebut 20 març 2015 · Acceptat 10 abril 2015

RESUM

Balanç panoràmic del procés de transformació de l'arquitectura, l'escultura i la pintura a Catalunya a l'època del Renaixement. S'intenta reconstruir la fonamental etapa de canvis que, amb la substitució dels models tardogòtics pel nou paradigma renaixentista gestat a Itàlia, enceta el cicle modern de les arts del país. No obstant el poc gruix, encara, de la tradició historiogràfica catalana que estudia i explica el patrimoni d'aquest període —d'altra banda delmat per les destruccions massives que als segles XIX i XX es van acarnissar sobretot en les obres de caràcter religiós—, es comencen a esbossar les grans línies del procés de l'assimilació renaixentista endegat al Cinc-cents i no culminat fins ben entrat el segle XVII. Emergeixen el volum notable de la producció artística empresa, els principals agents i factors de la transformació, el ritme lent però decidit de la incorporació dels canvis, la llarga etapa d'hibridacions i l'acceptació desigual dels renaixentismes segons els diferents paràmetres de l'arquitectura o les arts figuratives considerats.

PARAULES CLAU: arquitectura, escultura, pintura, Renaixement, Catalunya

La producció artística del segle XVI a Catalunya reflecteix uns processos de canvi estructurals que, com en tants altres territoris nacionals d'Europa, van tenir lloc i s'expliquen a partir de la importació de models originats a Itàlia, gestats en l'òrbita del moviment humanista i diversament desenvolupats en el curs dels segles XV i XVI a Florència, Roma, Venècia i altres centres dinàmics de la Península. Però el terme Renaixement —«arts del renaixement»—, encunyat per Giorgio Vasari (*Le vite*, 1550 i 1568) per descriure des de la seva òptica el fenomen específic de la descoberta i recuperació de l'antiguitat clàssica, tinguda com a referent d'una vasta regeneració cultural que partia del llenguatge i també implicava la refundació de l'activitat artística, no és extrapolable a la situació de les arts del nostre país ni de cap altre de l'Europa moderna sense adaptar-ne substancialment el significat. Els canvis arquitectònics i figuratius procedents d'Itàlia, malgrat que des del punt de vista formal esdevenen un degoteig d'una gran profunditat que acabaria substituint del tot el model «gòtic» tradicional aleshores vigent, responen a l'adopció d'unes modalitats estilístiques —d'uns «renaixentismes», diguem-ne— desproveïdes d'entrada de la major part de les implicacions culturals que en origen els eren indissociables. Per això, les obres realitzades a Catalunya d'acord amb el nou model, en comptes d'anomenar-les «art del Renaixement», potser convindria designar-les de manera més neutra i simple com a «art de l'època del Renaixement».¹

Tanmateix, els canvis constatats en les arts catalanes del Cinc-cents són molt rellevants i d'amplíssim abast no sols en relació amb aquests models renaixentistes importats, sinó també, i molt especialment, en relació amb factors interns de la mateixa societat que els metabolitzava, començant pels responsables més directes de la creació i l'ús de les obres, tant els clients que les promovien i en definien l'encàrrec com els artesans o artistes que les projectaven i realitzaven i el públic al qual anaven destinades. I caldria considerar encara la incidència que van tenir en els diferents aspectes de la producció el marc polític general i els factors ideològics, econòmics i simbòlics involucrats; per exemple, la projecció dels poders institucionals i dels lideratges socials en els encàrrecs artístics, el dinamisme demogràfic i econòmic de la població —determinant en la necessària dedicació de recursos i en els sistemes de finançament—, l'evolució del sentiment religiós i els trasbalsos doctrinals i institucionals derivats de la reforma protestant i de la resposta catòlica —i les seves estratègies—, que conduïen a intensificar la creació d'obres i a depurar-ne els criteris de disseny i les modalitats d'execució respecte a les opcions iconogràfiques o a la configuració formal.

De passada i sense poder estendre'ns en arguments ni explicacions, deixem dit que aquest procés d'introducció de renaixentismes coincideix només aproximadament amb el marc cronològic precís del Cinc-cents; es tracta d'una transformació lenta en general, i encara que els diferents llenguatges artístics manifestin ritmes de canvi desiguals, de fet tant en l'arquitectura com en les arts figuratives la culminació del model renaixentista desborda els

* **Adreça de contacte:** Joaquim Garriga. Universitat de Girona, Facultat de Lletres. Plaça Ferrater Mora, 1. 17071 Girona. Tel. +34 972418213. E-mail: joaquim.garriga@udg.edu

límits del segle XVI. Sobretot en el cas de la pintura, a Catalunya podríem situar els primers indicis de canvi vers el 1490, mentre que l'adquisició del nou model no s'hauria de considerar general i consolidada fins als primers decennis del segle XVII, potser fins als anys 1630-1640.

Una mirada ràpida sobre el conjunt de les arts catalanes en el Cinc-cents haurà de constatar en primer lloc el volum ingent de la producció documentada, que manifesta una enorme dedicació global de recursos i pressuposa, en les comunitats que emprenien i sostenien les obres, una notable vitalitat econòmica i demogràfica, a més de cultural. Aquest gran nombre d'obres i les expectatives que implica es corresponen a un període de dinamisme, d'estabilitat i de recuperació, i no pas de decadència de la societat i del país —com avui els historiadors, des d'altres perspectives, també posen en relleu—. ² En segon lloc, caldrà remarcar el caràcter diguem-ne popular i mesocràtic d'aquesta copiosa producció artística, d'altra banda distribuïda gairebé arreu del país: les iniciatives i el públic de les obres es troben en les agrupacions parroquials, les confraries i gremis, les corporacions i entitats polítiques locals, les comunitats monàstiques o conventuals, els capítols catedralicis i l'aristocràcia eclesiàstica o civil menor, mentre que les intervencions i el finançament reials, de l'alta noblesa i de les elits cortesanes seran molt puntuals i rars. En definitiva, no podrem esperar projectes d'una gran ambició i exigència pressupostària, sinó obres d'objectius modestos i ajustats a les necessitats i possibilitats financeres dels promotors i del públic locals.

Tanmateix, la proporció del patrimoni artístic d'època moderna realment conservat avui és ínfima, a penes sense relació amb les dades transmises per la documentació ja coneguda. En tot cas, la percepció actual de l'activitat artística de l'època resultaria absolutament distorsionada si només consideréssim les obres que han sobreviscut, si no tinguéssim en compte les proporcions colossals de la destrucció soferta pel llegat històric del període. Cal pensar no solament en les desaparicions més o menys naturals de les obres a causa del pas del temps, dels canvis de gust o dels traumes i les vicissituds bèl·lics, sinó també —o sobretot— en les eliminacions massives del patrimoni, i molt especialment d'art religiós, que han tingut lloc des del segle XIX amb la desamortització i els vandalismes associats, fins als successius i repetits episodis revolucionaris i d'iconoclàstia ideològica, amb incendis i destruccions sistemàtiques i generals que van tenir el seu clímax en la Guerra Civil espanyola de 1936-1939. La devastació d'edificis i de patrimoni de caire religiós va ser tan colossal, metòdica i minuciosa, que avui esdevé un treball ardu establir el perfil historicoartístic de la societat catalana dels segles del Renaixement i del Barroc.

Només una dedicació laboriosa a l'estudi, amb el recurs insistent a les iconoteques —a la recerca de testimonis fotogràfics de les obres perdudes— per tal de flanquejar amb imatges la informació dels documents escrits, pot palliar, ni que sigui mínimament, l'abast de les destruccions i permetre una reconstrucció menys mancada de la realitat artística

i cultural del període. A la Catalunya Nord, afortunadament, el patrimoni artístic religiós es va estalviar bona part dels episodis que hem esmentat de destrucció massiva, d'iconoclàstia i vandalisme. De fet, a la República Francesa, els revolucionaris van assumir la propietat dels béns de l'Església (1789), en comptes de destruir-los; així, els retaulles i altres elements del mobiliari litúrgic dels grans convents secularitzats van ser redistribuïts, els anys 1790-1793, a les parròquies rosselloneses, de manera que a la Catalunya Nord la situació actual del llegat històric i les condicions per estudiar-lo no són comparables amb les del Principat. ³

La tradició historiogràfica sobre les arts del Cinc-cents a Catalunya és encara relativament recent i minsa, almenys en comparació amb la dels estudis d'art medieval i dels dedicats a l'art dels últims decennis del segle XIX fins al món contemporani. En realitat, és encara incipient la historiografia artística de tot el conjunt del període modern, una època que ja des de les concepcions romàntiques del segle XIX fou estigmatitzada com a «època de decadència» i, com a tal, de poc interès per als estudiosos, un prejudici que ha persistit durant molt de temps, per inèrcia, més enllà dels cercles acadèmics i especialitzats. Tot i que sense oblidar el vastíssim aplec d'informacions elaborat per responsables de museus i arxius eclesiàstics com Josep Gudiol Cunill o Sanç Capdevila —per esmentar només un parell de noms— ⁴ i per tants altres arxiviers, historiadors i erudits des de l'inici del segle XX, no és fins a partir del segon terç del segle quan els estudis sobre les arts d'època moderna, i en particular les del Cinc-cents —les que enceten els canvis de signe renaixentista—, han començat a adquirir un volum i una consistència remarcables, prolongats fins avui.

Recordem, per exemple, des dels treballs sobre arquitectura i escultura de Cèsar Martinell, ⁵ i des de la immensa exploració arxivística de Josep M. Madurell, ⁶ de les aportacions d'Agustí Duran i Sanpere ⁷ i sobretot de Joan Ainaud, ⁸ del monumental treball de Chandler Rathfon Post sobre pintura, ⁹ o de Marcel Durliat sobre el Rosselló, ¹⁰ fins a les síntesis i interpretacions de l'enter període —desigualment extenses i ambicioses, cal dir— publicades en el si d'obres generals sobre el conjunt de l'art català per Aymà (1958), la Fundació J. March (1978), Edicions Nauta (1983), Edicions 62 (1986 i 1997) o L'Isard (1998, 1999, 2001 i 2003). ¹¹ A partir dels darrers decennis del segle passat fins ara mateix, el corpus dels estudis monogràfics i puntuals disponibles sobre les arts del Renaixement i d'època moderna a Catalunya ha experimentat un viratge substancial, tant respecte a la quantitat i l'amplitud dels treballs abordats com a la seva varietat temàtica i a la riquesa dels marcs metodològics adoptats. Ho han fet possible les múltiples i freqüents iniciatives editorials, institucionals o privades, però, sobretot, la formidable irrupció de noves generacions d'estudiosos i investigadors, formats en nombre considerable a les universitats, als museus o en altres institucions de recerca historicoartística, un flux poderós i dinàmic que afortunadament no ha deixat de créixer fins avui i que ha conduït a una comprensió notablement més consistent i afinada dels processos de transformació cinccentista de les arts. ¹²

L'ARQUITECTURA: CONTINUÏTATS I HIBRIDACIONS

Una mirada panoràmica a l'activitat arquitectònica del període mostra que la majoria de construccions, tant les de caràcter civil i institucional com sobretot les de funcionalitat religiosa, mantenen fins ben entrada la segona meitat del Cinc-cents una continuïtat essencial respecte a les solucions tradicionals de caràcter gòtic. La continuïtat es manifesta en tots els paràmetres observats, tant en la conformació tipològica de les obres, en la planimetria i els alçats com en els procediments tècnics i les opcions estructurals, i fins i tot —bé que en una proporció molt inferior— en la morfologia de l'ornamentació. Precisament, les morfologies arquitectòniques, els motlluratges i les aplicacions decoratives esdevenen els indicadors més primerencs dels canvis en curs: serviran els primers indicis de la introducció de renaixentismes —de la hibridació de les estructures tradicionals amb el nou repertori formal d'ascendència «romana», italiana— i, successivament, les primeres evidències del predomini progressiu d'aquestes novetats enfront de la simètrica regressió del sistema gòtic, fins al seu desfibrament i dissolució.

La construcció abundant d'amplis espais de culte com les esglésies parroquials ofereix una il·lustració exemplar de les inèrcies i continuïtats que remarquem. Tots els edificis responen a una acreditada fórmula tipològica, ja secular i de comprovada eficàcia funcional i formal: nau única de planta rectangular composta per un nombre variable de trams coberts amb volta de creueria. La nau, tancada per una capçalera poligonal de cinc o set panys i volta radial, prescindeix de creuer, però es dilata en espais laterals menors amb funció de capelles, les quals s'allotgen entre els contraforts exteriors que absorbeixen les traccions de la volta. El tram dels peus sol acollir la plataforma intermèdia d'un cor elevat, sostingut per volta de creueria rebaixada. La torre campanar, de planta quadrada —excepcionalment hexagonal—, se sol bastir en una capella dels peus i col·lateral al pla de façana, bé que pot presentar diverses variants.

L'alçat de l'edifici també remet a opcions recurrents en les obres gòtiques: els paraments interiors dels flancs de la nau, oberts per les capelles laterals, es drecen fins a la sageta dels arcs formers de la volta per acollir la sèrie contínua dels finestrals, badats igualment als panys de la capçalera i, en forma d'òcul o rosassa, al pla de tanca dels peus. La volta de creueria que indefectiblement cobreix els trams de la nau trasllada les càrregues al mur mitjançant uns arcs doblers i creuers —no sempre els formers— impostats en copades que s'encasten al gruix frontal dels contraforts adossats. L'arrencada o represa de la creueria en simples copades aïllades, la versió més reductiva de les previstes en els dissenys gòtics per a l'alçat d'una nau, esdevé l'habitual en bona part del Cinc-cents.

De fet, fins a l'últim terç del segle —quan els canvis ja emergeixen amb força— no constatem amb normalitat una composició general i ben articulada dels elements de l'interior: verticalment amb l'aplicació de motlures o pi-

lastres adossades al mur que prolonguen des de la imposta fins a terra, a la manera de brancals, l'emergència dels arcs doblers o faixons; o bé horitzontalment amb motlures o faixes que, com un sintètic entaulament, ressegueixen el perímetre de la nau per visualitzar el nivell de la represa de les voltes —i de l'ampit dels finestrals, algun cop—. La successió dels trams de la volta i el ritme de les capelles i finestres, i a l'exterior la successió dels contraforts, conformen l'organització fonamental de l'espai en aquest tipus d'edificis.

L'esquema fa compatibles algunes variants en la definició de la planta i de l'alçat, en particular dues que tindran una certa rellevància funcional i formal, encara que d'entrada siguin poc freqüents, bé que no pas estranyes, en la tradició arquitectònica local. Primera, la perforació dels contraforts amb un pas de comunicació continu entre les capelles, que ofereix recorreguts perimetrals secundaris a la manera d'embrionàries naus laterals. I en segon lloc, la incorporació a l'alçat interior de la nau de tots els espais exteriors restants entre els contraforts mitjançant l'obertura de tribunes altes, és a dir, amb l'habilitació d'una segona sèrie de capelles superposades a les inferiors i amb recorregut perimetral elevat entre la capçalera i el cor dels peus, dreçades pràcticament fins al nivell de l'intradós de la volta o deixant un reduït desnivell d'alçada, just per encabir-hi un petit òcul o finestra exterior.

Els mètodes constructius de la fàbrica responen igualment a modalitats ja establertes en la tradició quatrecentista. L'opció més prestigiosa, però també més cara i infreqüent, és la construcció general de l'obra amb pedra de tall, tant en filades regulars de carreus per als paraments murals com en peces d'estereotomia per a les voltes. L'opció alternativa es basava en la construcció de paredat o maçoneria, molt més econòmica i ràpida, i esdevingué la fórmula majoritària, absolutament predominant en els edificis del Cinc-cents amb independència de la seva funcionalitat: religiosa o civil, pública o privada. Els paraments, de superfície arrebossada o enguixada, podien rebre un especejament fictici de carreus regulars pintat a l'interior, i a vegades estucat o esgrafiat a l'exterior; els trams de coberta es resolien amb voltes grasses, de pedra trinxada amb bocins de maons i morter de calç, o també amb les pannes de la volta fetes de maó de pla, i amb l'intradós enguixat. En tot cas, les construccions de maçoneria preveïen una certa proporció de pedra de tall deixada a la vista, que es reservava per als elements principals de la fàbrica, els sotmesos a un major esforç i els que cobrien funcions especials o més qualificades: arcs de voltes i capelles, copades o culs de llàntia, claus de volta, brancals, llinxes, arestes, graons, motlures, ornaments integrats, etc.

La continuïtat bàsica que observem ateny igualment les formes constructives, entre les qual destaca el perfil apuntat dels arcs, tant dels oberts per accedir a les capelles com dels dedicats a emmarcar finestres i portals i dels aplicats a la generació de les voltes —els arcs formers i doblers de la creueria—. És prou coneguda la tendència de la tradició gòtica catalana, en la qual els arcs de mig punt no són pas

rars, a traçar els arcs ogivals amb llums molt àmplies —amb els dos centres de curvatura molt acostats—, de manera que tant pel seu comportament constructiu com per l'aspecte visual resulten bastant semblants als arcs de mig punt. Al segle XVI, aquesta tendència s'accentua i, sobretot en la segona meitat, s'accelera decididament: els arcs apuntats es perfilaran amb els centres molt poc distants, sovintejaran els arcs de mig punt en arcades i portals —i encara en els doblers de les voltes, de contundent impacte espacial— i, d'altra banda, començaran a aparèixer arcs escarsers i carpanells.¹³

Potser la imatge més estricta de la continuïtat dels models gòtics, des dels sistemes constructius fins a la morfologia dels detalls, l'ofereix la represa de l'obra interrompuda dels edificis amb programes arquitectònics ja ben determinats i difícilment reversibles, com les esglésies de Santa Maria de Balaguer (consagrada el 1558) i de Santa Maria de Palamós (acabada el 1551). Tanmateix, encapçalant aquest grup dos casos especials i formidables, els de les catedrals de Tortosa (c. 1500-1750) i de Girona (1577-1603),¹⁴ que són les obres en curs més imponents del Cinc-cents, tant per la qualitat i la monumentalitat dels seus espais com per la ingent inversió de recursos que van absorbir. La seva dilatada història i la mateixa peculiaritat de la seva arquitectura les converteix en excepcions tipològiques i estilístiques dintre la producció del període, però cal remarcar-ne almenys l'embalum dels recursos econòmics mobilitzats i la dinamització de les activitats constructives que van propiciar, a Tortosa i a Girona, amb l'elevat nombre de mestres que hi estaven involucrats: mestres d'obres, pedrapiquers i escultors.

Més enllà d'aquestes grans fàbriques, la continuïtat de la tradició gòtica en els paràmetres suara descrits —l'organització de la planta i de l'alçat i les opcions constructives i formals principals— es manifesta d'una manera diàfana en in comptables esglésies bastides de nova planta en el segle XVI. Algunes són edificis de proporcions notables, o fins i tot ambicioses, com la prioral de Sant Pere de Reus (1512), l'església del convent dels Àngels de Barcelona (1562), les parroquials de Sant Nicolau de Bellpuig (c. 1560), de Santa Maria de Palautordera (1562), de Sant Joan de Valls (1569) —que seguia el model de Sant Agustí Vell de Barcelona, dels segles XIV-XV—, del Sant Esperit de Terrassa (1574), de Santa Eulàlia de l'Hospitalet de Llobregat (1579), de Sant Pere de Vilamajor (1581)... (Les dates corresponen a l'inici de les obres.)

Moltes d'altres de dimensions més modestes, que sorgeixen en un gran nombre per tot el país, s'ajusten també exactament als mateixos trets tipològics i constructius assenyalats. Per limitar-nos a alguns exemples, esmentarem un grup de parroquials empreses al llarg del segle a l'àrea costanera de la rodalia de Barcelona, especialment del Maresme (les dates corresponen a l'inici de les obres): Sant Romà de Lloret de Mar (1510), Sant Genís de Vilasar (1511), Sant Julià d'Argentona (1514), Sant Iscle i Santa Victòria de Dosrius (1526), Sant Martí d'Arenys de Munt (1531), Santa Maria i Sant Nicolau de Calella

(1539), Sant Feliu de Cabrera de Mar (1540), Sant Andreu de Llavaneres (1561), Santa Maria de Vallvidrera (1566), Sants Just i Pastor de Sant Just Desvern (1570), Sant Martí de Teià (1574) i Sant Pere de Canet de Mar (1579) —totes dues segons el model barceloní del convent dels Àngels, de 1562—, Sant Pere de Premià de Dalt (1588), Santa Maria d'Arenys de Mar (1589), Sant Pol de Mar (1590) i Sant Vicenç de Montalt (1591).¹⁵

No pocs exemples d'arquitectura civil, tant pública com privada, reblarien clarament aquests impulsos d'inèrcia de les tradicions constructives locals que registrem. Així, no solament l'ampliació de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona —amb l'ala de ponent o «quadra de Sant Roc» afegida el 1511— es va resoldre amb obra idèntica que els sectors preexistents, sinó que les mateixes pautes de la tipologia establerta també es van adoptar a l'Hospital de la Santa Creu de Vic, edificat els anys 1539-1547. Igualment, les cases senyoriales mantenen inalterada fins a la segona meitat del segle l'organització de la planimetria i de la major part dels alçats, inclosa la tipologia tan determinant del pati i l'escala principal. Els canvis registrats són accidentals i restringits a detalls de la decoració escultòrica, que mostra l'incipient procés d'hibridació d'elements com portals o finestres. Ho il·lustren cases de Barcelona com la de l'ardiaca Lluís Desplà, guarnida amb un flamant portal «romà» hibridat (c. 1490-1514), la Casa Padellàs refeta per Joan Hostalrich de Sabastida (c. 1497-1515) o la casa del marquès de Llió, reformada a principi del segle XVI. O també la casa de Bernat Xanxo al carrer de la Mà de Ferro de Perpinyà (c. 1508), i cases de Vic com la Moixó o la Càrcer al Mercadal, o la Casa Bru de Sala (c. 1505) i la de Miquel de Clariana (c. 1509).¹⁶

La hibridació ornamental, basada en els motlluratges o aplicacions escultòriques d'evocació romana superposats a estructures tradicionals, s'intensificà amb rapidesa des dels primers decennis del segle, però els canvis de més relleu, els de caire tipològic, van penetrar molt lentament. Per això, més enllà de la notable condensació decorativa «a la romana» dels portals interiors del Palau Centelles (c. 1514) de Barcelona, caldria destacar la solució intermèdia de la seva escala principal: apareix encara emplaçada al pati, però el segon tram s'ha allotjat com a galeria a l'interior d'una crugia de la casa, la mateixa solució que també retrobarem al palau cincentista Cervelló-Giudice del carrer de Montcada.¹⁷

El pas evolutiu següent, importantíssim, en l'organització d'escala i pati, sorgeix a la Casa Gralla de Barcelona (c. 1504-1531/1536), la primera mostra del desplaçament complet de l'escala a una crugia interior, cosa que permet traçar un pati quadrat regular i amb tots quatre costats lliures. Aquesta casa també incorporà a la façana un aparell ornamental de repertori grotesc exuberant i modern —atribuïble amb probabilitat a l'escultor Damià Forment—, però l'episodi d'hibridació més eloqüent es trobava al pati amb la seva galeria noble, en la qual es combinaven d'una manera desinhibida elements formals renaixentistes, com la sèrie de columnes amb capitell co-

rinti i fust de doble joc d'estries, amb altres d'inequívocament gòtics, com l'extrema estilització de les mateixes columnes i el perfil apuntat i l'insistit motlluratge de la sèrie d'arcs que hi impostaven.¹⁸

Una simbiosi menys estrident, però anàloga, d'elements gòtics i renaixentistes reapareix a les llotges de ponent (1537-1541) i de llevant (1545-1548) del nou Pati dels Tarongers del Palau de la Generalitat a Barcelona, realitzades per Gil de Medina segons projecte d'Antoni Carbonell.¹⁹ La planta superior de les llotges, que culminava la façana del pati ampliat, es modelà amb una sèrie contínua de finestres d'arc carpanell compassades per pinacles i gàrgoles, una solució gòtica estricta, manllevada per Carbonell al pati quatrecentista de Marc Safont. La solució encara s'estendria sense canvis, com a recurs unificador de l'enter pati, al coronament de les ampliacions cap a la banda nord que la saga dels mestres Ferrer anà construïnt de 1569 a 1638, tanmateix ja compostes amb adust motlluratge romà.

La simbiosi d'elements tradicionals amb altres de renaixentistes —desplaçada a favor dels darrers— que tingué una projecció renovadora més determinant en l'arquitectura religiosa de l'últim terç del Cinc-cents es registra a l'església del santuari i monestir de Montserrat (1560-1592), construïda per Miquel Sastre († 1586) amb traça potser d'altres autors. L'obra s'acorda a les pautes tipològiques ja establertes i constants al país: té nau única de sis trams coberts amb volta de creueria, capelles entre els contraforts, capçalera de set panys amb volta radial i cor elevat en els dos últims trams sobre voltes de creueria rebaixades. D'altra banda, incorpora variants prou conegudes, com el pas de circulació perimetral a través dels contraforts i les tribunes o sobrecapelles; i encara una altra variant menys freqüent, bé que no pas estranya, com el cimbori octogonal, obert ran de capçalera, en un primer tram lleugerament eixamplat com a pseudotranssepte.

Tanmateix, la incorporació nova i realment important consisteix en el tractament compositiu dels alçats, que han rebut un disseny general basat en el lèxic formal i en el sistema articuladori renaixentistes. Així, s'hi han definit dos nivells superposats de pilastres adossades, un per emmarcar els arcs de les capelles baixes i l'altre per als de les tribunes. En el primer, les pilastres tenen pedestal i capitell corinti i sostenen un entaulament que és continu per a tot el perímetre de la nau, bé que reduït a només l'arquitrav, sense fris ni cornisa. En el nivell superior de les tribunes, les pilastres porten un capitell doricotoscà que també sintetitza l'entaulament, el qual, a més de rebre l'arquivolta de la tribuna, fa d'imposta als arcs doblers i diagonals de la creueria. Tots els arcs que obren a la nau les capelles i les tribunes s'han traçat de mig punt, com també ho són els arcs doblers de la volta, d'una poderosa incidència espacial; només els arcs formers mantenen el perfil ogival, bé que allotgen uns grans òculs perfectament circulars. Al capdavant, la volta de creueria de la nau resulta l'únic element fonamental de l'església de Montserrat que encara preserva els lligams de continuïtat amb la tra-

ció gòtica. En canvi, l'alçat, tant per la seva organització formal com per la morfologia dels ornaments i els motlluratges, podem dir que enceta el nou sistema renaixentista. De fet, és el primer edifici de grans proporcions de l'arquitectura catalana que registra el decisiu «primer pas» de la recepció estructural del sistema compositiu renaixentista i, simètricament, de la dissolució del sistema gòtic de llarga i prestigiosa tradició —un pas emblemàtic i d'una gran magnitud, perquè obria un camí irreversible, sense retorn.²⁰

L'obra de Montserrat testimonia una tendència que fou progressivament seguida i que ben aviat esdevindria general. La normalització renaixentista de la composició dels alçats, cada cop més depurada, però que alhora es combinava sense problemes amb les seguretats tècniques de la volta de creueria, té una il·lustració suggestiva en la capella del Peu de la Creu (1568-1569), promoguda pel bisbe Joan Jubí al convent dels Àngels de Barcelona. La capella fa conviure la persistent coberta de creueria amb un lèxic formal romà que, d'altra banda, és associable a la difusió europea del tractat d'arquitectura de Sebastiano Serlio: el llibre IV sobre els cinc ordres i el llibre III sobre antiguitats romanes es van publicar el 1537 i el 1540 i van tenir edició castellana conjunta ja el 1552. És molt probable que el tractat de Serlio, copiosament il·lustrat, accelerés la normalització que observem. En tot cas, l'articulació romana dels interiors s'imposà en el disseny de la majoria de les esglésies de proporcions més notables construïdes durant l'últim terç del segle XVI i els primers decennis del següent, no obstant la insistent resolució tècnica i formal de les voltes amb la secular creueria, bé que es perfilessin de mig punt els seus arcs doblers o faixons. Poden servir-ne d'exemple les parroquials de l'Assumpta d'Alcover (1578-1630), Sant Llorenç de Vilalba dels Arcs (c. 1580-1601 i seg.), Santa Eulàlia d'Esparreguera (1587-1612), Sant Jaume de Riudoms (1588-1617), Santa Maria d'Igualada (1617 - *post* 1627), Sant Jaume de Calaf (1603-1639), Sant Julià de l'Arboç (1631 - *ante* 1647), etc. Amb tot, el fenomen persisteix fins a dates molt avançades, com es constata a l'església del santuari solsonès del Miracle de Riner, obra de 1652 a 1731.²¹

ADOPCIÓ DEL SISTEMA ARQUITECTÒNIC RENAIXENTISTA

Quan no hi ha en joc la coberta de grans espais, i per tant desapareix el pretext per aferrar-se a la seguretat de les tradicionals voltes de creueria, molts edificis adopten sense reserves el llenguatge renaixentista, tal vegada amb algunes incomprendiments o tosques d'execució. N'hi ha mostres ja des de mitjan segle, com l'episodi primerenc del Reial Col·legi de Sant Jaume i Sant Maties de Tortosa (1544 - c. 1568), promogut per Carles V i l'aleshores príncep Felip, que presenta un notable pati quadrat ben regular de dos nivells d'arcades de mig punt que superposen els ordres toscà i jònic —el tercer nivell s'afegí més tard—.

L'ampit de la segona galeria, en comptes de balustres, es decora amb relleus de pedra, a la manera aragonesa o castellana, representant els bustos aparellats i l'heràldica dels monarques de la Corona d'Aragó, des de Ramon Berenguer IV i Peronella fins a Felip II i Maria de Portugal, tallats per l'escultor d'origen burgalès Francisco Monteroso (1563).

Un altre pati regular i modern, amb l'escala desplaçada dintre una crugia de l'edifici i coberta, a més, per una superba cúpula de fusta amb galeria practicable i volta casetonada, centra el Palau del Lloctinent (1549-1557), la residència barcelonina del virrei construïda per Antoni Carbonell en un sector de llevant de l'antic Palau Reial Major. Cada costat de la planta inferior del pati queda obert per un gran arc carpanell impostat sobre pilastres cantoneres amb motllura de faixa, mentre que la planta superior té galeria toscana d'arcs de mig punt i ampit de balustres. De l'antic Trentenari de la Casa de la Ciutat de Barcelona, n'ha sobreviscut part del pòrtic (1559), de diàfan regust serlià —reconstruït el 1929 als peus de l'escala noble—, i el portal dòric amb «triomfs» que s'hi afegí el 1580, avui a l'accés del Saló de Cent.

Les obres d'aquest caire es multipliquen en l'últim terç del Cinc-cents, però haurem de limitar-nos a una referència global; de fet, moltíssimes, amb independència que no poques en origen potser fossin rellevants, han desaparegut i només es coneixen per la documentació o bé per mers residus materials o simples ruïnes excepcionalment conservades. Així, les empreses en els grans conjunts monàstics de Poblet, Santes Creus, Montserrat, Escaladei, etc., el notable interès de les quals podrien il·lustrar uns reduïts fragments sobreviscuts dels nous palaus abacials de Poblet i de Santes Creus, o el de Sant Cugat del Vallès, amb el sobreclaustra i la nova escala d'accés (1573-1589), i el claustre menor d'Escaladei, ara restituït (2013).

L'aplicació sistemàtica i plenament assumida del nou model, amb la indispensable comprensió dels seus conceptes bàsics, respongué a una conjunció de factors diversos, entre els quals, més enllà de la introducció gradual d'elements que hem observat, caldria comptar la documentada circulació a Catalunya del tractat renaixentista d'arquitectura més rigorós i didàctic i de major influència arreu d'Europa: la *Regola delli cinque Ordini d'Architettura* (Roma, 1562), de Jacopo Barozzi da Vignola, que hem d'acumular a la ja esmentada circulació del tractat de Serlio. També caldria comptar una munió d'informacions i estímuls puntuals provinents en especial de les noves fundacions conventuals posttridentines —d'ordes molt vinculats a Roma: jesuïtes, carmelitans descalços, caputxins, etc.—, sense oblidar les obres de remodelació empreses en monestirs o convents d'ordes religiosos instal·lats de temps al país, algunes ja alludides abans. Tanmateix, en la culminació del canvi de model a Catalunya, van tenir-hi un protagonisme fonamental, d'una banda, el tracista mossèn Jaume Amigó (1518-1590/1591), rector de Tivissa, i un grup d'eclesiàstics tarragonins —com Pere Aguiló, prior de la cartoixa d'Escaladei—, i de l'altra, l'arquitecte

Pere Blai (1553-1621), un mestre d'obres barceloní, i alguns col·legues i seguidors. Són el nucli de l'anomenada «escola del Camp» de Tarragona.²² Respecte a Amigó, convé subratllar que partia d'un cert coneixement directe d'obres italianes —s'han documentat tres llargues estades seves a Roma, com a mínim els anys 1547-1553, 1559-1561 i 1568-1569—; respecte a Blai, s'han de remarcar els seus contactes amb l'arquitecte reial Francisco de Mora i potser amb altres mestres d'El Escorial (1597 i 1599).

Amigó i Blai van iniciar la col·laboració a la catedral de Tarragona, per a la qual el primer ja havia dissenyat el moble renaixentista de l'orgue major (1561). L'arquebisbe Antoni Agustín encarregà a Amigó la traça de la capella del Santíssim (1582-1592), una transformació de l'antic refetor canonical que començà el mestre Bernat Cassany de Riudecanyes i, quan morí (1583), va continuar Pere Blai fins a completar-la. Amigó tancà la capçalera amb un retaule doricotoscà de jaspis a la manera d'arc triomfal, l'entaulament del qual resseguia tot l'alçat de la nau com a imposta de la preexistent volta de canó ogival, i excavà en el gruix del mur tres capelles de mig punt per banda. A més, perforà la volta amb una cúpula hemisfèrica amb tambor i comunicà la capella al braç nord del creuer de la catedral mitjançant un gran portal corinti —els fustos de granit de les seves columnes provenien del *visorium* del circ romà.

Mentrestant, el 1582, Amigó s'ocupà també de la traça de dues esglésies parroquials, la de Sant Jaume d'Ulldemolins, la seva vila natal —per a la qual el 1568 ja havia avançat un projecte—, i la de Sant Andreu de la Selva del Camp, aquesta feta conjuntament amb Pere Blai i amb la col·laboració de Pere Aguiló i del canonge tarragoní Rafael Joan Gili. El mateix 1582, Blai contractà la construcció d'un terç de la fàbrica de la Selva —la resta de la qual, a càrrec d'altres mestres, es prolongà fins cap al 1640—. L'obra s'acorda a l'esquema general de nau única, de sis trams, amb capelles comunicades entre els contraforts i amb sobrecapelles o tribunes. Però, a més, incorpora novetats significatives: la nau es tanca amb arc triomfal, tant a la capçalera quadrada —que culmina amb cúpula hemisfèrica i tambor— com als peus, i es cobreix amb volta de canó de mig punt seccionada per llunetes i compassada per arcs faixons; les capelles i les tribunes també tenen voltes de canó, lligades als contraforts. D'altra banda, l'alçat de la nau rebé una notable versió de l'ordre dòric de Vignola, amb motlluratges de talla afinada, que acredita una comprensió cabal de la sintaxi arquitectònica romana.

Responia a un projecte molt semblant l'església d'Ulldemolins, bé que la traça ideada per Amigó i bastida entre els anys 1584 i 1590 per dos mestres bascos —Joan Sanç i Joan Garcia de Licergarate— encara va incloure un complex campanar de tres cossos i una portada-façana coronada per frontons. Quedà enllestida molt abans que la seva pariona de la Selva del Camp, però també s'adaptava a uns espais i a un pressupost força més reduïts, que implicaren un edifici de proporcions menors i construït amb materials més senzills. En tot cas, convé remarcar que l'ús de voltes

de canó de mig punt en naus d'àmplies dimensions el registrem a Ulldemolins i a la Selva del Camp per primera vegada a la Catalunya moderna. Igualment, hi apareix per primer cop el ple domini de la composició arquitectònica renaixentista en tots els sectors de l'edifici, amb un disseny exacte del lèxic formal i una clara comprensió de les relacions proporcionals dels elements, que reflecteixen un estudi atent i perspicax del tractat de Vignola i, almenys en el cas de Jaume Amigó, una experiència i un coneixement directes d'obres italianes contemporànies.

Després de la mort d'Amigó, Pere Blai va intervenir en diversos projectes per a l'arquebisbat de Tarragona, no solament com a conseller o tracista, com Amigó, sinó també com a constructor. Entre les obres més significatives, cal destacar les capelles contigües de Sant Joan i Sant Fructuós de la catedral que bastí per a l'arquebisbe Joan Terés (1592-1612), un conjunt format per arcades de mig punt emmarcades dins d'un ordre de pilastres corínties amb entaulament i volta de canó, amb distribuïdor i sagristia comuns i amb el sepulcre monumental de Joan Terés allotjat al contrafort intermedi.

Mentrestant, projectà i construï a Barcelona el seu treball més conegut, l'«obra nova» del Palau de la Generalitat (1596-1619). Consistia en la nova capella de Sant Jordi —ara Saló— i estances adjacents, adossades al nucli gòtic del complex institucional per la banda de migdia: un gran ambient rectangular de tres naus d'alçada gairebé igual, definides per esvelts pilars dòrics que fan d'imposta a les voltes i, ran de capçalera, a una cúpula el·líptica sobre petxines. Blai va donar al parament exterior de la capella encarat a l'antic conjunt de Sant Jaume —enderrocat a partir de 1824 per poder revestir la Casa de la Ciutat amb una façana neoclàssica i obtenir enfront seu la plaça actual— un noble aspecte de façana de palau, amb portal dòric i grans finestres encimbellades per frontó. Es tracta de la primera gran façana civil de l'arquitectura catalana composta amb llenguatge netament renaixentista. Algun detall de l'obra de la Generalitat recorda solucions que reflectirien l'estada de Pere Blai a Madrid i El Escorial (1597) i la relació que hi pogué establir amb l'arquitecte reial Francisco de Mora —encara reforçada amb la visita de Mora a Barcelona (1599)—; aquesta relació també explicaria les afinitats que la façana flanquejada per campanars i altres sectors de l'església de Santa Maria de Cornudella del Montsant (c. 1598-1629), projectada per Blai, mantenen envers la de San Bernabé d'El Escorial (1593-1595), obra del mateix Mora.

L'«obra nova» de Pere Blai a la banda sud del Palau de la Generalitat, amb el doble caràcter d'espai religiós i de façana civil, és simètrica a la més àmplia fàbrica de la banda de tramuntana que construïen els mestres Ferrer —Pere Ferrer major (1569-1599), Pere Ferrer menor (1596-1598, 1610-1640) i Pere Pau Ferrer (1632-1638)—, amb estances obertes al prolongat Pati dels Tarongers, per l'interior, i amb adustes façanes exteriors d'aire serià als carrers de Sant Sever, de Sant Honorat i del Bisbe. Els treballs de Blai i dels Ferrer, que completaren l'emblemàtic

edifici institucional de la Generalitat, alhora també culminaren la incorporació del nou model renaixentista en l'arquitectura catalana del segle XVI.²³

ARTS FIGURATIVES. L'ESCUPTURA

La producció figurativa catalana del Cinc-cents respon prevalentment a temàtiques de funcionalitat religiosa, a objectius tant de devoció pública com privada: retaules i mobiliari litúrgic, obres funeràries, aplicacions arquitectòniques, etc. Les obres de tema «profà» —de gèneres com el retrat, el paisatge, els episodis històrics o mitològics, o els elements heràldics i relleus ornamentals— no hi són pas inexistent, però en comparació tenen una incidència molt secundària, sobretot si ens atenim als minsos exemplars conservats. Tanmateix, la documentació exhumada i alguns testimonis materials sobreviscuts —que recerques futures sens dubte ampliaran— obren un considerable marge d'expectatives sobre la presència efectiva de representacions profanes, en particular en residències senyoriales i entre els sectors socials acomodats del país, com es desprèn de les nombroses notícies d'inventaris i testaments ja coneguts,²⁴ i igualment d'algunes peces residuals que provenen d'antigues col·leccions de l'aristocràcia local, com la de l'ardiaca de Barcelona Lluís Desplà († 1524) o la de Miquel Mai († 1546), l'ambaixador i vicecanceller de Carles V;²⁵ i caldria comptar encara, entre els retrats, amb la tan significativa galeria de monarques de Catalunya-Aragó pintada per Filippo Ariosto (1587-1588) per al Palau de la Generalitat.²⁶

Cal advertir que la majoria dels escultors —imaginaires, pedrapiquers, retaulers— i bona part dels pintors actius a Catalunya des del llinar del segle XVI fins ben entrat el XVII eren forasters i d'origens diversos. És a dir, un nombre substancial dels encàrrecs artístics locals es van resoldre des d'una cultura i una formació generals, i des d'un aprenentatge immediat de l'ofici, rebuts en altres territoris europeus, que avui correspondrien a França, els Països Baixos, Alemanya, Portugal, Castella o Itàlia, sense oblidar els provinents dels altres estats de la Corona d'Aragó. En l'àmbit figuratiu, doncs, hem de pressuposar treballs amb accents estilístics molt heterogenis, entre els quals, tanmateix, apareixeran les primeres mostres mediatitzades de renaixentismes, si bé a l'inici del Cinc-cents predominen les obres de signe tradicional.

Aquestes obres es podrien descriure, per resumir, com a acordades a models gòtics d'ascendència flamenca en la concepció i en els esquemes de disseny, en el repertori ornamental i en la conformació anatòmica i el drapejat de les figures. Per limitar-nos a un parell d'exemples, esmentem el retaule de Sant Feliu de Girona, tallat amb frondosa estructura de traceries flamígeres, dosserets i pinacles per Joan Venetria (1504-1507) i Pere Robredo (1507-1510), que rebé unes imatges titulars d'anatomia rígida i plecs encatronats d'aire flamenc cisellades per Joan d'Aragó (1505); i el ric sepulcre tardogòtic de Lluís de Requesens

(† 1509) a la capella familiar de l'Epifania de la Seu Vella de Lleida, acabat el 1511 per Pedro de Sarabia i Juan de Palacios. Treballs així es prolongaran encara fins a mitjan segle enmig d'un progressiu procés d'hibridacions; no obstant això, en paral·lel, s'ha de constatar igualment, ja des dels primers decennis, una presència molt consistent i significativa d'obres italianitzants, si no italianes i inequívocament renaixentistes.

Les manifestacions més primerenques d'aquesta escultura de nou estil són les tombes monumentals, portades des d'Itàlia —de Nàpols— per membres de la noblesa o de l'Administració reial que hi residien per raó dels seus càrrecs, vinculats a la Corona d'Aragó. En general, són produccions de tallers napolitans o llombards, sovint encara anònims i de cronologia poc precisa. Així, els sepulcres de Joan d'Aragó († 1528) i de Bernat de Vilamarí († 1512) a Montserrat, de Ramon Folc de Cardona-Anglesola († 1522) a Bellpuig —obra de Giovanni da Nola—, de Guillem de Boil († 1532) a la catedral de Girona i de Jeroni Descoll († 1553) a l'església de Sant Miquel de Barcelona —ara al Museu Diocesà—. ²⁷ Successivament, seran també tallers o escultors actius a Catalunya els qui realitzaran monuments sepulcralcs acordats al nou model renaixentista, com els de la catedral de Tarragona dedicats a Jaume de Cardona i Na Timbor de Cardona (c. 1532-1535) —obra atribuïble a Damià Forment—, ²⁸ a Gaspar Cervantes de Gaeta († 1575), a Antoni Agustín Albanell († 1586) i a Joan Terés Borrull († 1603).

Al marge de les tipologies funeràries, l'obra que significa l'eclosió renaixentista més intensa i genuïna del Cinc-cents català tingué lloc a la fi del segon decenni: les mampares de fusta del cor i el rerecor de marbre de la catedral de Barcelona, contractats el maig de 1517 per Bartolomé Ordóñez, un escultor d'origen burgalès però plenament format a Itàlia —arribà a Catalunya procedent de Nàpols, on s'ocupava, amb Diego de Siloé, de la capella Caracciolo di Vico de San Giovanni a Carbonara—. L'octubre de 1519, un cop enlestits els relleus de fusta i amb el rerecor començat, s'embarcà de nou cap a Itàlia per adquirir i desbastar a Carrara els marbres necessaris i per atendre els encàrrecs reials assumits durant l'estada de Carles V a Barcelona, on celebrà el dinovè capítol de l'orde del Toisó d'Or (5-8 de març de 1519), però el desembre de 1520 el sorprengué una malaltia i una mort sobtades i van quedar inacabats tots els treballs compromesos. L'obra del cor ja feta per Ordóñez i els seus ajudants, d'una qualitat singular, reflecteix l'aplicació, tant a la fusta com al marbre, del tipus de relleu *stiacciato* d'ascendència donatelliana que també emprà Miquel Àngel jove, un recurs d'una gran eficàcia plàstica per suggerir els volums i la profunditat espacial en les superfícies cisellades i per traduir-hi efectes pictòrics i atmosfèrics. L'anatomia de les figures, la composició de les escenes, els marcs arquitectònics i la decoració grotesca que hi observem remetent a la cultura artística romana estrictament coetània —potser als cercles de Rafael— i, per tant, al mateix centre de creació d'aquests models extrets de l'estatuària i els monuments de la Roma

antiga. El rerecor actual correspon a una etapa posterior, a un redisseny que, si bé incorporà tots els treballs que Ordóñez havia deixat —a més d'un relleu de l'aragonès Pedro Villar (1563-1564)— i partia del seu projecte original de 1517, també el simplificava i el redimensionava. Van enllestir-lo entre 1615 i 1620, per iniciativa del bisbe Lluís de Sanç i Còdol, l'escultor d'origen borgonyó Claudi Perret i el mestre Gaspar Bruel de Tortosa. ²⁹

No podem consignar, ni tan sols sumàriament, la copiosa producció plàstica documentada a partir del segon terç del Cinc-cents per a tota mena de tipologies i de funcions específiques, des d'imatges exemptes i grups escultòrics devots fins a la talla d'estructures retaulístiques o de relleus figuratius i altres aplicacions ornamentals per a l'arquitectura. Les obres conservades acrediten en general una cultura artística ja notablement actualitzada, de caire renaixentista, bé que no totes mostren un domini de l'ofici i uns estàndards de qualitat equivalents. Entre els noms esmentats amb freqüència a la documentació, molts d'origen francès o flamenc, recordem almenys Joan de Brusselles, Enric de Borgonya, Joan de Tours, Guiu de Bell-lloc, Jacques Bruna, Huguet d'Artés, Pere Ostris, etc. Serveixen una il·lustració tant del nivell dels renaixentismes com dels estàndards de qualitat dels treballs la gran pica baptismal de pedra de la catedral de Girona (Guiu de Bell-lloc, intervenció c. 1528-1539) o la de Santa Maria de Cervera esculpida per Jacques Bruna (1568) i les noves cadires episcopals afegides al presbiteri i al cor quatrecentista de la catedral de Tarragona (Enric de Borgonya i Joan de Tours, 1534-1535), enriquides amb carnosos decoració grotesca i estilitzats pinacles romans farcits d'imatgeria. ³⁰

Mereix una referència a part el valencià Damià Forment (1480-1540), l'escultor més prolífic i modern de la Corona d'Aragó, que treballà amb el concurs d'un taller ampli i ben organitzat sobretot a Saragossa i a Aragó, però que també fou actiu a Catalunya. Tot i que s'ocupà de diverses obres més, cal recordar-lo principalment pel retaule major de Santa Maria del monestir cistercenc de Poblet. La monumental estructura, cisellada en alabastre els anys 1527-1529, plantejà alguns problemes d'execució que li foren retrets i que van generar un plet llarg i sorollós, també magnificat per qüestions internes del monestir i per l'encreuament amb interessos professionals d'altres col·legues. Amb tot, i malgrat les mutilacions i els vandalismes soferts arran de la desamortització del segle XIX, el retaule de Poblet resta tothora el conjunt més formidable i sumptuós d'escultura «a la romana» del segle XVI a Catalunya. ³¹

L'escultor Martí Díez de Liatzasolo († 1583), primer soci i després adversari declarat de Forment, fou l'autor —únic o formant companyia— de nombrosos retaules de fusta, com el desaparegut retaule major de dues cares de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona (1531), que d'entrada va contractar associat precisament amb Forment i amb Joan de Tours. Atès que no s'ha conservat cap d'aquests retaules, per avaluar la seva obra ara hem de recórrer als dos únics treballs documentats que han sobreviscut, tots dos d'alabastre: el grup del Sant Enterrament

de l'església del Sant Esperit de Terrassa (1539-540) i la imatge de la Mare de Déu de la Victòria de l'església de l'antic Palau dels Requesens (1556) a Barcelona, obres d'una qualitat considerable, d'un classicisme esforçat i d'una intensa emotivitat, bé que amb detalls d'anatomia i de drap negre poc depurats.³²

L'acceptació generalitzada i la capillaritat de la difusió dels nous models formals en aquestes alçades del segle, les manifesta amb nitidesa l'activitat del mestre barceloní Jeroni Xanxo († 1575), que escampà un bon ofici impregnat de renaixentismes de nord a sud del país, de la Seu d'Urgell —el retaule de la Pietat (1548-1550) i el grup de la Dormició (1549)— a Lleida —el portal de Santa Maria l'Antiga (1559-1562) de la Seu Vella— i a Tarragona —el moble de l'orgue major de la catedral (1562-1566), dissenyat per Jaume Amigó.³³

L'aspecte formal heterogeni i dispers del complex d'imatges i relleus de l'últim terç del Cinc-cents, una producció relativament extensa i en bona part encara anònima —de fet, no gaire estudiada—, convida a concloure una panoràmica sobre el segle XVI comprimida com la present amb el simple esment d'alguns dels escultors i de les obres més remarcables. Per endavant, assenyalarem un notable treball anònim, el retaule de Sant Joan dels Fusters de la catedral de Barcelona (1577), el qual, com alguns d'altres que s'han citat —com el d'alabastre de Damià Forment a Poblet o el de fusta de Jeroni Xanxo a la Seu d'Urgell—, ha substituït els compartiments que representaven les escenes narratives per mitjà de pintures sobre taula, la tècnica habitual i majoritària als retaules, per compartiments que les representen mitjançant relleus policromats. Aquesta substitució de pintures per relleus fa avinent l'observació general que, en els decennis del final del segle XVI i l'inici del XVII, cristallitzen en el gènere retaulístic uns canvis remarcables. Més enllà que, com a moble litúrgic, mantingués i encara reforçés la seva estructura arquitectònica d'organització reticular i decoració abundant, el retaule va monumentalitzar les seves proporcions fins a ocupar completament la superfície de la capçalera rere l'altar, va normalitzar i depurar el llenguatge romà del seu disseny acostant-lo als models vignolescos i va tendir a incorporar en els seus diferents cossos i carrers un nombre creixent d'imatges exemptes. I sobretot va tendir a abandonar els compartiments narratius de pintura a favor dels relleus escultòrics. De fet, en el pas del segle XVI al XVII, els retaules començaran a ser un objecte íntegrament escultòric en el qual el treball dels pintors quedarà circumscrit a la fase dels acabats de superfície de les imatges i relleus, és a dir, al daurat i la policromia finals.³⁴

Els escultors dedicats al disseny i a la fàbrica dels retaules —a l'estructura arquitectònica i a la talla ornamental i figurativa— serien uns agents decisius d'aquest procés. N'esmentem uns quants noms i una selecció d'obres rellevants, tanmateix sense excloure'n les tipologies no retaulístiques. Enceta els exemples Gaspar Huguet († 1585), el membre més interessant d'una família d'imatgers d'origen borgonyó instal·lada a Barcelona amb el seu avi Huguet

d'Artés: treballà als retaules majors de la prioral de Sant Pere de Reus (1582) i de la parroquial de Sant Andreu de Llavaneres (1582-1585), acabat per Joan Aragall (1594) —l'obra de Llavaneres s'ha conservat—. Cristóbal de Salamanca († 1591), natural d'Àvila, tallà els cadirats del cor del monestir de Montserrat (1578-1588), cremat per l'exèrcit francès el 1811, i de la catedral de Tortosa, que havia contractat el 1587 i que fou enllestit el 1593, després de la mort de l'escultor, pels seus col·laboradors. L'extens conjunt tortosí, de figures de cos sencer representades amb relleus de modelat vigorós, és l'únic del segle XVI d'aquestes característiques que ens ha arribat pràcticament íntegre —avui s'exposa a l'antic dormitori canonical.

Agustí Pujol el Vell (1554-1620/1621), fill d'un pedrapiquer de la catedral de Tortosa i avesat als treballs tant de pedra com de fusta, completà les imatges del retaule de la prioral de Reus (1587-1589) —en bona part conservades—, construï la façana de tres cossos de l'església de Montblanc (c. 1590-1595), poblada d'escultures de pedra i també conservada, i des del 1603, amb el fill homònim, realitzà el desaparegut retaule major de Vilanova de Cubelles. Un altre tortosí expert en pedra i marbre, Onofre Fuster (1566 - c. 1620), és l'autor de l'excel·lent relleu de la façana de Sant Martí Sacosta de Girona (1616) i dels plafons del bancal del retaule major de Sant Joan de Valls (1618), tots conservats. Igualment expert en el marbre i l'alabastre era l'escultor d'origen borgonyó Claudi Perret († 1621); rebé contractes prestigiosos, però a més del rerecor de la catedral de Barcelona, citat abans, hem d'esmentar-lo pel seu ambiciós retaule major de la catedral de Sant Joan de Perpinyà, començat el 1618 i acabat poc després de la seva mort per Jordi Lleó. Caldria recordar aquí un episodi d'importació molt significat i que afecta una obra de gran projecció: el colossal retaule major de l'església nova de Montserrat que el rei Felip II ofrenà al santuari. Va encarregar-ne el disseny a l'arquitecte escorialenc Francisco de Mora (1593) i va realitzar-lo Esteban Jordán (c. 1530-1598), l'escultor classicista més famós del moment, al seu taller de Valladolid (1593-1597). El retaule fou transportat a Montserrat a mitjan 1597 en seixanta-cinc carros i assentat al presbiteri de l'església, on fou policromat i daurat (1598-1599); va desaparèixer el 1811, cremat per l'exèrcit francès.

Tanquem la sintètica referència als escultors i l'escultura de l'aiguabarreig dels segles XVI-XVII amb el nom del millor escultor català de l'època moderna, Agustí Pujol (c. 1585-1628), fill de l'escultor homònim al·ludit suara. La seva trajectòria artística, tot i que estroncada per una mort prematura, acredita obres d'una qualitat excepcional que signifiquen la culminació de la plàstica renaixentista al país. Entre els seus treballs, molts dels quals desapareguts durant la Guerra Civil espanyola, remarquem-ne el retaule major de Martorell (1610-1616) i el del Roser de Terrassa (1615-1618) —coneguts per fotografies—, el de la Immaculada de Verdú (1623) i l'ampliació del major de la prioral de Sant Pere de Reus (1625-1628) —en part conservats—, i el del Roser de la catedral de Barcelona (1628), *in situ*.³⁵

ARTS FIGURATIVES. LA PINTURA

Els primers indicis rellevants de renaixentisme en la pintura sorgida en tallers catalans a l'època del Renaixement³⁶ es detecten ja en l'últim decenni del segle xv. Són canvis poc vistosos, pel seu caràcter estructural cenyit a la construcció espacial del quadre i dels seus objectes, però també són inequívocs i determinants, perquè responen a un factor tan definitori de la cultura renaixentista italiana com la representació «perspectiva». Cal precisar que els procediments gràfics aplicats pels nostres pintors a la construcció espacial, tot i derivar en última instància de la perspectiva quatrecentista de Filippo Brunelleschi (experiments òptics, c. 1410-1420) i de Leon Battista Alberti (*De pictura*, 1435) —i encara d'altres, com Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*, c. 1470-1482)—, dels quals arrenca la tradició científica de la perspectiva, a la pràctica en resulten només un ressò: una versió artesanitzada i parcial, obtinguda a més per vies indirectes.

Els pintors d'aquí operen amb un punt per resoldre amb eficàcia i simplicitat l'escorç o sensació de fuga dels objectes representats al quadre —sovint la d'un objecte sol, en particular el paviment—, o també operen amb una diagonal per resoldre les seqüències horitzontals de la profunditat —gairebé sempre les de la quadrícula del paviment—, però utilitzen aquests recursos gràfics com a simples receptes geomètriques o fórmules pràctiques, sense cap consciència del sentit òptic i mètric general implicat en aquests elements.³⁷ A més de fragmentària i mancada de consciència teòrica, la versió dels procediments perspectius renaixentistes introduïda en els tallers del Principat s'hauria d'atribuir a la influència mediatitzadora de pintors septentrionals de tradició artesana i no pas a intervencions directes i genuïnes de caire científic procedents d'Itàlia. Els primers exemples d'aquestes construccions espacials amb punt s'han constatat en obres posteriors a la mort de Jaume Huguet († 1492), en les taules de l'anomenat Mestre de Castelsardo que completaren el retaule huguetià de Sant Vicenç de Sarrià (c. 1500), en la d'un pintor del grup Vergós que intervingué en el retaule de Sant Esteve de Granollers (c. 1495-1500) i també en l'Anunciació del retaule de Puigcerdà (c. 1490) assignable al Mestre de Perpinyà, avui totes al MNAC.³⁸ El Mestre de Perpinyà, potser el canonge rossellonès Rafael Tamarró, és actiu a cada banda dels Pirineus des de la Seu d'Urgell i Puigcerdà fins a Perpinyà, Palau del Vidre i Canapost; la influència septentrional, francesa en el seu cas, apareix força versemblant.³⁹

De fet, des del 1490 fins al primer terç del Cinc-cents, els arxius registren a Catalunya un abundant flux de pintors nord-europeus —flamencs, alemanys, francesos— l'enorme activitat dels quals també confirmen els trets formals de moltes pintures conservades, en part encara anònimes. A aquests pintors, caldria assignar-los el protagonisme de la primera etapa de les transformacions de signe renaixentista, tanmateix encara incipients. Recordem, per exemple, els anònims mestres del retaule de la

Magrana (c. 1500) i de les sarges de l'orgue (1505) de la catedral de Sant Joan de Perpinyà, o els mestres de Llupià i de la predella i el retaule d'Argelers, també del Rosselló —les obres són conservades *in situ*—. ⁴⁰ O els ja identificats per la documentació Aine Bru († 1510?), Pere de Fontaines († 1518) i Joan de Borgonya († 1525), actius a Girona i a Barcelona.

El brabantès Aine Bru, autor del desaparegut retaule del Roser de l'església conventual de Sant Domènec de Girona (1500-1501) i del retaule major del monestir de Sant Cugat del Vallès (1504-1507) —del qual només sobreviuen dues taules al MNAC—, és un pintor d'una qualitat excepcional, que sembla haver transformat la seva formació de matriu flamenca en un trajecte meridional per Avinyó i la Provença, veritable cruïlla de contactes francoitalians.⁴¹ En canvi, sembla el treball d'un modest artesà l'única obra de Pere de Fontaines que s'ha conservat —el sotabancal del retaule de Sant Feliu de Girona (1517-1518), ara al Museu d'Art de Girona—, entre les moltes que té documentades; recorre sovint a les estampes de gravadors com Israhel van Meckenem, Martin Schongauer i Nicoletto da Modena, preses molt literalment. A propòsit d'aquest recurs que observem, i més enllà del cas personal de Pere de Fontaines, convé remarcar que la incorporació de les estampes com a models figuratius i compositius en els processos de producció de les obres, en particular de pintura i d'escultura, forma part d'un fenomen de vastes proporcions comú arreu d'Europa en tota l'època moderna, ja des de la fi del Quatre-cents.

L'ús sistemàtic de gravats i la seva circulació constant pels tallers artístics —amb modalitats d'aplicació diverses, del mer mimetisme a la lliure inspiració, que responen a una àmplia casuística—, i també l'actualització o renovació periòdica dels repertoris, esdevindrà determinant en l'evolució de les arts al llarg del Cinc-cents. La introducció de renaixentismes i els canvis més generals i estructurals en les representacions —també en el sentit d'una certa homologació, o internacionalització, dels sistemes figuratius amb epicentre a Itàlia— estaran vinculats d'una manera decisiva a la circulació regular de gravats, que transmetran una gran varietat de models específics i difondran l'obra d'artistes de renom pertot arreu, amb molta celeritat i capillaritat. D'entrada, fins entorn de 1530, van prevaler les estampes «de creació» d'artistes nòrdics, entre els quals destaca per damunt de tots Albrecht Dürer i la seva obra. Successivament, fins al voltant de 1580, s'imposaran els gravats «de traducció» italians, especialment els de Marcantonio Raimondi i el seu cercle, que divulgaven l'obra de Rafael i d'altres artistes establerts a Roma. Una tercera etapa, que des de 1580 s'endinsaria en bona part del Sis-cents, consagra el predomini de l'estampa «de traducció» italiana, amb gravadors —també d'origen flamenc o holandès— com Cornelis Cort, Agostino Carracci, Federico Barocci, Cherubino Alberti, Jan Sadeler, els Wierix, etc., que difonen una àmplia nòmina de pintors d'última generació: Ticià, Andrea del Sarto, Correggio,

Tintoretto, Veronese, Vasari, els germans Zuccari, Orazio Sammachini, Luca Cambiaso, Marteen de Vos, etc.⁴²

El pintor nòrdic que deixà una producció més extensa i original, Joan de Borgonya, era d'origen alsacià, sembla, bé que la seva obra manté afinitats amb l'«estil danubià» de seguidors de Michael Pacher, i consta que treballà a Oriola i a València almenys des de 1503, abans d'establir el seu taller a Barcelona prop de 1510. De l'etapa valenciana es conserven sis taules d'un retaule de Sant Andreu de l'església del Miracle, avui a la catedral de València. A Catalunya té documentada una producció abundant, que va incloure encàrrecs de compromís com el retaule major de l'església barcelonina del Pi (1512-1515), però per limitar-nos a alguns exemples significatius conservats, consignem els retaules de Santa Magdalena del monestir de Santes Creus (1510), *in situ*, i el major de Sant Feliu de Girona (1518-1520) —les sis taules del qual s'exposen al Museu d'Art de Girona— a més de la taula de la Mare de Déu del Mico (MNAC), una atribució segura tot i que en desconeixem la procedència. La seva pintura, de dibuix hàbil però expeditiu, a vegades poc atent a l'estructura anatòmica i proporcional de les figures, resol la composició espacial dels escenaris amb els procediments artesans ja assenyalats. Aplica sempre els colors a l'oli, amb una pinzellada fluida i un cromatisme exuberant, i acredita una gran sensibilitat pels ingredients més decoratius de la representació, per les textures sumptuoses i els efectes visuals de superfície.⁴³

Mentre Joan de Borgonya treballava al retaule de Sant Feliu i a d'altres obres de Girona —consten el retaule de Santa Úrsula (c. 1520-1523), el reliquiari de la Verònica (c. 1520-1523) i el disseny del vitrall de les Sibilles (1520) de la catedral, a més del retaule de Sant Cebrià d'Esponejà (1520-1522), que en part es conserven—, féu una estada a la ciutat el pintor Pere Fernández, natural de Múrcia; va contractar-hi, sempre amb data del novembre de 1519 i sempre associat amb un altre pintor, el retaule major de Sant Cebrià de Flaça —amb Gabriel Pou—, el retaullet de Santa Helena de la catedral —amb Antoni Norri— i el retaule major de Sant Vicenç de Llançà —també amb Antoni Norri—. L'únic conservat, el de Santa Helena, datat el 1521, reflecteix uns recursos figuratius i espacials que són aliens al context català i hispànic coetani, i en canvi resultarien coherents si contempléssim en el seu autor una intensa formació italiana i potser en particular llombarda; tanmateix les pintures de Santa Helena, impregnades d'estímulos leonardescos i d'una concepció espacial moderna i agosarada, resten un cas singular de penetració renaixentista primerenca a Girona, però també un episodi aïllat, que tingué un ressò més aviat feble i epidèrmic en la cultura artística local.⁴⁴

Les novetats introduïdes per mediació del flux de mestres septentrionals, amb l'afegit de la creixent circulació de gravats, van transformar en el primer quart del segle la majoria dels tallers autòctons, no tots igualment atents i sensibles als canvis. Alguns hi foren poc receptius d'entrada, potser pels lligams inicials amb epígons huguetians, com Joan Gascó († 1529), pintor d'ofici excel·lent que in-

tervingué al retaule dels Vergós de Sant Esteve de Granollers (c. 1503); successivament, s'installà a Vic, des d'on el seu taller monopolitzà els encàrrecs de pintura del bisbat fins a mitjan Cinc-cents. La seva obra reflecteix un cert viratge evolutiu al retaule de Sant Pere de Vilamajor (1513-1516) —destruït el 1936 i conegut per fotografies—, però els canvis no es van accelerar i consolidar fins que el seu fill Perot Gascó (c. 1502/1506-1546), influït per l'obra de Joan de Borgonya, no es féu càrrec del taller vigatà flanquejat pels seus germans —una part significativa de la pintura conservada dels Gascó es concentra al Museu Episcopal de Vic.⁴⁵

Exercí un monopoli semblant al bisbat de Girona el pintor Pere Mates (c. 1490/1495-1558), col·laborador de Pere de Fontaines en la policromia del retaule de Sant Feliu, encara que la seva transformació pictòrica es desprèn més aviat de l'atenció dedicada als gravats de Dürer i, sobretot, d'influències de l'obra de Joan de Borgonya i probablement d'Aine Bru o també de Pere Fernández; com a il·lustració de l'art de Mates, recordem-ne els retaules de Santa Magdalena (1526), del Tresor de la catedral de Girona, i els de Santa Maria de Segueró i de Sant Pere de Montagut, avui conservats al Museu d'Art de Girona.⁴⁶

Altres exemples notoris de transformació, els serveixen les pintures del rossellonès Jaume Forner († *post* 1559), autor dels retaules documentats de Sant Miquel de Vivers (1525) i de la Mare de Déu de les Grades de Marcèvol (1527) —conservats *in situ*—, d'aire tradicional, però alhora, un cop establert al sud dels Pirineus, també autor, entre d'altres obres, del retaule ja manifestament evolucionat de Santa Agnès de Malanyanes (1535-1536), avui al Museu Diocesà de Barcelona.⁴⁷ El repertori de canvis, eixamplat amb el concurs d'estampes, podia difondre's en llocs molt distants, d'acord amb el radi d'acció dels pintors; a més de Forner, ho constatem amb el periple del mestre Baltasar Guiu, potser en realitat el Blai Guiu registrat a Lleida en les dècades de 1530 i 1540, que s'ocupà del retaule de Sant Salvador de Balaguer —el Museu Comarcal de la Noguera n'allotja algunes taules i fragments—, del de la capella de l'Assumpta (1525) de la catedral de Tortosa —les taules foren repintades i reutilitzades el 1735 en el retaule barroc de Sant Josep— i també de les taules conservades a Santa Maria la Major d'Alcanyís (c. 1520-1525). Igualment a Tortosa, recordem els Dessi, ben documentats però amb minsa obra sobreviscuda, com la predella de Santa Magdalena de la catedral (1530), de Vicent Dessi el Vell.⁴⁸

A la ciutat i l'arquebisbat de Tarragona es podrien esmentar casos de renovació anàlegs en el mateix període, com les pintures d'autor encara anònim aplegades provisionalment sota els noms del Mestre d'Alforja i del Mestre de Pere de Cardona, o bé dels Mestres de Sant Roc i de Santa Tecla; i igualment, cap a mitjan segle, com les assignades a Francesc Olives, en bona part conservades al Museu Diocesà de Tarragona i al claustre de la catedral.⁴⁹

La influència nord-europea remet quasi brusquement a partir del segon terç del segle, substituïda per la irrupció

en el panorama pictòric del país d'un seguit d'artistes meridionals que acrediten un considerable domini del prestigiós model italià. Es tracta de pintors amb formació clarament italianitzada —sens dubte també amb l'auxili d'estampes de tallers romans—, alguns dels quals són oriünds de la península italiana o bé hi han fet un aprenentatge artístic consistent. D'entrada, la personalitat pictòrica més interessant és el mestre portuguès Pere Nunyes († *post* 1556), que un cop desaparegut Joan de Borgonya liderà la contractació dels millors treballs, en solitari o bé formant companyia amb altres pintors com el seu paísà Enric Fernandes († 1546), el napolità Nicolau de Credença († 1558) i el pintor poeta Pere Serafí «lo Grec» († 1567).

De la prolífica activitat de Nunyes, iniciada almenys el 1513, ens n'ha arribat un bon nombre de pintures, de les quals citem almenys els conjunts principals: el retaule major de Santa Maria i Sant Martí de Capella (1527-1533) —avui del bisbat de Barbastro—, les portes del retaule de Sant Eloi dels Argenters de l'església de la Mercè (1526-1529) —ara al MNAC—, el retaule de la Santa Creu encarregat per Jaume Joan de Requesens per a la capella familiar de l'església dels Sants Just i Pastor (1528-1530) —*in situ*— i el retaule de Sant Sever de l'Hospital de Clergues (1528-1530) —ara al Museu Diocesà—, tots tres de Barcelona. A més, responen a una atribució segura a Nunyes les pintures de l'antic retaule major del santuari del Miracle de Riner (c. 1530-1532) emplaçades en una capella de l'església actual. L'execució de dues de les obres citades —les de Capella i de l'Hospital de Clergues de Barcelona—, va compartir-la amb Enric Fernandes, al seu torn autor d'un singular i sorprenent episodi de pintura mural en *trompe-l'oeil*: l'*architettura picta* dels sepulcres comtals de Berenguer I i Almodis (1545) al creuer de la catedral de Barcelona.⁵⁰ D'un tercer pintor portuguès a penes conegut, Joan Baptista, n'han sobreviscut només algunes taules del retaule de Sant Iscle i Santa Victòria de Dosrius (1565-1566), destruït el 1936.⁵¹

La pintura del també poeta Pere Serafí, anomenat «lo Grec» († 1567) —potser natural de Xipre, o bé estudiant a Itàlia, i en tot cas de cultura artística «romanitzada»—, mostra nivells de qualitat desiguals per raó del seu treball amb col·laboradors, però integra una intensa evocació del sintetisme gràfic i de la monumentalitat clàssica de la cultura renaixentista romana. Conservem exemples suggestius d'aquest romanisme de Serafí als retaules de Sant Romà de Lloret de Mar (1541-1555) i de Sant Martí d'Arenys de Munt (1543-1546) —*in situ*—, i sobretot a les portes de l'orgue de la catedral de Barcelona (*ante* 1563) —avui al Museu catedralici—, fins al punt que en algun estudi recent han pogut suscitar la idea, tanmateix exagerada, de connexions molt directes i estretes del pintor amb els cercles romans de Rafael.⁵²

En paral·lel i a continuació de Serafí prenen un paper preeminent el monferratès Pietro Paolo de Montalbergo († 1588), establert a Catalunya des de 1548, i molt especialment Isaac Hermes —o Hermans— Vermey († 1596), originari d'Utrecht i resident a Itàlia, que arribà a Barce-

lona el 1573. Montalbergo, més enllà del seu treball de pintor —en sobreviuen pocs testimonis: una taula del retaule de Malla (1554), les portes de l'orgue major de la catedral de Tarragona (1563-1565) i el retaule de la Resurrecció de Vallespinosa (c. 1582-1583), ara al Museu Diocesà de Tarragona—, va tenir un protagonisme particular en la difusió de models renaixentistes contemporanis per raó de la seva activitat comercial. Consta que almenys entre 1580-1582 i 1586 importà d'Itàlia, per distribuir a Barcelona, diversos milers de gravats —alguns del famós taller romà de Cornelis Cort— i exemplars dels tractats d'arquitectura d'Antonio Labacco (1552) i de Jacopo Barozzi da Vignola (1562).⁵³

L'obra catalana d'Isaac Hermes va començar al palau barceloní de la família Requesens, l'anomenat Palau Reial Menor, quan Lluís de Requesens va confiar-li la pintura dels retaules laterals i del retaule major de la capella (1573 - *post* 1576) —se'n conserva *in situ* una sola taula; la resta es coneixen per fotografies—. Hermes provenia de Milà, però va conèixer Requesens a Roma quan era ambaixador de Felip II i estigué al seu servei potser ja des de 1566; després va seguir-lo a Milà en 1572-1573, quan Requesens en fou governador. Successivament a les obres del Palau, Hermes desplegà una activitat notable arreu del país, començant pel disseny —amb Pietro Paolo de Montalbergo— del retaule major de la prioral de Reus (1576), les pintures del qual també realitzà més tard (1592-1593) —avui s'exposen al Museu de Reus—. Per encàrrec de Mencia de Requesens pintà el retaule major de la capella reial de Sant Domènec de València (1583-1584) i per a l'arquebisbe Antoni Agustín la decoració de la capella del Santíssim de la catedral de Tarragona (des de 1586), on a més realitzà la gran taula d'altar de la capella de Sant Francesc, dels Robuster o Nebot. La darrera obra important —conservada *in situ* igual que les de València i Tarragona— és el retaule major de Santa Maria de Palamós (1594-1596). La pintura d'Hermes reflecteix l'ambient artístic de la Roma posttridentina i del manierisme tardà,⁵⁴ mostrat amb composicions més elaborades i amb figures d'una certa força en les obres de l'església de Palau i de la catedral de Tarragona, i amb una resolució més apressada i repetitiva —o fatigada— en treballs de l'etapa final com els de Palamós. En tot cas, la seva obra resulta un testimoni privilegiat per observar l'acomodació dels clients i del públic catalans dels últims decennis del Cinc-cents a la nova koiné o «estil internacional» de pintura d'encuny italià, un llenguatge figuratiu que s'havia adaptat perfectament a les necessitats didàctiques i expressives de la cultura de la Contrareforma.⁵⁵

La nòmina de pintors italians amb activitat catalana en l'aiguabarreig dels segles XVI-XVII forneix exemples encara més genuïns del llenguatge tardomanierista; és el cas del milanès Joan Baptista Toscano, el millor de tots, que entre 1595 i 1617 contractà diversos retaules a Lloret de Mar (1595), Cartellà (1599), Girona (1598), Figueres (1600) i Sant Andreu de Llavaneres (1600 i 1603); es conserven *in situ* els retaules de Tots Sants de la catedral de Girona, el del Roser i el major de Sant Andreu de Llavaneres, a més de

quatre taules d'un altre dedicat a sant Jaume de procedència i data desconegudes, avui al MNAC.⁵⁶ Caldria tenir en compte encara alguns pintors més d'aquest moment, com el romà Cèsar Corona (1626-1627) —ben conegut però sense obra conservada, que pledejà pel contracte del retaule major de Llavaneres—; el genovès Joan Baptista Palma, documentat a Vilafranca des del 1596 i del qual s'ha conservat el retaule de Santa Maria de Terrassa (1611-1612), avui a la parròquia de Sant Pere;⁵⁷ el també genovès Jaume Giustiniano, registrat a Tarragona des del 1612 fins a la seva mort († 1627) —encara figuren *in situ* les dues grans teles firmades de la capella de Sant Francesc de la catedral de Tarragona—,⁵⁸ i el savoià del bisbat de Niça Lluís Gaudin († *post* 1641), resident amb el seu germà Antoni a Barcelona ja el 1616; pintà el retaule major de Sant Martí de Teià (entre 1617 i 1625), l'únic que li coneixem, poc abans de professar com a monjo a Montserrat (1627).⁵⁹

La pintura impregnada d'aires romans de Pere Nunyes i Enric Fernandes, o de Serafi i d'altres mestres avançats de la seva generació, va dinamitzar progressivament la producció dels pintors i tallers autòctons que hi estaven en contacte. De fet, a partir del segon terç del segle comencen a aparèixer obres de pintors locals que, a més d'acreditar un ofici impecable i exigent, integren una notable modernitat compositiva, figurativa i cromàtica, amb informacions actualitzades que poden harmonitzar amb desimboltura i sense mimetismes fonts gràfiques diverses tant de Dürer com de Raimondi-Rafael. En són una mostra eloqüent les magnífiques pintures dels retaules de Sant Joan de Caselles (1537) i de Sant Miquel de Prats (c. 1537), de la parròquia andorrana de Canillo, contractades per Miquel Ramells i Guiu Borgonyó —de Ramells consta una certa relació amb Fernandes, soci de Nunyes, ja el 1531—. ⁶⁰ Igualment, les del pintor de Vilafranca del Penedès Jaume Huguet I († 1606), que fou aprenent de Pere Serafi (1565). Amb el seu fill homònim Jaume Huguet II († 1607) van compartir taller i la majoria dels encàrrecs, dels quals n'ha sobreviscut una petita mostra. Es tracta dels sis compartiments del retaule de Sant Roc (c. 1591-1594), el del retaule de les Ànimes (1604) i els de Sant Pere i els Pares llatins, que provenen de l'església de Santa Eulàlia de Provençana i es conserven al Museu de l'Hospitalet de Llobregat; d'algunes taules del destruït retaule major de Santa Maria de Vallvidrera (1597) —dues taules i alguns fragments són al museu del monestir de Poblet i unes altres taules al Museo Provincial de Valladolid— i també de la predella del retaule del Roser (c. 1597), conservada *in situ*; del retaule de Sant Ramon de Penyaforat (1601-1607) i el Tríptic de les Butlles de Mura (c. 1598), del Museu Episcopal de Vic; de les taules de Sant Jacint i del Profeta Jeremies, del Museu Diocesà de Barcelona, i d'algunes més conservades al Museu Comarcal de Manresa.⁶¹

A l'últim terç del segle hem de registrar l'activitat peculiar d'un nou —i menor— pintor poeta, Benet Sanxes Galindo († 1591), d'origen portuguès. Contractà el retaule major del monestir de Sant Benet de Bages (1563), perdut el 1633; el retaule de Sant Ponç de Manresa (1569), ara al Museu de la Seu de Manresa, i el retaule de Sant Pere

de Serrateix (1570), avui al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. També pintà un retaule de Santa Anna a Monistrol i decorà la sala de la Collació al monestir de Montserrat (1574-1575), i a continuació publicà el llibre de poemes *Christi Victoria* (Barcelona, 1576). A més de feines decoratives com el daurat del retaule de la capella del Palau dels Requesens (1576), té documentades un munt d'altres obres que no han deixat cap vestigi, mentre que al Museu Comarcal i al de la Seu de Manresa s'exposen vuit taules de procedència desconeguda que li són clarament atribuïbles. I potser el fragment de la bandera de Santa Eulàlia guardat al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona correspon a la pintura que Benet Sanxes va contractar el 1582 amb Antoni Toreno.⁶²

Joan Sanxes Galindo († 1621), fill de Benet i també pintor, s'establí a Girona. Va tenir-hi una producció sostinguda, que coneixem pels documents i per algun exemple conservat: obres com els retaules del Roser d'Amer (c. 1595-1605) i de Camallera (1603) —ara al Museu d'Art de Girona—, o com el de Santa Cristina d'Aro (1612) —*in situ*—, mostren un ofici correcte, però expeditiu i convencional, sovint resolt amb un recurs mimètic a les estampes.⁶³ Joan Mates († 1585), natural de Sant Feliu de Guíxols i fill del pintor Nicolau Mates —de la coneguda saga gironina de pintors—, té documentades nombroses obres al bisbat de Girona, però, llevat del retaule de Sant Pere del monestir de Pedralbes (c. 1570-1585) que té atribuït, només hauria sobreviscut una obra seva: les portes del retaule de Sant Joan Baptista dels Fusters (1577) de la catedral de Barcelona, de dues cares amb una enginyosa solució d'arquitectura en perspectiva i de tapisseria.⁶⁴ Mates anà a Barcelona vers el 1574 amb el seu jove col·laborador i després soci Damià Vicens (1551-1612), el qual, quan Mates tancà el taller (1584), ingressà al monestir de Sant Jeroni de la Murtra, on féu el noviciat i professà a l'orde jerònim el setembre de 1585. Continué el seu ofici, des del nou estat, i realitzà i supervisà nombroses pintures: sis taules del retaule del Roser de la parroquial de Sant Martí de Tous, pintat des de la Murtra i datat (1596), són l'únic testimoni que en resta, tanmateix suficient per mostrar el nivell excel·lent del seu art. No ha quedat cap obra segura, en canvi, de la tan copiosa i rellevant activitat documentada d'un altre monjo pintor, el cartoixà d'Escaladei Lluís Pasqual (c. 1556-c. 1621), d'extraordinari renom també fora de Catalunya —consignat entre d'altres per Francisco Pacheco, Jusepe Martínez i Antonio Palomino.⁶⁵

En aquest marc de la notable represa general dels tallers autòctons, accentuada en l'últim terç del segle XVI i els primers decennis del següent, estem registrant un seguit de pintors que, més enllà de les habilitats i l'enginy que acrediten en el domini del seu art i ofici, s'han posat clarament al dia, tant des del punt de vista de la metabolització dels paràmetres renaixentistes com de l'actualització dels repertoris figuratius —de les estampes d'artistes coetanis que gravadors, editors i llibreters distribuïen amb celeritat—. Podríem assenyalar encara molts més noms d'artífexs d'aquesta recuperació, que van contribuir-hi des dels indrets més va-

riats del país, però haurem de limitar-nos a l'esment sintètic de l'activitat d'uns pocs protagonistes, com a mostra.

Per exemple, Antoni Toreno († 1598), fill d'un homònim pintor decorador de Barcelona. Ens en consta una certa activitat des que establí el seu taller a Mataró (1589) i s'ocupà del retaule del santuari del Corredor (1589-1590), conservat *in situ*. A més de guanyar el concurs per a les pintures i el daurat del retaule major de Sant Andreu de Llavaneres (1595) —no executat—, va contractar altres obres: els retaules del Roser de Sant Genís de Vilassar (1592), de Sant Jacint al convent de Sant Domènec de Vic (1595), de Sant Eloi i Sant Antoni de Mataró (1596), del Roser de Santa Maria de Palautordera (1597) i de Sant Jaume per a una capella privada de Teià (1598). Han desaparegut totes, llevat del ja citat retaule del Corredor, d'una taula amb santa Caterina del Museu Episcopal de Vic i potser d'alguna més del Museu de Mataró.⁶⁶

Convindria observar també la trajectòria del pintor Antoni Peitavi († 1592), originari de Tolosa de Llenguadoc, que va recórrer al llarg de l'eix pirinenc des de la Seu d'Urgell i la Cerdanya fins a Perpinyà, un trajecte simètric al ja constatat un segle abans amb el Mestre de Perpinyà i que potser es tornaria a repetir vers els anys 1620-1640 amb la presència de pintures afins, obra d'un autor de moment encara anònim però d'estil pròxim al dels Rigau i provisionalment designat Mestre d'Ansalonga, detectades des de les valls d'Andorra fins a les platges rosselloneses d'Argelers. Antoni Peitavi va encetar la seva carrera a Puigcerdà i successivament, abans de 1562, es traslladà a Perpinyà, des d'on, associat d'entrada amb els pintors Josep Brell de Perpinyà i Joan Perles de Peralada (1564-1565), contractà retaules per a Cabestany, Torrelles, Viliella, Nyer, Oveja, el Puig i Vallcebollera —els d'Oveja i del Puig es conserven parcialment—. A partir de 1565, ja amb taller propi i amb les franquícies del gremi, treballà tot sol, com als retaules de Molig i de la catedral de Perpinyà (1567), o bé en col·laboració amb Miquel Verdaguer de Lleida, com al retaule de Sant Miquel de Ribesaltes (1569) i al de Sant Fruitós d'Irvals i Quers (1572) —conservat—, per al qual el 1570 reinstallà el seu taller a Puigcerdà. Des d'aquest taller Peitavi policromà i daurà el retaule de la Pietat (1573) —conservat— i pintà el monument de Setmana Santa (1574) per al capítol de la Seu d'Urgell, però també degué ocupar-se, si no ho havia fet abans de 1565, d'altres retaules cerdans sobreviscuts que li són atribuïbles: el de Sant Vicenç de Saneja —ara al Museu Episcopal de Vic—, el de Sant Esteve de la Tor de Querol —en resta una taula a Irvals— i el de Sant Martí d'Ur —*in situ*—. Són igualment atribuïbles a Peitavi altres pintures conservades al Conflent, com el retaule del Roser d'Èvol (1578) i el retaullet de Sant Lli d'Orellà (c. 1580), i al Rosselló, com el recompost retaule del Roser de Palau del Vidre (c. 1580-1590), probablement realitzat amb una intervenció important de Miquel Verdaguer.⁶⁷

Antoni Peitavi monopolitzà la pintura rossellonesa de l'últim terç del Cinc-cents, però la seva desaparició (1592) i la del seu soci lleidatà Miquel Verdaguer (entre 1586 i 1595), lluny de significar cap buit en l'activitat pictòrica

local, van donar pas a una nova generació de pintors més culta i brillant, que, d'una banda, serví els encàrrecs habituals d'àmbit parroquial i, de l'altra, els més ambiciosos —plantejats amb més recursos i més exigència— dels sectors monacals i dels nous ordes religiosos de la Contrareforma. La primera línia d'encàrrecs l'enceta Honorat Rigau «Major» († 1621), el fundador d'una dinastia de pintors que culminà amb el gran Jacint Rigau (1659-1743), retratista a la cort francesa de Lluís XIV. Ens n'ha arribat una sola obra documentada, el tabernacle de l'església de Palau del Vidre (1609), però també podem assignar-li amb seguretat el retaule de Montalbà de Vallespir. El seu fill gran, Honorat Rigau «Menor» († 1625), és l'autor d'una única obra documentada i conservada, el retaule de Sant Ferriol (1623) del convent perpinyanès dels Mínims, avui a l'església de Sant Jaume. Del segon fill pintor, Jacint Rigau († 1631), no s'ha conservat res.

En canvi, responen a l'estil dels Rigau o d'un pintor afí, i també afí a l'andorrà Mestre d'Ansalonga, un conspicu grup de pintures de l'església parroquial d'Argelers, no documentades: el retaule dels Sants Joans —amb talla escultòrica contractada el 1620—, el retaule de Sant Isidre i Sant Galderic —poc posterior a l'autorització de l'obra, el 1626—, les taules del Roser integrades en un retaule factici del segle XIX —s'han relacionat amb Honorat Rigau «Menor»— i sis taules amb sants també col·locades en un retaule modern a la capella de Sant Sebastià. En la mateixa línia, podríem afegir-hi l'obra del pintor Bartolomé González, natural de Puebla de Lilla —del bisbat lleonès d'Astorga— i instal·lat a Perpinyà abans de 1609. Capitulà el retaule de la Mare de Déu d'Espirà de l'Agli (1616), conservat, i diverses obres a l'església d'Oleta (1621-22), en part *in situ*; a més, li pertanyen els retaules de Calce —llevat de les portes; l'obra prové del convent dels Mínims de Perpinyà— i de Sant Antoni de Pàdua de Vilafranca de Conflent, i potser altres de Vinçà i de Ribesaltes.

La segona línia d'encàrrecs s'ha d'il·lustrar almenys amb l'esment de quatre obres, dues de molt fragmentàries i dues més de completes —o quasi—, totes d'un gran interès i per ara anònimes: les portes del retaule major de Calce, dues taules de Brullà —provenen d'un altar del convent del Carme descalç de Perpinyà—, el retaule de Sant Jacint de Jóc, que prové del convent dels dominics de Perpinyà i que sembla poc posterior a la canonització del sant (1594) —l'atribució a Honorat Rigau «Major» que s'ha proposat no és gens convincent—, i el retaule major del monestir de Sant Genís de Fontanes, datat el 1635, que té dos compartiments d'una qualitat molt alta —els episodis de la condemna i la mort de sant Genís— i un tabernacle decorat exquisidament, amb un suggestiu *trompe-l'oeil* al seu interior.⁶⁸

El panorama de la transformació renaixentista de les arts sintetitzat fins aquí es podria tancar amb un esment al pintor d'origen català més cèlebre del seu temps —bé que guanyà el seu justificat renom fora de Catalunya—, la formació autòctona del qual manifesta la culminació efectiva del procés: Francesc Ribalta, nat a Solsona el 1565,⁶⁹ es formà i tingué els exordis professionals a Barcelona. Les

qualitats personals, però també la preparació artística ja aconseguida entorn dels disset anys, apareixen inequívocament en una tela firmada i datada el 1582 —*Els preparatius de la crucifixió*, avui al Museu de l'Ermitage— amb la qual es presentà com a pintor a Madrid. A la capital del Regne, i sobretot en el formidable centre artístic d'El Escorial, Ribalta tingué ocasió d'adquirir coneixements d'una gran volada sobre l'art i l'ofici de la pintura. El 1599 es traslladà a València, on exercí sempre l'activitat de pintor i on morí el 1618.

NOTES I REFERÈNCIES

- [1] La qüestió s'ha tractat més àmpliament a Joaquim GARRIGA. «L'art cincentista català i l'època del Renaixement: una reflexió». *Revista de Catalunya* [Barcelona], núm. 13 (novembre 1987), p. 117-144.
- [2] Sobre el marc socioeconòmic del període, vegeu, per exemple: Albert GARCIA ESPUCHE. *Un siglo decisivo. Barcelona y Cataluña 1550-1640*. Alianza, Madrid 1998; Xavier TORRES i Eva SERRA. «El pactisme català davant l'absolutisme dels Habsburg». A: *Crisi institucional i canvi social: segles XVI i XVII*. Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1997, p. 15-68.
- [3] Cf. Marie-Hélène SANGLA. «Le déplacement du mobilier conventuel de 1790 à 1793: aux sources de la conscience patrimoniale dans les Pyrénées-Orientales». *Domitia* [Universitat de Perpinyà Via Domitia], núm. 7 (2006), p. 35-44.
- [4] Per a una panoràmica sobre la dedicació d'eclesiàstics catalans a la història de l'art i l'arqueologia, cf. Xavier BARRAL I ALTET. «Els eclesiàstics arqueòlegs a Catalunya». A: *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya 1000 / 1800*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1985, p. 76-103. Catàleg de l'exposició.
- [5] A la referència de la nota 11 caldria afegir-hi, per al conjunt de l'època moderna, la seva obra més emblemàtica: Cèsar MARTINELL. *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Alpha, Barcelona 1959-1963, coll. «Monumenta Cataloniae». 3 v.
- [6] Es tracta d'una allau inabastable de la qual, per exemple, només extraïem dues mostres: Josep M. MADURELL MARIMON. *Pedro Nuyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)*. Separata d'*Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona (1943-1944)*. Barcelona 1944; Josep M. MADURELL MARIMON. «El arte en la comarca alta de Urgel». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, núm. 1-2 (1946), p. 9-172.
- [7] Un recull fonamental de les seves contribucions es publicà a Agustí DURAN I SANPERE. *Barcelona i la seva història*. Vol. 3: *L'art i la cultura*. Curial, Barcelona 1975.
- [8] Més enllà de les referències de la nota 11, hem de remetre al recull de la seva bibliografia publicat per Mercè Ribas i Joan-Francesc Ainaud a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. I. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1998, p. 15-27.
- [9] Chandler Rathfon POST. *The Catalan School in the Early Renaissance. A History of Spanish Painting*. Vol. XII/1-2. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1958.
- [10] Marcel DURLIAT. *Les arts anciens du Roussillon*. Conseil Général des Pyrénées-Orientales, Perpinyà 1954.
- [11] Cèsar MARTINELL. «L'arquitectura. L'escultura (L'art renaixentista i barroc)». A: *L'art català*. Vol. II. Aymà, Barcelona 1958, p. 17-72; Joan AINAUD. «La pintura dels segles XVI i XVII». A: *L'art català, op. cit.*, p. 73-124; Joan AINAUD. «Arte. El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico». A: *Tierras de España*. Vol. II: *Cataluña*. Noguer i Fundació Juan March, Barcelona 1978, p. 73-132; Santiago ALCOLEA GIL. «El Renaixement». A: *Gran enciclopèdia temàtica catalana*. Vol. I: *Art a Catalunya*. Nauta, Barcelona 1983, p. 155-188; Joaquim GARRIGA. *L'època del Renaixement*. Edicions 62, Barcelona 1986, coll. «Història de l'art català», núm. IV. Amb la col·laboració de Marià Carbonell; Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH. «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII». A: *Història de la cultura catalana*. Vol. II: *Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*. Edicions 62, Barcelona 1997, p. 193-238; Joan Ramon TRIADÓ. «Escultura moderna». A: *Art de Catalunya / Ars Cataloniae*. Vol. 7: *Escultura moderna i contemporània*. L'Isard, Barcelona 1998, p. 12-127; Joan Ramon TRIADÓ. «Arquitectura religiosa moderna». A: *Art de Catalunya / Ars Cataloniae*. Vol. 8: *Arquitectura religiosa moderna i contemporània*. L'Isard, Barcelona 1999, p. 10-145; Joan Ramon TRIADÓ i Rosa Maria SUBIRANA. «Pintura moderna». A: *Art de Catalunya / Ars Cataloniae*. Vol. 9: *Pintura moderna i contemporània*. L'Isard, Barcelona 2001, p. 11-163; Antònia M. PERELLÓ FERRER. «Renaixement i Barroc. Arquitectura civil i urbanisme». A: *Art de Catalunya / Ars Cataloniae*. Vol. 3: *Arquitectura civil i urbanisme*. L'Isard, Barcelona 2003, p. 172-243.
- [12] Un balanç historiogràfic sobre els estudis d'art del Renaixement i del Barroc a Catalunya publicats fins a la data es trobarà a Sílvia CANALDA. «Renaixement i Barroc». A: *Art de Catalunya / Ars Cataloniae*. Vol. 1: *Art i nació catalana*. L'Isard, Barcelona 2003, p. 200-235.
- [13] Per a una exposició més detallada, cf. Joaquim GARRIGA. «L'arquitectura religiosa gòtica del segle XVI». A: Eduard RIU-BARRERA (coord.). *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura (Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos, 2)*. Vol. II. Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2003, p. 262-287.
- [14] Sobre la fàbrica de les catedrals de Tortosa i de Girona a l'època moderna, cf. Pere FREIXAS CAMPS. «La catedral de Girona». A: Eduard RIU-BARRERA (coord.). *L'art gòtic..., op. cit.*, p. 288-295 (esp. p. 293-295); Victòria ALMUNI I BALADA. «La catedral de Tortosa». A: Eduard RIU-BARRERA (coord.). *L'art gòtic..., op. cit.*, p. 296-298.
- [15] Més informacions, amb referències bibliogràfiques, a Joaquim GARRIGA. «L'arquitectura religiosa gòtica...», p. 270-280.
- [16] Cf. Eduard JUNYENT. *La ciutat de Vic i la seva història*. Curial, Barcelona 1976, p. 187-192; *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-Artístic de la Ciutat de Barcelona*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1987, fitxes

- núm. 707 (Ardiaca), núm. 670 (Padellàs) i núm. 499 (Marquès de Llió).
- [17] Cf. *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic...*, op. cit., fitxes núm. 756 (Centelles) i núm. 508 (Cervelló-Giudice).
- [18] La Casa Gralla, enderrocada el 1856 i coneguda per documents i algunes imatges i dibuixos, ha preservat poca cosa més que les galeries del pati, avui reconstruïdes a l'Hospitalet de Llobregat (1996). Cf. Agustí DURAN I SANPERE. «La Casa Gralla». A: *Barcelona i la seva història*. Vol. 1: *La formació d'una gran ciutat*. Curial, Barcelona 1972, p. 535-541; *El patio de la Casa Gralla. Una reconstrucció*. Prosegur, Madrid 1997; Joaquim GARRIGA. «La peripècia de la casa Gralla i un quadern d'Elies Rogent de 1856». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi* [Barcelona], vol. XVIII (2004), p. 211-231. Sobre els dibuixos de Soler Rovirosa (1857), cf. Xavier de SALAS. «Escultores renacentes en el Levante español». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I, núm. 1 (1941), p. 80-84; Judith URBANO. *Eclecticisme i arquitectura. August Font i Carreras (1845-1924)*. Dux, Barcelona 2013, p. 150-155; Judith URBANO. «Noves aportacions sobre la façana i el pati de la Casa Gralla». *Matèria. Revista Internacional d'Art*, núm. 8 (2014), p. 157-168.
- [19] Cf. Marià CARBONELL I BUADES. *El Palau de la Generalitat, del gòtic al primer Renaixement*. Generalitat de Catalunya, Barcelona 2003.
- [20] La història completa de l'obra amb els seus avatars —la construcció, el mobiliari sacre, les agregacions, les destruccions i reconstruccions, fins a la restauració recent— està perfectament documentada i explicada a Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1992; cf. també Joaquim GARRIGA. «L'arquitectura religiosa gòtica...», p. 280-283.
- [21] Magdalena MÀRIA I SERRANO. *Renaixement i arquitectura religiosa. Catalunya 1563-1621*. Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona 2001, p. 67-130; Joaquim GARRIGA. «L'arquitectura religiosa gòtica...», op. cit., p. 283-287; Cebrià BARAUT. *Santa Maria del Miracle*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2001 (1a ed. 1962), p. 32-33.
- [22] Més enllà de la publicació «fundacional» de Joan Francesc RÀFOLS. *Pere Blay i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya*. Associació d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 1934, en relació amb les obres i amb els mestres o arquitectes de l'anomenada «escola del Camp», cf. Marià CARBONELL I BUADES. *L'escola del Camp de Tarragona en l'arquitectura del segle XVI a Catalunya*. Tarragona, 1986; Marià CARBONELL I BUADES. *L'arquitectura clàssica a Catalunya (1545-1659)*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, Barcelona 1989. Edició microfita núm. 969, Universitat de Barcelona, Barcelona 1991; Marià CARBONELL I BUADES. «Mossèn Jaume Amigó i l'església d'Ulldemolins». A: *L'església de Sant Jaume d'Ulldemolins*. Ulldemolins 1995, p. 7-89; Marià CARBONELL I BUADES. «Antoni Agustí i la capella del Santíssim Sagrament de la catedral de Tarragona». A: *Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586)*. Amics de la Seu Vella, Lleida 1995, p. 217-248; Magdalena MÀRIA I SERRANO. *Renaixement i arquitectura religiosa...*, op. cit., p. 131-230.
- [23] Cf. Marià CARBONELL I BUADES. «L'expansió cap a tramuntana. L'obra dels Ferrer». A: Marià CARBONELL I BUADES. *El Palau de la Generalitat...*, p. 13-24; Joaquim GARRIGA. «L'obra nova de la part de Sant Jaume». A: Marià CARBONELL I BUADES. *El Palau de la Generalitat...*, op. cit., p. 61-75. Marià CARBONELL I BUADES. «Una església vestida de palau, tant insigne e singular y de tant gran cost y gasto». A: Marià CARBONELL I BUADES (dir.). *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i arquitectura*, vol. II, Generalitat de Catalunya, Barcelona 2015, p. 432-487.
- [24] Cf. Marià CARBONELL I BUADES. «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575-1650». *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, vol. XIII (1995), p. 137-190. Amb un tractament més ampli, estès al s. XVII, cf. Santi TORRAS TILLÓ. *Pintura catalana del barroc, L'auge colleccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Universitat de Lleida i Universitat de Tarragona, Barcelona 2012, col·lecció «Memoria Artium», núm. 11, p. 90-136.
- [25] Cf. Joaquim GARRIGA RIERA. «Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de Virtuts de la "collecció" de Miquel Mai». *D'Art*, núm. 15 (1989), p. 135-166; Joan BELL-SOLELL MARTÍNEZ. «Notícies sobre Miquel Mai, el seu retrat i la decoració artística del seu casal barceloní». *Locus Amoenus*, núm. 10 (2009), p. 103-111.
- [26] Rodolfo GALDEANO CARRETERO. «La sèrie iconogràfica dels comtes i comtes-reis de Catalunya-Aragó, del pintor Filippo Ariosto, per al Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588). Art, pactisme i historiografia». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 7 (2003), p. 51-70; Rodolfo GALDEANO CARRETERO. «Historiografia i iconografia: la sèrie icònica dels comtes de Barcelona del Palau de la Generalitat de Catalunya (1587-1588)». *Arxiu de Textos Catalans Antics*, vol. 25 (2006), p. 375-409.
- [27] Joan YEGUAS GASSÓ. *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*. Saladrigues, Bellpuig 2009; Joan YEGUAS GASSÓ. *La glòria del marbre a Montserrat. Els sepulcres renaixentistes de Joan d'Aragó, Bernat de Vilamarí i Benet de Tocco*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2012; <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1755691>. Joan YEGUAS GASSÓ. «Jeroni Descoll, una trajectòria com a polític i mecenes». *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, núm. 18 (1) (1998), p. 349-362; Jaume MARQUÈS CASANOVAS. «El bisbe de Girona Guillem Boil i el seu mausoleu». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. xxxii (1993), p. 65-77.
- [28] Joan YEGUAS I GASSÓ. *L'escultor Damià Forment a Catalunya*. Universitat de Lleida, Lleida 1999, p. 127-154; Carmen MORTE GARCÍA. *Damián Forment, escultor del Renacimiento*. Caja Inmaculada, Saragossa 2009, p. 307-315.

- [29] Marià CARBONELL I BUADES. «La producció artística del coro de la catedral de Barcelona en la época del Toisón de Oro». A: Ernest BELENGUER CEBRIÀ (coord). *De la unió de coronas al Imperio de Carlos V*. Vol. 3. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid 2001, p. 181-214; Marià CARBONELL I BUADES. «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona». *Locus Amoenus*, núm. 5 (2001), p. 117-147; Joan BOSCH I BALLBONA. «Pedro Villar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona». *Locus Amoenus*, núm. 5 (2001), p. 149-177.
- [30] A propòsit d'aquests escultors, i també de molts d'altres actius al primer terç del segle, cf. Josep M. MADURELL MARIMON. «Escultores renacentistas de Cataluña». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. V, núm. 3-4 (1947), p. 205-339; Pere FREIXAS. «Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents» *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol XXVIII (1986), p. 245-279; Joaquim GARRIGA. «Un "escultor sin obra" del siglo XVI: "mestre Joan de Tours, imaginaire, ciutadà de Barcelona"». A: *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*. Universidad de Valladolid, Valladolid 1995, p. 343-355; Montserrat JARDÍ ANGUERA. «L'aportació dels escultors alemanys a la producció catalana de retaules de finals del segle XV», *Locus Amoenus*, núm. 9 (2007-2008) p. 79-99.
- [31] Xavier de SALAS. «Damià Forment i el monestir de Poblet». *Estudis Universitaris Catalans*, núm. XIII (1928), p. 445-484; Xavier de SALAS. «Escultores renacientes en el Levante español». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I, núm. 1 (1941), p. 79-92; vol. I, núm. 2 (1942), p. 35-87; vol. I, núm. 3 (1943), p. 93-118; Agustí ALTISENT. *Història de Poblet*, Abadia de Poblet, L'Espuga de Francolí 1974, p. 4226-433; Joan YEGUAS I GASSÓ. *L'escultor Damià Forment...*, op. cit.; Carmen MORTE GARCÍA. *Damián Forment...*, op. cit., esp. p. 266-287 i 297-326.
- [32] Xavier de SALAS. «Escultores renacientes...», vol. I, núm. 3, op. cit., p. 93-118; Josep M. MADURELL MARIMON. «Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña. Martín Díez de Liatzasolo». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III, núm. 1 (1945), p. 7-62; Joan YEGUAS I GASSÓ. «Sobre l'escultor Martí Díez de Liatzasolo (circa 1500-1583)». *Locus Amoenus*, núm. 5 (2001), p. 179-194.
- [33] Ximo COMPANYY. «Las portadas clásicas del claustro de la Seu Vella». A: *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*. Pagès, Lleida 1991, p. 295-310.
- [34] Cf. Joaquim GARRIGA RIERA. «Escultores y retablos renacentistas en Cataluña (c. 1500-1640)». A: M. Carmen LACARRA DUCAY (coord.). *Retablos esculpidos en Aragón. Del Gótico al Barroco*. Institución Fernando el Católico, Saragossa 2002, p. 259-302.
- [35] Fernando MARÍAS. «Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Montserrat». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* [Valladolid], núm. XLVIII (1982), p. 383-389; Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ. *L'església nova...*, op. cit., p. 104-109 i 149-153; Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA. «Els avatars i els artistes del retaule de Sant Pere de Reus: una revisió documental». *D'Art*, núm. 16 (1990), p. 173-181; Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA. *El retaule major de la prioral de Sant Pere de Reus*. Edicions del Centre de Lectura i Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Reus 1997; Joan BOSCH BALLBONA. «La façana renaixentista de Santa Maria de Montblanc». A: Joan FUGUET i Carme PLAZA (ed.). *Història de la Conca de Barberà. Història de l'art*, Cossetània, Valls 2008, p. 332-337; Joan BOSCH BALLBONA. *Agustí Pujol. La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*. Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Universitat de Lleida i Universitat de Tarragona, Barcelona 2009, coll. «Memoria Artium», núm. 7.
- [36] A més de les obres citades a la nota 11, cf. Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Museu d'Art de Girona, Girona 1998. Catàleg de l'exposició; Sofia MATA DE LA CRUZ. *La pintura del Cinc-cents a la diòcesi de Tarragona (1495-1620)*. Diputació de Tarragona, Tarragona 2005; Mauro SALIS. *Rotte mediterranee della pittura. Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*. Presses Universitaires de Perpignan, Perpinyà 2015.
- [37] És a dir, sense entendre el punt com la projecció de l'ull o punt de vista a dins del quadre i, per tant, sense desprendre'n la necessària unificació de tots els objectes representats: la necessària unitat del quadre com a vista —com a «secció de la piràmide visual», en termes d'Alberti—. I sense relacionar la diagonal amb la distància entre l'ull i el quadre i, per tant, sense traçar mai la diagonal des d'un punt de distància, entès com l'abatiment del punt de vista sobre l'horitzó del quadre, de manera que en aquestes pintures no solament no apareix mai cap construcció amb punt de distància, sinó tampoc el mateix concepte d'una distància commensurable entre l'ull que mira i les coses vistes. Serà absent de la praxi espacial d'aquests pintors el procediment gràfic i la mateixa idea de la reducció exacta de les coses segons la posició que ocupen en el quadre i segons la seva distància respecte a l'ull-punt. Cf. Joaquim GARRIGA RIERA. *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 Barcelona, Barcelona 1990 (publicació digital: <http://hdl.handle.net/2445/35608>).
- [38] Limitem la informació bibliogràfica al capteniment espacial dels pintors esmentats: cf. Joaquim GARRIGA. «Imatges "amb punt": el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500». *D'Art*, núm. 16 (1990), p. 59-79; Joaquim GARRIGA. «L'impianto spaziale di dipinti catalani e sardi del Quattrocento e due passi del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini». A: Caterina LIMENTANI VIRDIS i Maddalena BELLAVITIS (ed.). *Nord/sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna (secoli XV e XVI)*. *Prospettive di studio e indagini*

- tecniche*. Il Poligrafo, Pàdua 2007, p. 61-71 i 182-185, lám. IX; Joaquim GARRIGA. «La resa spaziale nei dipinti sardi e catalani all'epoca del Maestro di Castelsardo». A: Alessandra PASOLINI (ed.). *Il Maestro di Castelsardo. I retabli sardo-catalani dalla fine del xv agli inizi del xvi secolo e il Maestro di Castelsardo*, Janus, Càller 2013, p. 69-82.
- [39] Rafael CORNUDELLA. «El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)». *Locus Amoenus*, núm. 7 (2004), p. 137-169.
- [40] Per al conjunt dels pintors rossellonesos, cf. Marcel DURLIAT. *Les arts anciens...*, op. cit., p. 135-159 («VII. La Renaissance»). Sobre el Mestre de Llupià, cf. Jean-Bernard MATHON (dir.). *Le Maître de Llupià. Un peintre en Roussillon au début du xvi^e siècle. Découverte-restauration*. Silvana, Perpinyà, 2013. Catàleg de l'exposició. Amb referències sobre el context pictòric: Stéphanie DOPPLER. «Peindre en Roussillon au début du xvi^e siècle», p. 27-33. Sobre la cultura artística del pintor: Joan BOSCH BALLBONA. «Le Maître de Llupià: la mystérieuse identité d'un peintre centro-européen en Roussillon», p. 34-42.
- [41] Joaquim GARRIGA. «De noms dits a noms escrits: una hipòtesi sobre l'antropònim del pintor "Aine Bru"». A: Xosé AVIÑOÀ (ed.). *Miscellània Oriol Martorell*. Universitat de Barcelona, Barcelona 1998, p. 267-279; Rafael CORNUDELLA. «Aine Bru. Retaule de Sant Cugat. Sant guerrer, 1502-1507». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 45-51; Joaquim GARRIGA. «Biogr. 2. Aine Bru (Heine de Bruyn?), notícies 1500-1510? (†)». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 178-179; Rafael CORNUDELLA. «Aine Bru. Santo guerrero (¿San Cándido?), 1502-1507». A: Mauro NATALE (comiss.). *El Renacimiento Mediterráneo*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid 2001, p. 574-578. Catàleg de l'exposició (Madrid i València, 2001); Joaquim GARRIGA i Rafael CORNUDELLA. «Aine Bru: l'itinéraire méridional d'un peintre du Brabant». A: Jean-Louis BIGET (ed.). *Sainte-Cécile d'Albi et le décor peint à la première Renaissance*. Éditions Midi-pyrénéennes, Portèth de Garona 2015, p. 69-79.
- [42] Sobre Pere de Fontaines, cf. Joan MOLINA I FIGUERAS. «Pere de Fontaines. Retaule de Sant Feliu. Epifania, c. 1515-1518». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 52-54; Joaquim GARRIGA. «Biogr. 5. Pere de Fontaines, notícies 1500-1518 (†)». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 189-191. Sobre els gravats, cal dir d'entrada que, en relació amb Catalunya, encetà la qüestió un treball de Diego ANGULO. «Durero y los pintores catalanes del siglo xvi». *Archivo Español de Arte*, núm. xvii (1944), p. 327-330. Entre els estudiosos actuals, ha estat Joan Bosch qui ha explorat *in extenso* el fenomen —estès a tota la producció figurativa d'època moderna—, l'ha situat dins el seu marc artístic general i l'ha documentat amplíssimament. Per exemple, cf. Joan BOSCH BALLBONA. «La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne». A: Sophie DUHEM (dir.). *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (xvi^e-xviii^e siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, p. 167-189.
- [43] Cf. Sofia MATA DE LA CRUZ. «El retaule de Santa Maria Magdalena de Santes Creus (1510-1511)». A: *Imatges de la Llegendada Daurada. El retaule de Santa Maria Magdalena de Santes Creus*. Tarragona 1997, p. 50-69. Catàleg de l'exposició (Tarragona 1997-1998); Isabel COLL MIRABENT. *Els Creences, pintors del segle xvi*. Grup d'Estudis Sitgetans, Sitges 1998; Joaquim GARRIGA. «Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu, Sant Feliu davant de Rufí, 1519-1520»; «Joan de Borgonya. Retaule de Santa Úrsula i les Onze mil verges, Santa Úrsula, c. 1520-1523»; «Joan de Borgonya. Reliquiari de la Verònica. Mare de Déu amb el Nen, Jesucrist Salvador, c. 1520-1523»; «Biogr. 1. Joan de Borgonya, notícies 1503-1525 (†)». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 55-61, 62-69, 70-75 i 175-177; Pere FREIXAS. «Joan de Borgonya. Retaule de Sant Cebrià d'Esponellà. Calvari. 1520-1522». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 76-78; Joaquim GARRIGA. «Joan de Borgonya, pintor del xix^e capítol de la orden del Toisón de Oro». A: Ernest BELENGUER CEBRIÀ (coord.). *De la unió de coronas...*, op. cit., p. 121-180; Joan-Hilari MUÑOZ SEBASTIÀ. «El pintor Joan de Borgonya al bisbat de Tortosa: els retaules d'Horta de Sant Joan i Arenys de Lledó». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. 82 (2006), p. 307-321; Joan YEGUAS. «Joan de Burgonya. Negativa de sant Andreu a fer sacrificis a l'idol. Flagel·lació de sant Andreu (Collecció particular)». A: Cristina MENDOZA i Maria Teresa OCAÑA (dir.). *Convidats d'honor*. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2009, p. 196-201. Catàleg de l'exposició.
- [44] El retaule de Santa Helena, encàrrec del beneficiat de la seu de Girona Narcís Simon, va documentar-lo Pere FREIXAS. «Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle xvi». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. xxvii (1985), p. 176, n. 25 i doc. 6; Pere FREIXAS. «El pintor Pere Fernández a Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. xxxii (1993), p. 79-95. Un estudi complet del retaule, que també exposa la qüestió paral·lela i complexa de la identificació, en particular per part d'un grup d'estudiosos italians, del seu autor Pere Fernández amb el pintor actiu a Itàlia designat provisionalment Pseudo-Bramantino, es trobarà, amb tota la informació bibliogràfica corresponent fins al 1998, a Joaquim GARRIGA. «Antoni Norri i Pere Fernández. Retaule de Santa Helena, 1519-1521»; «Biogr. 4. Pere Fernández, notícies 1519-1520»; «Biogr. 14. Antoni Norri, notícies 1517-1519». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 79-92, 182-188 i 213-214.

- Cf. l'aportació recent, feta des d'una altra perspectiva, i també amb informació bibliogràfica (fins al 2007), de Mario MARUBBI. «Pere Fernández. L'apòstol sant Felip. L'apòstol Jaume. Crist de Pietat (Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone)». A: Cristina MENDOZA i Maria Teresa OCAÑA (dir.). *Convidats d'honor, op. cit.*, p. 202-209.
- [45] Joaquim GARRIGA. «Sobre el pintor Perot Gascó (segle XVI)». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 1 (1993), p. 117-143; Miquel MIRAMBELL I ABANCÓ. «Joan Gascó. Retaule de Sant Joan Baptista. Sant Jaume. 1527-1528»; «Pere Gascó. Retaule de Sant Esteve. Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve. Enterrament de sant Esteve a la sepultura de sant Llorenç, c. 1529 i 1546»; «Biogr. 6, Joan Gascó, not. 1503-1529 (†)»; «Biogr. 7, Pere o Perot Gascó, c. 1502/05-1546 (†)». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 93-95, 103-105, 192-193 i 194-195; Miquel MIRAMBELL I ABANCÓ. *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*. Patronat d'Estudis Osonencs, Vic 2002; Rafael CORNUDELLA. «La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic». *Locus Amoenus*, núm. 6 (2003), p. 145-185; Miquel MIRAMBELL I ABANCÓ. «Joan Gascó». A: Joan SUREDA (coord.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, III: Darreres manifestacions*, Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2006, p. 274-281; Marc SUREDA I JUBANY. «Sant Bartomeu destruint l'ídol, de Joan i Perot Gascó (MEV 64). Nova aportació a la col·lecció de pintura renaixentista del Museu Episcopal de Vic». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, núm. 3 (2009), p. 143-169; Stéphanie DOPPLER. «Un Gascó a Perpignan (1542)». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, núm. 5 (2012), p. 79-95.
- [46] Miquel Àngel ALARCIA. «C1 a C 4. Francesc Espinosa. Pere Mates. El retaule de Sant Icle i Santa Victòria de Millàs»; «C5-6. Pere Mates. Retaule de Sant Pere de Montagut». A: Miquel Àngel ALARCIA (ed.). *El Renaixement a Catalunya: l'Art*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1986, p. 51-56. Catàleg de l'exposició (Fundació Joan Miró, 1983); Miquel Àngel ALARCIA. «Pere Mates. Retaule de Santa Magdalena»; «Pere Mates. Retaule de Sant Pere Cercada»; «Pere Mates. Epifania». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 96-97, 98-100 i 101-102; Joaquim GARRIGA. «La geometria espacial de Pere Mates». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. xxxiii (1994), p. 527-562; Joaquim GARRIGA. «Biogr. 11. Pere Mates, c. 1490/95-1558». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 205-207.
- [47] Isabel COLL. *L'edifici i el retaule de l'Hospital de Sant Joan de Sitges*. Grup d'Estudis Sitgetans, Sitges 1990; Rafael CORNUDELLA. «La pintura de la primera meitat...», op. cit., p. 182-183; Rafael CORNUDELLA. «Epifania. Jaume Forner, c. 1530-1550». A: Marià CARBONELL, Anna CASTELLANO i Rafael CORNUDELLA (comiss.). *Pedralbes. Els tresors del monestir*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona 2005, p. 155-157. Catàleg de l'exposició (Museu Monestir de Pedralbes, 2005).
- [48] El pintor era conegut amb el nom convencional de Mestre de Balaguer des de la publicació de Chandler Rathfon POST, *The Catalan School...*, op. cit., p. 280-285. Cf. Joaquim GARRIGA. «El retaule de l'església de Sant Salvador de Balaguer». A: *El Mestre de Balaguer (segle XVI)*. Museu Comarcal de la Noguera, Balaguer 1995, p. 9-20; Joan-Hilari MUÑOZ. «Els Garret i la capella de l'Assumpció de la catedral de Tortosa». A: *Butlletí Arqueològic*, núm. 25 (2003), p. 301-316, esp. p. 313; Joaquim GARRIGA. «Baltasar Gui, antes denominado "Mestre de Balaguer". San Cristóbal, San Roque, ca. 1525-1530». A: *Obras maestras del Museo de Montserrat en BBVA: de Caravaggio a Picasso*. Palacio del Marqués de Salamanca, Madrid 2008, p. 84-87. Catàleg de l'exposició; Teresa THOMSON LLISTERRI. «El conjunto de tablas renacentistas de Santa María la Mayor». A: *Catálogo artístico y monumental del Bajo Aragón*, Fundación Quílez Llisterri, Alcanyis 2012 (http://www.fqll.es/catalogo_detalle.php?id=266); Jacobo VIDAL FRANQUET. «Blai Guiu, pintor de Lérida: un nombre para los maestros de Balaguer y Alcañiz». *Artigrama*, núm. 28 (2013), p. 341-348.
- [49] Sofia MATA DE LA CRUZ. *La pintura del Cinc-cents...*, op. cit., p. 217-233 (Mestres d'Alforja i de Pere de Cardona) i 261-274 (Francesc Olives).
- [50] Josep M. MADURELL MARIMON. *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes...*, op. cit.; Nicole DACOS. «Il "criado" portoghese di Michelangelo: il Maestro della Madonna di Manchester, ossia Pedro Nunyes». *Bollettino d'Arte*, núm. LXXVII (1993), p. 29-46; Joan BOSCH BALLBONA. «Pere Nunyes i Henrique Fernandes. Retaule de Sant Sever. Martiri de sant Sever, Trasllat de les relíquies de sant Sever»; «Biogr. 3. Henrique Fernandes, not. 1525-1546 (†)»; «Biogr. 15. Pere Nunyes, not. 1513-1556». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 106-110, 180-181 i 215-218; Joan BOSCH BALLBONA. «Un "miracle" per a Pere Nunyes». *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003), p. 229-256.
- [51] Josep M. MADURELL MARIMON. *L'art antic al Maresme*. Caixa d'Estalvis Laietana, Mataró 1970, p. 67-68, doc. 42; Francesc MIRALPEIX VILAMARA. «Precisions sobre el Pare Etern del Museu de Mataró». *Rescat*, núm. 18 (2010), p.16 (https://www.academia.edu/2011967/Precisions_sobre_la_taula_Pare_Etern_del_Museu).
- [52] Joan BOSCH BALLBONA. «Pere Serafi, Jaume Forner II i Jaume Fontanet II. Retaule de Sant Romà de Lloret. El turment de la llengua, Pujada al Calvari, 1541-1555»; «Pere Serafi i Jaume Fontanet II. Retaule de Sant Martí d'Arenys de Munt. Els sants Abdó i Senén davant Deci, 1543-1546»; «Biogr. 20. Pere Serafi, not. c. 1534-1567 (†)». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 111-116, 117-121 i 227-229; Santi TORRAS TILLÓ. «El "retaule de santa Bàrbara" de Castellar del Vallès i la qüestió de la formació artística de Pere Serafi». *Butlletí del Museu Nacional*

- d'Art de Catalunya*, núm. 4 (2000), p. 181-189; Nicole DACOS. «Un raphaélesque calabrais à Rome, à Bruxelles et à Barcelone: Pedro Seraphín». *Locus Amoenus*, núm. 7 (2004), p. 171-196.
- [53] Josep M. MADURELL MARIMON. «Petro Paolo de Montalbergo, artista pintor y hombre de negocios». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III, núm. 3 (1945), p. 195-229; Joaquim GARRIGA. «Pietro Paolo de Montalbergo. Retaule de Sant Vicenç de Malla. Oració de Jesús a Getsemaní. 1554»; «Pietro Paolo de Montalbergo. Retaule de la Resurrecció, c. 1582-83»; «Biogr. 13. Pietro Paolo de Montalbergo, not. 1548-1588 (†)». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 125-128, 129-133 i 210-212; Joaquim GARRIGA. «Pietro Paolo de Montalbergo, pintor italià, ciutadà de Barcelona». A: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. II. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1999, p. 5-40. Per a una versió més comprimida, en italià, cf. Joaquim GARRIGA. «Un pittore monferrino del Cinquecento in Catalogna: Pietro Paolo de Montalbergo, o de Alberghis». *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, núm. XIX (1997), p. 101-117.
- [54] Per a una caracterització consistent del manierisme tardà, cf. Antonio PINELLI. *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*. Einaudi, Torí 1993, esp. «Il tramonto della Maniera», p. 166-200.
- [55] Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA. «Els avatars i els artistes...», op. cit., p. 173-181; Sofia MATA DE LA CRUZ. *Isaac Hermes Vermey, el pintor de l'Escola del Camp*, Diputació de Tarragona, Tarragona 1992; Marià CARBONELL I BUADES. «Antoni Agustí i la capella...», op. cit., p. 229-236; Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA. *El retaule major...*, op. cit., p. 41-47, 58-60, 102-110, 163-164 i 166; Marià CARBONELL. «Isaac Hermes Vermey. Retaule de Santa Maria de Palamós. Adoració dels pastors, Epifania, 1594-1596»; «Biogr. 8. Isaac Hermes (Isaac Hermansz Vermey), not. c. 1566-1596». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 134-137 i 196-198; Sofia MATA DE LA CRUZ. *La pintura del Cincents...*, op. cit., p. 304-320.
- [56] Finalment, el pintor ha estat objecte d'un estudi adequat: Joan BOSCH BALLBONA. «El periple pictòric d'un pintor milanès a Catalunya: Joan Baptista Toscano, actiu entre 1599 i 1617». *Locus Amoenus*, núm. 11 (2012), p. 97-127.
- [57] Josep M. MADURELL MARIMON. «Unos retablos de Bautista Palma, pintor genovés, de los Conventos Capuchinos de Olot, Lérida y Blanes». *Estudios Franciscanos*, núm. 50 (1949), p. 453-463; Rafael CORNUDELLA. «Joan Baptista Palma. Retaule de Santa Maria de Terrassa. Epifania, Martiri de sant Esteve, 1611-1612»; «Biogr. 16. Joan Baptista Palma (o Battista Palmaro), not. 1609-1631». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 143-146 i 219-220.
- [58] Marià CARBONELL BUADES. «Angèlica Justiniano, una pintora catalana del segle XVII». A: *Miscel·lània. Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, La Paeria, Lleida 1997, p. 373-384; Sofia MATA DE LA CRUZ. *La pintura del Cincents...*, op. cit., p. 380-381.
- [59] Francesc Xavier ALTÉS I AGUILÓ. *L'església nova...*, op. cit., p. 127; Teresa AVELLÍ. «Lluís Gaudin. Aparició de la Mare de Déu, santa Tecla i santa Agnès a sant Martí (1617-1625)». A: Joan BOSCH i Marina OROPESA (ed.). *Llums del Barroc*. Fundació Caixa de Girona, Girona 2004, p. 44-45. Catàleg de l'exposició; Santi TORRAS TILLÓ. *Pintura catalana...*, op. cit., p. 200-202.
- [60] Aquestes pintures, entre un cert nombre d'altres, s'han agrupat sota el nom convencional Mestre de Canillo a partir de Chandler Rathfon POST, *The Catalan School...*, op. cit., p. 364-378. Una recerca afortunada de Joan Bosch Ballbona a l'Arxiu Nacional d'Andorra, dins el marc dels estudis per al «Catàleg d'època moderna a Andorra», ha exhumat el document contractual del retaule de Sant Joan de Caselles pactat entre els prohoms de la parròquia de Canillo i els pintors Miquel Ramells i Guiu Borgonyó (7 de juliol de 1537). Aquest catàleg, amb el corresponent estudi de les pintures, és en curs de publicació: Joan BOSCH BALLBONA i Francesc MIRALPEIX VILAMALA. *L'Art d'època moderna a Andorra (segles XVI-XVIII)*. Govern d'Andorra, Andorra la Vella 2016. Mentrestant, cf. Joan BOSCH BALLBONA. «Els retaules de Sant Miquel de Prats i de Sant Joan de Caselles». A: *Benvinguts a casa vostra! Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra*. Govern d'Andorra, Andorra la Vella 2014, p. 99-109.
- [61] Alícia SUÀREZ. «Jaume Huguet I. Retaule de Sant Roc. Mort de sant Roc. 1594». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 160-162; Joan BOSCH BALLBONA. «Biogr. 9. Jaume Huguet I, c.1540/7-1606 (†). Jaume Huguet II, not. 1573-1607 (†)». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 199-201; Irene ABRIL VILAMALA. «Les taules de sant Ramon de Penyaforat del Museu Episcopal de Vic (MEV 772-774). Una nova mostra de la pintura del taller dels Huguet». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, núm. 5 (2012), p. 97-116.
- [62] Joaquim GARRIGA. «Benet Sanxes Galindo, pintor i poeta del segle XVI a Catalunya». *Estudi General*, núm. 21 (2001), p. 69-129.
- [63] Dora SANTAMARIA COLOMER. «Joan Sanxes Galindo. Retaule del Roser. Pentecosta i Nativitat, Resurrecció i Anunciació. 1603». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 163-166; Joan BOSCH BALLBONA. «Joan Sanxes Galindo. Retaule de Santa Cristina d'Aro. Mort de santa Cristina. 1612»; «Biogr. 19. Joan Sanxes Galindo, not. 1586-1621 (†)». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 167-172 i 225-226.
- [64] Joan BOSCH BALLBONA. «Joan Mates. Retaule de Sant Joan Baptista dels fusters. Sarges. 1577»; «Biogr. 10. Joan

- Mates, not. 1570-1585 (†)». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 147-151 i 202-204; Joan BOSCH BALLBONA. «Retaula de Sant Pere. Joan Mates. 1570-1585». A: Marià CARBONELL, Anna CASTELLANO i Rafael CORNUDELLA (comiss.). *Pedralbes...*, op. cit., p. 160-161.
- [65] Sergi PLANS. «Damià Vicens. Retaula del Roser. Nativitat, Adoració dels reis, Resurrecció»; «Biogr. 22. Damià Vicens, 1551-1612 (†)». A: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA (ed.). *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 152-155 i 232-233; Carme GIRALT, Rosa JUNYENT i Sergi PLANS. *El retaula del Roser de Sant Martí de Tous*. Centre d'Estudis Comarcals d'Igualada, Sant Martí de Tous 1998; Santi TORRAS TILLÓ, *Pintura catalana...*, op. cit., p. 146-205.
- [66] Cf. Joaquim GARRIGA. «El retaula major de Nostra Senyora del Socors i la formació del santuari cincentista de la serra del Corredor». *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003), p. 187-227.
- [67] Cf. Marcel DURLIAT. *Les arts antics...*, op. cit., p. 161-185 («VIII. Antoine Peytavi»).
- [68] Cf. Marcel DURLIAT. *Les arts antics...*, op. cit., p. 187-223 («IX. Honoré Rigau et Barthélemy Gonzalez»).
- [69] Josep M. MADURELL MARIMON. «Francisco Ribalta, pintor catalán». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. v, núm. 1-2 (1947), p. 9-31.

NOTA BIOGRÀFICA

Joaquim Garriga ha centrat la recerca en temes d'art renaixentista a Europa, especialment a Itàlia i a Catalunya. S'ha ocupat de tractats i d'altres escrits del període modern europeu sobre l'activitat artística. Investiga la gènesi dels procediments moderns de representació perspectiva i la seva difusió als tallers dels pintors dels segles xv i xvi, sobretot d'ambients artesans. Estudia l'arquitectura (religiosa, civil i rural), l'escultura i la pintura d'època renaixentista a Catalunya, tant des d'un marc tècnic i estètic com socioeconòmic i cultural. Participa en treballs de documentació i difusió científiques del patrimoni historicoartístic català. Forma part del grup de recerca «Història de l'art del Renaixement i del Barroc» de la Universitat de Girona.