

El Retaule de sant Roc, el taller dels Jaume Huguet I i II i la pintura catalana a les darreries del Cinc-cents

Joaquim Garriga

Professor d'Història de l'Art de la Universitat de Girona

Retaules i pintura

A l'època del *Retaule de sant Roc* (c. 1591-1594), la immensa majoria dels treballs encarregats als tallers de pintors d'arreu de Catalunya tenia destinació religiosa i consistia precisament en la pintura de retaules d'altar. La pintura de retaules implicava dos tipus de feina diferents, que sovint realitzaven professionals «especialitzats» diferents: la primera, més compromesa, resolva les composicions pictòriques de les taules, on es representaven escenes i figures de personatges relacionats amb la dedicació religiosa concreta del retaule; la segona, més cara — pel cost dels materials—, s'ocupava de daurar i policromar el moble arquitectònic que conformava l'estructura del conjunt, amb les seves imatges i talles ornamentals.

Ja des de la baixa Edat Mitjana, els retaules d'altar s'havien convertit en l'element fonamental del mobiliari d'una església i, per extensió, de les seves capelles laterals. N'ocupaven l'absis o el mur del fons, com una grandiosa pantalla que abracés tota l'amplada de l'espai, alçada quasi fins a la corba de la volta. Solien cobrir un variat registre de funcions: qualificaven i enriquien l'espai religiós, identificaven monumentalment l'altar, solemnitzaven el culte litúrgic, contribuïen amb el seu desplegament iconogràfic a la catequesi dels fidels, estimulaven els sentiments de pietat, difonien una determinada devoció, catalitzaven entorn seu un nucli de ciutadans —tota la comunitat parroquial, o bé un sector professional, o una confraria, o una associació religiosa, segons els casos.

Generalment eren fabricats en fusta, sobre un pedestal de pedra o també de fusta on s'adossava la mesa de l'altar, als flancs del qual s'obrien dues portes d'accés al reraltar. Constaven d'un nombre variable de cossos superposats, cadascun dels quals es dividia en diversos compartiments per allotjar els diferents nuclis figuratius —les imatges i les escenes pintades o esculpides en relleu. El primer cos quedava sobrealçat per un basament menor i també compartimentat, el bancal o predel·la, mentre que l'últim culminava amb un àtic o coronament amb el sector central emergent. El conjunt formava una retícula de disseny pseudoarquitectònic en la qual quedava sempre clarament definit, del bancal a l'àtic, un eix central de simetria, on tenia l'emplaçament la figura principal o dedicació del retaule. Segons les dimensions i l'ambició de l'obra —al capdavant, segons els recursos econòmics dels seus promotors—, aquesta retícula podia ser més o menys copiosa, complexa i rica, tant en el sentit de l'alçada, com en el de l'amplada, com per la sumptuositat.

El disseny concret de l'estructura reticular, susceptible de composicions i combinacions variadíssimes, aplicava esquemes arquitectònics i decoratius extrets dels repertoris formals en circulació, que reflectien els criteris i gustos canviants de cada moment —o també, els nivells de destresa i d'informació actualitzada dels projectistes i dels escultors o fusters-entalladors que realitzaven el retaule. En la segona meitat del segle XVI, un cop abandonades del tot les formes de tradició gòtica o «flamenca» a favor d'una assimilació progressivament satisfactòria del vocabulari constructiu i ornamental de l'arquitectura renaixentista o «romana», els dissenys retaulístics manifesten una tendència evolutiva, lenta però molt clara, en tres sentits. Primer, en l'engrandiment de les dimensions del mateix moble, que adquirirà proporcions cada cop més monumentals. En segon lloc, en el protagonisme creixent de l'armadura arquitectonicoornamental que servia de suport unitari general del retaule i n'emmarcava els nuclis figuratius: ara adquirirà un pes definitori en el conjunt, fins al punt de convertir-se en l'element predominant de la fàbrica i de la seva presència en el temple. I tercer, en el predomini escultòric: els compartiments amb les taules de pintura, que narraven episodis destacats de la vida del sant titular del retaule o que representaven la seva efígie i la d'altres sants objecte de devoció, ara reduiran progressivament la seva entitat i seran substituïts per relleus escultòrics i per imatges exemptes.

Però la transformació dels dissenys en aquesta triple direcció no culminaria fins ben avançat el segle XVII i, d'altra banda, afectà sobretot i de primer antuvi la producció més ambiciosa dels retaules majors dels temples parroquials. En els conjunts relativament modestos que equipaven les capelles laterals de l'edifici, els canvis es van introduir a ritmes més pausats, de manera que a l'últim decenni del Cinc-cents, en el moment d'emprendre el *Retaule de sant Roc* per a una capella lateral de la nova església de L'Hospitalet, eren encara molt nombrosos, si no predominants, els encàrrecs retaulístics amb cicles de pintura. Igualment, les dimensions del moble i de la seva estructuració arquitectònica es mantenien encara en pautes de moderació.

El retaule amb el cicle pictòric de sant Roc

Cal reconèixer d'entrada que l'única informació que disposem sobre l'arquitectura i l'organització del *Retaule de sant Roc* provinent de l'església cinccentista de Santa Eulàlia de Mèrida de L'Hospitalet és que la que pugui desprendre's de les sis pintures sobre taula que n'han sobreviscut, datables entre 1591-1594. Les dues que representen *sant Cristòfol* i *sant Jaume*, de format rectangular vertical, degueren correspondre a les portes del retaule. Les altres quatre, de format més quadrat —amb els vestigis d'encaixos en la base de les taules, llevat d'una— i que representen episodis de la vida de sant Roc, el titular del retaule, corresponien sens dubte a compartiments dels cossos principals. Els episodis narrats són, per ordre «biogràfic», el *Naixement de sant Roc*, *sant Roc reparteix els seus béns entre els pobres*, *sant Roc assisteix els malalts de pesta*, i *Mort de sant Roc a la presó*.¹ No ens consta pràcticament res més sobre el retaule. Desconeixem la identitat de l'autor i la data d'execució de l'estructura arquitectònica i decorativa del retaule —podríem suposar que la seva fàbrica s'enllestí entorn de 1590, poc abans de ser completada amb les pintures, però és mera suposició—, i igualment les modalitats compositives i morfològiques concretes que el caracteritzaven. La pèrdua material del retaule com a tal, el 1936, i la manca de documents gràfics i de descripcions antigues de l'obra —per ara, no se n'han localitzat ni fotografies ni escrits prou explícits—,² tampoc no permet fer-ne cap reconstrucció ideal, ni conclouent ni gaire satisfactòria.

Tenim per segur o per molt probable que l'arquitectura del retaule era tallada a la manera renaixentista, i és segur que va presidir-la una imatge exempta de *sant Roc*, situada dintre una fornícula en l'eix central dels cossos principals.³ Però no podem tenir la certesa de cap més tret del seu disseny, ni dels elements constructius i ornamentals i la seva composició, ni del nombre i la disposició exacta que hi tenien els compartiments de pintura. Per exemple, no sabem si, a més de les portes amb *sant Cristòfol* i *sant Jaume*, el retaule tenia predel·la, si constava de dos cossos i d'un àtic, si integrava un *Calvari*... La presència d'una predel·la, dos cossos principals i un coronament amb *Calvari* és força possible, perquè respon a pautes generals que retrobem en nombrosos retaules similars del mateix període, però cal afegir que no pas en tots, i d'altra banda quedarien encara algunes incògnites més per resoldre. Així, el *Calvari*, era escultòric o de pintura?; l'emplaçament al retaule de les quatre pintures conservades sobre la vida de sant Roc, seguia una seqüència amb la lectura d'esquerra a dreta i de dalt a baix, ordenada per cossos, o bé de dalt a baix i d'esquerra a dreta, ordenada per carrers?; entre el *Calvari* de l'àtic i la imatge central de *sant Roc*, hi figurava una cinquena taula sobre la vida del sant, o no?; el retaule era de dos cossos, o bé de tres, i per tant les pintures de sant Roc eren només les quatre conegudes, o n'hi hagué cinc, o sis?, etc. Al capdavant, doncs, seria aconsellable mantenir obertes diferents hipòtesis de reconstrucció del conjunt, almenys fins que un estudi adequat de l'obra no aportés noves dades i no facilités una proposta única convincent.

En qualsevol cas, les sis pintures sobre taula conservades, que ara nosaltres contemplem al Museu com a quadres separats i aïllats —com avui tendim a mirar sempre totes les pintures: com un «quadre» penjat amb el seu marc en una paret—, en origen mai no havien estat

¹ Sembla que a la mateixa capella de Sant Roc de l'església cinccentista de Santa Eulàlia hi hagué altres pintures, ara perdudes o extraviesades, si hem de fer cas a l'escrit inèdit de mossèn Joaquim Guiu i Bonastre (1898-1939), *Notes històriques de la Tenència de Santa Eulàlia de Provençana*, redactat segurament el 1929. Als fulls 50-51 del seu quadern, consigna que en el segle XVI, per manament del bisbe (1506), algunes pintures i elements de l'església vella de Provençana foren traslladats al nou edifici parroquial de Santa Eulàlia. En concret, esmenta el trasllat de les campanes i del retaule major, d'un altre retaule que mossèn Gudíol atribuï a als germans Serra —representava *La Verge Maria i l'Infant Jesús amb santa Eulàlia i sant Benet*, i aleshores ja es conservava al Museu Diocesà de Barcelona—, i encara d'altres retaules o taules amb pintures, que descriu en aquests termes: «altres n'existeixen encara a la parròquia de l'Hospitalet i que fins a l'actualitat no han sigut estudiats. Els caràcters d'ells semblen sortits de les mans dels mateixos, o si més no, poden sumar-se al temps que pintaren el primer. Dugues taules asserrades serveixen de plafons a l'altar de Sant Roc. Són molt ben estilitzats i ambdós, enc que avui siguin separats, són d'un mateix. Al de la dreta hi ha Santa Llúcia i Santa Àgata i a l'esquerra Santa Eulàlia i Santa Madrona». Interpreto que es tractava de dues taules procedents d'un retaule medieval —fos o no dels germans Serra— que, en un moment indeterminat però molt posterior al 1506, foren afegides al retaule de Sant Roc o, més versemblantment, als murs de la seva capella. En qualsevol cas, aquestes pintures de *Santa Llúcia i Santa Àgata* i de *Santa Eulàlia i Santa Madrona* que el 1929 estaven emplaçades a l'altar de Sant Roc no formaven part de la sèrie originària del retaule cinccentista, sortida del taller dels Jaume Huguet entre 1591-1594.

² El quadern de mossèn Joaquim Guiu citat a la nota anterior descriu molt sumàriament el *Retaule de Sant Roc*, situat a la segona capella de la banda de l'evangeli de l'església de Santa Eulàlia: «A la dreta hi ha Sant Cristòfol i a l'esquerra Sant Jaume. A la part superior, diferents passos de la vida del Sant» —observem que no inclou al retaule les taules medievals de *Santa Llúcia i Santa Àgata* i de *Santa Eulàlia i Santa Madrona*, malgrat que fossin a la mateixa capella. L'escrit de mossèn Guiu ja apareix citat a Alicia Suárez, *El Retaule de Sant Roc de l'Hospitalet de Llobregat*, 1976, inèdit, i posteriorment a id., «Jaume Huguet I. Retaule de Sant Roc. Mort de sant Roc», dins Joan Bosch-Joaquim Garriga (eds.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició, Museu d'Art de Girona, Girona, 1998, p. 160.

³ Se sap del cert que la figura del sant titular del retaule era una imatge escultòrica, i no pas una pintura, pel testimoni de mossèn Joaquim Guiu citat a la nota 1 —el qual precisa que l'havia fet l'escultor Francesc Espill el 1773, en substitució d'una altra imatge anterior— i per les actes de Visites Pastorals. Vegeu A. Suárez, 1976, cit. (nota 2), p. 5-6; id., 1998, cit. (nota 2), p. 160.

concebudes ni contemplades o valorades separatament, com a «pintures» autònomes i completes en si mateixes. No ho era cap de les pintures en solitari, ni tampoc la sèrie sencera, i no les entenien així, doncs, ni els promotors que les havien encarregat i pagat, ni els pintors que van realitzar-les, ni els membres de la confraria o els ciutadans de L'Hospitalet que les miraven. Per a ells, l'obra que tenia sentit i que constituïa una unitat era el conjunt del retaule, no pas cada una de les escultures o de les pintures que l'integraven. Tant el significat religiós com els valors artístics i estètics lligats a la seva creació —fossin quins fossin— corresponien al conjunt com a tal, no pas als seus fragments per separat. Per això convindria que els observadors actuals, si preteníem comprendre i mirar aquestes pintures «amb els ulls de l'època» que va crear-les, féssim l'esforç de considerar també cada taula per allò que era en origen, situada en el seu lloc del retaule: com el simple «retall» o fragment desmembrat d'una altra obra, d'una unitat avui malauradament perduda. El significat i els valors genuïns de les pintures només se'ns manifestaran en la seva justa entitat quan les restituïm idealment a la unitat d'aquesta altra obra: d'entrada a l'originària seqüència d'imatges que havien integrat, i després —i sobretot— al seu encaix originari en l'estructura retaulística, envoltades d'un bigarrat aparell plàstic i cromàtic, enmig d'una ornamentació arquitectònica rutilant d'or i de policromia.

Els models de pintura i el flux de pintors italians

Una mirada panoràmica a la pintura catalana de la segona meitat del segle XVI fa avinent d'observar la continuïtat d'un fenomen que de fet es remunta al mateix llinar de la centúria: el predomini de la producció dels pintors d'origen foraster. Tant la documentació coneguda, com les obres conservades —bé que n'ha sobreviscut un nombre irrisori, una mera relíquia testimonial—, registren que pràcticament tots els encàrrecs importants i la majoria dels modestos són adjudicats a pintors forasters, instal·lats al país de manera més o menys estable i definitiva. Inicialment, aquests pintors solien provenir de Flandes o d'altres regions d'Europa septentrional, però entorn de 1530 comença a prevaler l'activitat dels pintors d'origen meridional, entre els quals destacaran, sobretot a partir de mitjan segle, els procedents d'Itàlia —els italians de naixença, o bé de formació. El protagonisme de la seva producció, que no minva fins als primers decennis del Sis-cents, esdevindria decisiu en el curs dels processos artístics generals del país, perquè s'ajustava d'una manera espontània i directa als criteris de la cultura renaixentista congruada a Itàlia, i des d'Itàlia irradiada quasi arreu d'Europa.

Un primer ressó parcial de «renaixentismes» italians ja es podria detectar en la pintura catalana des dels mateixos inicis del segle, però són embrionaris i vacil·lants. Els trets renaixentistes no adquireixen alguna consistència ni es difonen amb una certa acceleració fins més endavant, aproximadament entorn de 1530, en paral·lel a la difusió fora d'Itàlia de l'obra prestigiosa de Miquel Àngel i de Rafael. Tanmateix, l'obra dels grans pintors italians no era coneguda de manera directa, sinó que fou popularitzada fonamentalment per la via indirecta de les estampes, és a dir, pels «gravats de traducció» que molt aviat van fer-ne Marcantonio Raimondi i Agostino Veneziano, entre d'altres gravadors successius —com Giorgio Ghisi, Nicolas Beatrizet, Giovan Battista d'Angeli, Giulio Bonassone... Els gravats, i tant les transcripcions fidels de figures i composicions de Rafael produïdes per Raimondi, com les traduccions més esbravades que van divulgar les de Miquel Àngel, com les que successivament divulgarien l'obra de Ticià i d'altres creadors, estaven destinades a convertir-se en l'instrument bàsic dels pintors de Catalunya —com dels d'arreu d'Europa— per accedir a distància a les innovacions artístiques del Renaixement italià. Una via tan intermediària d'accés implicava algun risc greu, com el d'avesar els pintors autòctons a la comoditat d'extreure literalment de tal o de tal altre gravat les figures i composicions per a la pintura que realitzaven, ja bones i fetes, en comptes d'esforçar-se a dissenyar-les de collita pròpia, bé que inspirant-se en el model del gravat.

I encara més, aquesta via indirecta tenia els seus límits, que, a banda de greus, eren molt difícilment superables. En efecte, si bé les imatges gravades podien servir com a repertori iconogràfic copiós, suggestiu i modern, en canvi, resultaven un mitjà massa inadequat i precari per ajudar a comprendre realment la teoria o els criteris artístics subjacents en la producció figurativa dels mestres italians. Des de les concepcions «artesanes» locals, els pintors transcrivien mimèticament aquelles composicions estampades que admiraven, però sense ni tan sols sospitar allò que potser n'era el factor de novetat més radical: que poguessin atènr-se

a un sistema d'idees, a un cos teòric estructurat. I encara menys podien deduir de les soles imatges aquestes idees, que imbricaven pressuposicions estètiques i recursos tècnics d'ascendència «intel·lectual» llargament assimilats i difosos pels artistes i escriptors d'art d'Itàlia, ja des del Quatre-cents. El simple enunciat d'alguns temes o qüestions de la «doctrina figurativa» renaixentista, elaborada i formulada arran d'un transvasament constant entre la pràctica artística i la reflexió teòrica, podria ajudar-nos a entendre la distància insalvable que allunyava la producció italiana de les preocupacions immediates dels pintors catalans i de les exigències o expectatives dels seus clients i del seu públic. Fins i tot si féssim abstracció de variables tan determinants com el talent i la destresa dels artistes, la distància era immensa, perquè resultaven aliens als nostres pintors els criteris més bàsics de la cultura pictòrica italiana, com, per exemple, els relatius a la composició unitària i òpticament correcta de la imatge —construïda amb procediments perspectius per definir i dimensionar exactament l'escena representada, el seu escenari arquitectònic o els fons de paisatge, l'escala d'alçades de les figures, l'escorç i el relleu dels volums, etc. O bé, els relatius a la naturalitat de la representació humana, i tant a l'estructura anatòmica i proporcional dels cossos, com a la gestualitat i a la fisiognomonia precises que corresponien a la descripció de tals o de tals altres moviments i sentiments, com als drapeigs mòrbids i realistes de la vestimenta de les figures. O també, encara, els criteris —extrets de la teoria literària transmesa per la retòrica clàssica— relatius a la claredat, l'articulació, la coherència i el decòrum del conjunt representat, a la força expressiva i a la capacitat de comunicar i de convèncer de la mateixa narració, etc.

No és estrany, doncs, que vers 1530 l'aproximació indirecta a la cultura figurativa renaixentista, feta exclusivament a través de gravats, fos d'entrada molt parcial i insuficient. Per això diem que tot seguit, a mesura que avança la segona meitat del segle, la nova arribada de pintors italians o «italianitzats» —que partien de coneixements més o menys sòlids, però en tot cas immediats, directes— significaria per a la pintura sortida dels tallers catalans una més decidida i consistent incorporació al model renaixentista. Un model que, mentrestant, també havia experimentat canvis: evolucionava en diverses direccions, al ritme de la variada transformació del clima artístic i cultural en els centres politicoeconòmics de major dinamisme que componien la península italiana. Aquí no és possible encetar ni tan sols un simple esbós d'aquests canvis, però remarquem almenys que les obres produïdes a la ciutat de Roma mantenien tothora el seu prestigi com a pauta general de referència estètica, encara augmentada arran del ressò que Giorgio Vasari donà als nous criteris formals o «manera» modèlica de les arts. També contribuï a la força d'atracció dels models romans la renovada autoritat adquirida per la capital de l'Església en tot el món catòlic amb el moviment de la Contrareforma —a més, el decret del concili de Trento sobre les imatges del culte (1563) proposà una depuració i reorientació de la iconografia que tindria conseqüències considerables en els temes representats en la pintura religiosa.

En definitiva, els pintors procedents d'Itàlia, ja formats en ambients propicis, vindrien amb una coneixença passablement «natural» i directa dels models en voga i dels criteris que implicaven. Aquest contacte espontani i desimbolt amb les «maneres» de pintar italianes quedarà reflectit en la seva obra catalana —bé que amb desigual fortuna, segons el talent o la destresa personal de cada pintor—, fins i tot en el cas que hagués estat realitzada amb el recurs a gravats. La circulació i l'ús de gravats en els tallers artístics persisteix i es generalitza, bé que amb excepcions significatives, però ara, avançada la segona meitat del Cinc-cents, també serà habitual d'utilitzar-los amb una actitud diferent, més personal i integradora, més conscient dels criteris estètics d'origen i del valor prioritari de la coherència i la unitat de la nova composició a la qual s'incorporen. D'altra banda, ara els repertoris a l'abast s'enriqueixen enormement i, entorn de 1570-1580, s'actualitzaran del tot amb obres coetànies, estampades per una nova generació de gravadors —com Cornelis Cort, Agostino Carracci, Cherubino Alberti, Raffaello Guidi, Aegidius Sadeler, etc.— que tradueixen creacions dels pintors contemporanis de més renom.

La mort dels portuguesos Enric Fernandes (+1546) i Pere Nunyes (+1556) havia cedit el protagonisme del mercat artístic de Barcelona al taller de Pere Serafí, un pintor i poeta de formació italiana, bé que d'ètnia grega —manifestada en el sobrenom «lo Grec» amb què solia ser designat. Precisament en el taller de Serafí, el setembre de 1565, contractava per un any el seu aprenentatge de pintor el jove Jaume Huguet, nascut a Vilafranca del Penedès entre 1540 i

1547.⁴ Aleshores el vell mestre Serafí, a penes actiu, ja estava greument malalt, fins al punt de rebre el viàtic el gener de 1566 —morí al cap d'un any, el gener de 1567. No sembla, doncs, que, en aquesta situació, al seu costat, Huguet pogués obtenir una formació gaire completa. De tota manera, Serafí havia estat l'opció d'aprenentatge millor: sense comptar que la influència i el renom del mestre eren incomparablement superiors als de qualsevol altre col·lega, Serafí era també el pintor més dotat i modern del país, el més impregnat dels models del classicisme romà pròxims a Rafael i Miquel Àngel, el més «artista» en el sentit italià del terme —el més cultivat, amb afeccions musicals i amb una formació literària i una dedicació poètica gens negligibles, amb capacitat de resoldre dissenys arquitectònics i de practicar gèneres poc habituals com el retrat, o tècniques difícils com la pintura al fresc. També s'ha de reconèixer que la qualitat del seu art és relativa i que, d'acord amb els estàndards generals, a Roma hagués resultat com a màxim discreta i passadora. Però, posats a Catalunya, les comparacions jugaven al seu favor. Malgrat que l'execució de bona part de l'obra conservada de Serafí, com els retaules de Lloret de Mar (1541-1555) i d'Arenys de Munt (1543-1546), sembla reflectir una intervenció amplíssima dels seus ajudants —com si ell s'ocupés dels dissenys i es limités a dirigir-ne o supervisar-ne la realització—, altres pintures que podrien respondre a la seva activitat primerenca i del tot personal, com les sarges de l'orgue major de la catedral de Barcelona, l'acrediten plenament com l'artista romanitzat i modern que assenyalàvem.⁵

El tracte de Jaume Huguet amb Serafí hagué d'implicar quasi per força alguna relació amb un altre pintor italià, natural del Monferrato piemontès i amb molts contactes a Roma: Pietro Paolo de Montalbergo, establert des del 1548 a Barcelona, on morí el 1588. El setembre de 1563, associat amb Serafí, Montalbergo havia contractat les sarges de l'orgue major de la catedral de Tarragona, però va pintar-les en solitari al seu taller de Barcelona i el març de 1565 ja estaven enllestides i instal·lades al seu lloc de destí. Malgrat que quan Huguet pactà l'aprenentatge amb Serafí, el soci contractual de Montalbergo, les sarges feia mig any que eren a Tarragona, sembla lògic suposar-li un cert coneixement d'aquestes pintures. Potser seria arriscat conjecturar ara que Huguet, abans d'entendre's amb Serafí, rondà pel taller de Montalbergo mentre realitzava les sarges, però també costaria d'admetre que no n'hagués tingut un coneixement ben directe. En tot cas, alguna explicació ha de tenir que, anys més tard, Huguet evocui a vegades —com a la *Mort de sant Roc a la presó*— el cromatisme de les sarges de Montalbergo, o encara més, que es comprometí, com fa en el contracte per les pintures de l'orgue de Vilafranca (1571), a basar-se en el model de les pintures de l'orgue de Tarragona. Al marge i tot de l'eventual influència directa que hagués pogut exercir sobre el jove Huguet, convé destacar la personalitat de Montalbergo per la seva contribució específica a la transformació de les arts catalanes del seu temps. Fou un divulgador dinàmic, compromès i ben informat dels models artístics italians, no tan sols a través de la seva obra artística personal —de la qual s'han preservat escassíssims testimonis—, sinó també de la seva activitat comercial, dedicada en bona part a la importació de gravats i llibres d'Itàlia per a la seva ulterior distribució a Barcelona. En consten dos episodis concrets, de 1580-1582 i de 1586, que van introduir, entre d'altres obres, gravats contemporanis del famós taller romà de Cornelis Cort —i probablement també d'Agostino Carracci— i els tractats d'arquitectura d'Antonio Labacco (1552) i de Jacopo Barozzi da Vignola (1562).⁶

Per ara no han emergit més connexions concretes de Jaume Huguet amb altres pintors italians aleshores actius a Catalunya. Tanmateix, és obligat esmentar-los per la seva influència general, o almenys per la significació relativa de la seva obra en aquest període. Ignorem si Huguet estigué al corrent de la producció d'aquests pintors, però no seria imprudent pensar que va conèixer per damunt, com a mínim, allò que feien els seus col·legues de més renom i consideració. I caldria citar en primer lloc un amic de Montalbergo, el pintor Isaac Hermes, o Hermansz, originari d'Utrecht, que arribà a Catalunya el 1573 procedent d'Itàlia. Des d'entorn del 1566 Lluís de Requesens l'havia tingut al seu servei com a pintor domèstic, primer a Roma, en l'etapa que fou ambaixador de Felip II prop de la Santa Seu, i després a Milà, quan el 1572

⁴ No coneixem l'any exacte del seu naixement, però en el contracte d'aprenentatge amb Pere Serafí, datat el 6 de setembre de 1565, Huguet declarà que era major de 18 anys i menor de 25. Per tant, havia nascut després de 1540 i abans de 1547. Vegeu Josep M. Madurell, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos*, Barcelona, 1944, p. 193, n. 9.

⁵ Per un perfil biogràfic actualitzat del pintor, amb la informació documental i bibliogràfica corresponent, vegeu Joan Bosch, «Pere Serafí» dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 227-229.

⁶ Per a un perfil biogràfic actualitzat del pintor i una anàlisi de la seva obra, amb la informació documental i bibliogràfica corresponent, vegeu Joaquim Garriga, «Pietro Paolo de Montalbergo, pintor italià, ciutadà de Barcelona», dins *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, Barcelona, 1999, p. 5-40, sintetitzat a id., «Pietro Paolo de Montalbergo», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 210-212.

en fou nomenat governador. El 1573, abans de marxar als Països Baixos, envià Isaac Hermes a la seva casa de Barcelona, el Palau Reial Menor, perquè enllestís els retaules de la capella familiar —el retaule major i tres més de capelles laterals. Un cop establert a Barcelona, i sobretot després de la mort de Lluís de Requesens (+1576), Hermes va desplegar una intensa activitat com a artista independent, testimoniada pels documents i per un nombre considerable de pintures que n'ha sobreviscut. A més d'un dels retaules laterals de l'església barcelonina de Palau (1582), s'han conservat el de l'església de Sant Domènec de València (1583-1584), el de la capella del Santíssim de la catedral de Tarragona (1586-1587, 1591), i les taules del de la Prioral de Sant Pere de Reus (1592-1593), i del de Santa Maria de Palamós (1594-1596). L'obra d'Hermes acredita una formació plenament italiana, assimilada en contacte directe amb els ideals artístics romanotoscans de mitjan Cinc-cents liderats per Vasari i pels Zuccari, entre d'altres pintors, però també connectada amb la cultura figurativa llombarda del Cinc-cents tardà, de Giovan Paolo Lomazzo, de Carlo Urbino, dels Campi. La trajectòria catalana d'Isaac Hermes des de 1573 fins a la seva mort (+1596), materialitzada per la seqüència dels seus retaules, des dels barcelonins de Palau fins al de Palamós, significa la plena introducció al país de l'eclecticisme posttridentí d'encuny italià, però, d'altra banda, il·lustra al mateix temps una certa regressió qualitativa del nivell artístic personal del pintor, també detectable en l'evolució d'altres pintors forasters. Amb el pas del temps, Hermes s'acomoda als sistemes artesanals de producció i d'avaluació locals, tan diversos dels que havia conegut a Itàlia, i accentua la seva tendència al treball expeditiu i a la repetició dels mateixos recursos pictòrics, en perjudici del seu propi art —potser ja d'entrada proveït de poc nervi creatiu, però sempre d'una gran fluïdesa i correcció tècnica.⁷

Alguns naturals d'Itàlia van tenir a Catalunya una trajectòria més fugaç i epidèrmica, a vegades circumscrita a encàrrecs molt puntuals i d'escassa projecció general. En serviria d'exemple, que estalvia una enumeració més llarga, el cas de Filippo Ariosto, l'autor de la sèrie de quaranta retrats dels monarques de Catalunya-Aragó per al palau de la Generalitat a Barcelona (1587-1588), després d'enllestir una sèrie semblant per al palau de la Diputació d'Aragó a Saragossa. Un cop liquidats els comptes, el pintor, que havia obtingut l'encàrrec oficial per recomanació expressa dels diputats aragonesos, desapareix de la documentació i, se suposa, del país. La sèrie catalana d'Ariosto, que el manifesta com un retratista discret, de qualitats artístiques poc rellevants, s'ha conservat quasi completa, bé que dispersada entre el Museu Militar de Barcelona i el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Altres casos d'italians actius a Catalunya en la darrer part del segle XVI i al principi del XVII, malgrat que encara poc estudiats, resulten més importants en el conjunt del panorama artístic, tant perquè la seva estada és més prolongada i el seu treball s'imbrica en la tipologia més habitual de la pintura de retaules, com perquè ells mateixos es relacionen més estretament amb els tallers de pintors del país. La producció pictòrica en sortí dinamitzada i enrobustida, globalment, ja que els italians continuaven exercint un paper de referents de «modernitat» i d'estímul artístic efectiu sobre els autòctons, els quals, tanmateix, ara començaven a emergir amb una certa seguretat i confiança: ara alguns tallers catalans de nova generació ja acreditaven una relativa competència professional i un nivell d'actualització artística plausible, i sobretot mostraven una empena competitiva insòlita fins aleshores, que aviat els permetria adquirir una situació d'avantatge enfront dels eventuals encàrrecs d'obres. L'artista d'origen italià més modern i vigorós d'aquest període i un dels més qualificats que van treballar a Catalunya en tot el segle és el milanès Joan Baptista Toscano. Els documents exhumats fins ara el situen, sempre per a la contractació de pintura de retaules, a Girona (1599-1560) —amb obres per a Cartellà, Lloret, Figueres, i potser la ciutat de Girona—, a Canet de Mar (1602-1603), a Sant Andreu de Llavaneres (1603-1611) i a Sant Quintí de Mediona (1606). El 1612 va ser cònsol del Col·legi de Pintors de Barcelona, ciutat on encara residia al cap de cinc anys (1617), però aquesta és l'última notícia que tenim del pintor. Les úniques pintures documentades de Toscano que s'han conservat són les quatre grans taules del retaule major de Sant Andreu de Llavaneres, que també daurà i policromà.⁸ Hi manifesta un estil en l'òrbita del manierisme tardà, amb tocs d'un

⁷ Per a un perfil biogràfic actualitzat del pintor, amb la informació documental i bibliogràfica corresponent, vegeu Marià Carbonell, «Isaac Hermes (Isaac Hermansz Vermey)», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 196-198.

⁸ Per a un estudi del retaule, amb nova documentació, vegeu Joan Bosch, «Joan Baptista Toscano. Retaule de Sant Andreu de Llavaneres. Crucifixió de sant Andreu», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 138-142. Segons documents inèdits localitzats recentment pel mateix Joan Bosch, també caldria afegir al petit grup d'obra preservada de Joan Baptista Toscano les pintures antigues del *Retaule factici del Roser*, de la mateixa parròquia de Sant Andreu de Llavaneres. Aquests documents i les afinitats formals amb les pintures del retaule major obliguen a reinterpretar la vella documentació coneguda per mossèn Josep Mas i recollida per Josep M.

realisme molt directe i actualitzat. La seva composició de les històries pot ser complexa i efectista, i es resol sempre amb un dibuix sòlid —d'una habilitat poc comuna en el disseny anatómic i dels escorços—, i una sensibilitat afinada envers els efectes cromàtics i atmosfèrics.⁹

Tot i la relativa amplitud en el temps, sembla menys interessant la trajectòria del pintor d'origen romà Cèsar Corona, o en tot cas ens en consta poca informació, per ara. Se sap que pretenia obtenir el contracte de la pintura del retaule major de Llavanes, però no guanyà el concurs de 1595 i va impugnar-ne el resultat —el plet que inicià contra la parròquia no quedaria tancat fins el 1612. El 1601 era cònsol del Col·legi de pintors de Barcelona. Entre d'altres obres perdudes —com el retaule de Llerona (1608)—, pintà els retaules majors de Santa Maria de Palautordera (c. 1618) i de Canet de Mar (1625), cremats el 1936 i coneguts per fotografies antigues. En canvi, s'ha conservat alguna obra dels pintors genovesos Joan Baptista Palma, o Palmaro (not. 1609-1631), i Jaume Joan Justiniano (not. 1612-+1627), que esmentem tan sols de passada, perquè la seva activitat documentada comença quan els Jaume Huguet ja són morts, tant el pare (+1606) com el fill (+1607). De Joan Baptista Palma, s'han preservat les pintures del retaule de Santa Maria de Terrassa (1611-1613), ara a la parròquia de Sant Pere.¹⁰ De Justiniano, dues grans teles amb l'*Epifania* i la *Matança dels Innocents*, a la capella de Sant Francesc de la catedral de Tarragona.¹¹ L'activitat d'altres italians, essencialment dedicats a feines de policromia i dauradura de retaules, haurem de silenciar-la del tot. Deixem un ràpid esment final només per a l'escultor borgonyó Claudi Perret, l'autor del retaule major de la catedral de Sant Joan de Perpinyà (1603) i de l'acabament i la instal·lació del rerecor de la catedral de Barcelona (1615) —projectat i començat per Bartolomé Ordóñez el 1517—,¹² per la relació que va tenir-hi Jaume Huguet II, registrada pels documents. El 1603 Huguet policromà i daurà una obra de Perret a Girona, el *Retaule de l'Anunciació*, i el 1606 va encarregar a l'escultor un retaule amb les armes pròpies per donar-lo a l'església dominicana de Santa Caterina, bé que finalment fou instal·lat a la de Sant Francesc de Paula.

Els Jaume Huguet i els tallers de pintura autòctons

Remarcàvem que, cap al darrer terç del segle XVI, comença a emergir una nova generació de pintors autòctons, clarament adaptats als models artístics italians coetanis i proveïts d'un relatiu i creixent nivell de competència professional. Aviat, en els decennis previs i successius al canvi de segle, serien també bel·ligerants en la competició pels encàrrecs de pintura, un fenomen que la documentació no havia registrat en tota la centúria, llevat de comptades excepcions. El fet de la represa, al final de segle, dels tallers de pintors catalans fins aleshores tan «silenciosos» i pràcticament «desapareguts» en la contractació de pintura, podria tenir diverses explicacions, però n'hi ha una que, d'entrada, sembla prioritària, i precisament ens en serveix un exemple emblemàtic el mateix Jaume Huguet I, aprenent de Serafí i potser de Montalbergo. És a dir, aquesta dinamització i represa dels pintors locals seria una conseqüència de l'estímul i la formació que, de forma més o menys directa i explícita en alguns casos —com en el d'Huguet—, i en un sentit més genèric i global en tots, va significar l'activitat catalana del flux de mestres italians. D'altra banda, als efectes de suscitar i formar imitadors locals, cap altre grup de pintors forasters no era prou nombrós i constant, ni podia acreditar una «manera» de treballar tan homogènia i prestigiada als ulls de tothom, sinó el procedent d'Itàlia.

Els Huguet, doncs, formen part d'aquestes primeres generacions de pintors autòctons ja modernitzats i competitius, però també hauríem de consignar-ne d'altres, sorgits en el mateix context que hem esbossat. Per mor d'abreujar, ens limitarem a seleccionar-ne tan sols algun exemple, que no podria deixar de banda el gironí Joan Mates (not. 1570-+1585). És un dels últims membres de la ramificada dinastia de pintors, originària de Sant Feliu de Guíxols, que encetà el més conegut Pere Mates (c. 1490/95-+1558). Com era habitual a l'època, Joan Mates

Madurell (*L'Art antic al Maresme*, Mataró, 1970, p. 106), tanmateix molt contundent, que Joan Bosch retrobà i publicà a id., «Gabriel Rovira. Retaule del Roser. Nativitat, Assumpta, Epifania», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 156-159.

⁹ Per a un perfil biogràfic del pintor, amb la informació documental i bibliogràfica corresponent, vegeu Joan Bosch, «Joan Baptista Toscano», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 230-231.

¹⁰ Per a un perfil biogràfic del pintor, amb la informació documental i bibliogràfica corresponent, vegeu Rafael Cornudella, «Joan Baptista Palma (o Battista Palmaro)», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 219-220. Un estudi del retaule de Terrassa, del mateix R. Cornudella, es trobarà a *ibid.*, p. 143-146.

¹¹ Sobre el pintor Jaume Joan Justiniano, vegeu ara Marià Carbonell, «Angèlica Justiniano, una pintora catalana del segle XVII», dins *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona. Miscel·lània*, Lleida, 1996, p. 373-384.

¹² Per a un perfil de l'escultor Claudi Perret, vegeu Joan Bosch «Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona», dins *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001 (en premsa).

treballà en el mateix taller familiar del seu pare Nicolau Mates (+1570) i per això fins que no n'heretà la direcció, el 1570, el seu nom no comença a aparèixer als documents. Després d'acabar i liquidar els encàrrecs del seu pare —els retaules de l'Hospital de Sant Feliu de Guíxols (1571), el major de Santa Coloma de Farners (1570) i els de la Mare de Déu i de Sant Miquel de Riudellots de la Selva (1574)—, contractà el retaule major i el de la Mare de Déu de Vall-llobrega (1570), un retaulet per a l'església de La Pera (1572) i el gran retaule major de Calella (1572), la pintura del qual no començaria fins el 1580. Mentrestant, contractà el retaule major del Santuari dels Arcs (1572), el del Roser de Sant Feliu de Guíxols (1574) i el major de Santa Eugènia de Vila-romà (1578). En relació amb el retaule del Roser de Sant Feliu i d'un altre de Vilobí també contractat per Mates, els documents registren en el seu taller com a oficial destacat i de confiança el jove pintor Damià Vicens. De fet, Vicens i Mates acabarien associats poc després amb un pacte de col·laboració que anava molt més enllà del de mestre i deixeble i que es prolongaria fins l'agost del 1584, quan Damià Vicens decidí ingressar com a religiós al monestir de Sant Jeroni de la Murtra de Badalona. Ja abans del retaule de Vila-romà, Joan Mates projectava traslladar el seu taller a Barcelona, per obrir-se camí en el mercat més important del país —com potser també ho provaria a Perpinyà, el 1579-1580—, i en aquest sentit la col·laboració de Damià Vicens li resultava preciosa. El gener de 1577 contractà la pintura de les portes del retaule de Sant Joan dels Fusters de la catedral de Barcelona, acabada l'abril de 1578, i mentre tirava endavant la pintura de Calella amb l'ajuda de Vicens, des de 1580, s'ocupà d'un retaule de la *Coronació de la Verge* per a Barcelona (1584) i contractà el retaule major de Sant Feliu de Llobregat, el gener de 1585. Segurament no arribà a començar-lo, perquè morí de forma sobtada els primers mesos del mateix 1585. Malgrat l'interès de la trajectòria de Mates i de la relativa amplitud de la seva obra documentada, només podem formar-nos alguna idea del seu art a partir de l'única pintura que n'ha sobreviscut —les portes del retaule dels Fusters de la catedral de Barcelona.¹³

L'origen de la formació artística de Damià Vicens (1551-1612) ha quedat manifesta en el seu enllaç amb el taller de Mates, però potser no quedaria prou explicada, ni en el seu cas ni en cap altre, si no tinguéssim en compte les pintures que ja existien en el seu entorn, que pogué veure i que podien servir-li d'estímul artístic i de models —les pintures que existien en aquell moment, fins i tot les que avui no es conserven i que, per tant, per a nosaltres són un enigma pràcticament absolut. Deixem dit això ara, bé que afecti a tots els pintors i calia dir-ho en un moment o altre, perquè la professió religiosa de Damià Vicens a l'orde de sant Jeroni —acabà el noviciat el 1585 i s'ordenà sacerdot el 1591— li obrí les portes a un ambient cultural i a unes relacions personals i també artístiques noves i molt més riques, que no deixaria de reflectir en la seva obra successiva. No partia pas de zero, ni molt menys, però arran del seu ingrés a Sant Jeroni de la Murtra, les condicions del seu treball i els models i recursos al seu abast es mourien en una altra dimensió. La seva producció documentada és prou àmplia. Pintà les estacions del claustre de la Murtra i altres obres per al monestir de Montserrat i el bisbe d'Urgell (1585-1588); els retaules de la capella nova de la granja de la Murtra i del Col·legi de Cordelles de Barcelona (1592-1595); el retaule del Roser de Sant Martí de Tous (1596); sempre a la Murtra, pintà els retaules de la capella dels Sants Vicenç, Esteve i Llorenç (1595-1598), el major (1600), el de Sant Miquel i el del Capítol (1603), el de la capella del Roser i el *Sant Sopar* del refectori (1604); el retaule del Roser i altres obres per a Santa Maria de Miralles (1608). Els avatars històrics han estat molt poc generosos amb el llegat artístic de Damià Vicens, del qual només ens han arribat fragments d'una sola obra: les sis taules del retaule del Roser de Sant Martí de Tous, conservades a la mateixa església parroquial.¹⁴

El 1610, l'atzar d'un episodi habitual en el sistema corporatiu reunia Damià Vicens amb els dos pintors catalans més importants i famosos del seu temps: ell mateix i Francesc Ribalta van visurar les pintures del cartoixà fra Lluís Pasqual i Gaudí per a la cúpula de la capella de Sant Jordi al Palau de la Generalitat de Barcelona (1608-1610). Francesc Ribalta, nascut a Solsona el 1565, entorn de 1599 s'establí a València i va residir-hi fins a la seva mort el 1628. La seva brillant trajectòria professional, d'altra banda prou coneguda, s'ha de considerar

¹³ Per a un perfil biogràfic del pintor, amb la informació documental i bibliogràfica corresponent, vegeu Joan Bosch, «Joan Mates», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 202-204. Un estudi de l'única obra conservada de Mates, del mateix J. Bosch, es trobarà a *ibid.*, p. 147-151.

¹⁴ Per a un perfil biogràfic del pintor, amb la informació documental i bibliogràfica corresponent, vegeu Sergi Plans, «Damià Vicens», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 232-233. Un estudi de l'única obra conservada de Vicens, del mateix S. Plans, es trobarà a *ibid.*, p. 152-155, i també a Carme Giralt-Rosa Junyent-Sergi Plans, *El retaule del Roser de Sant Martí de Tous*, Sant Martí de Tous, 1998.

fonamentalment valenciana, doncs, però caldria no oblidar d'on partia el seu aprenentatge bàsic, el mateix que va permetre-li de tenir expectatives de treball a Madrid, on el 1582 pintà la famosa *Crucifixió* firmada, ara al Museu de l'Ermitage. Fra Lluís Pasqual i Gaudí (c. 1556-+1621), cartoixa d'Escaladei (1595), resta una figura paradoxal. A redòs de la seva condició monàstica, emprengué un periple artístic inusual, que va dur-lo fins a Sevilla i Roma, dos centres de l'avantguarda pictòrica de l'època. La sèrie sobre la *Vida de sant Bru* que pintà a la cartoixa sevillana de Las Cuevas va tenir una acollida tan favorable que fou copiada i enviada a la Grande Chartreuse de França. És l'únic artista català que ha rebut elogis unànimes de l'antiga historiografia de l'art hispànica, des de Jusepe Martínez —que descriu fra Lluís Pasqual a Roma, el 1608, en situació de competir amb Guido Reni—, fins a Francisco Pacheco i Antonio Palomino. Així i tot, no s'ha conservat cap obra seva, o almenys per ara no ha estat identificada amb certesa, i per tant el seu estil i la mateixa qualitat de la seva pintura ens són completament desconeguts.

La nòmina de pintors del país contemporanis dels Huguet no s'esgota pas amb els al·ludits fins ara, però no podem multiplicar-ne il·limitadament els exemples. Afegim tan sols la simple notícia d'algun altre taller, espigolat d'entre el grup més nombrós i que manifesta un nivell estàndard més afí al dels Huguet. D'entre aquests tallers més significatius del to general de la producció pictòrica del període, podríem citar el del vilafranquí Antoni Rovira —actiu entre 1591-1629—, o els de Barcelona i Mataró d'Antoni Toreno i el seu fill homònim —amb notícies des de 1547 fins a la mort del segon Toreno, el 1598. O tants d'altres, però haurem de restringir-nos a un parell: per exemple, els dels gironins Gabriel Rovira (not. 1572-+1610), gendre del pintor originari d'Orleans Pere o Perris de la Roca (not. 1566-+1581), i Joan Sanxes Galindo (not. 1586-+1621), aquest darrer fill del més conegut Benet Sanxes Galindo (not. 1566-+1591), «pintor natural del regne de Portugal».

Pel que sabem de les primeres feines documentades de Gabriel Rovira, el pintor cobria encàrrecs dispersos pel bisbat de Girona —la policromia del retaule d'alabastre de Campdurà (1572), parcialment conservat; la pintura de retaules per a Sant Feliu de Girona (1582) i Sant Cristòfol les Fonts (1592), i del monument de Setmana Santa de Sant Feliu de Girona (1594)—, però el 1595 optà al concurs per al retaule major de Sant Andreu de Llavaneres, amb la previsible intenció d'obrir-se pas en el més ampli horitzó contractual de Barcelona. Malgrat que el concurs no li fos favorable, degué obrir taller a Barcelona, que seria prou conegut si el 1600 van adjudicar-li el retaule del Roser de Sant Quintí de Mediona —per al qual s'havia pensat en «els Hugquets y Jaume Basil pintors de Barçelona»—, visurat favorablement el 1603 per l'argenter barceloní Felip Ros. Tanmateix, Rovira tornà de seguida a Girona, on ja residí fins a la seva mort (+1610) i on té documentats la resta de treballs, tant de dauradura i policromia com de pintura sobre taula: retaule de sant Narcís a Sant Feliu (1600), retaule major de Sant Pere de Galligants (1602), retaule del Roser per a Sant Hilari Sacalm, pintures per a l'església de Vilabertran (1601), retaules major i de sant Joan per a l'església de la Pietat de Pont Major (1605), i pintura per a Canet de Verges (1605). L'única obra documentada de Gabriel Rovira que sobreviu és de policromia —el desmuntat retaule d'alabastre de Campdurà—, perquè el retaule del Roser de Sant Quintí de Mediona va desaparèixer el 1936.¹⁵

Joan Sanxes Galindo seguí un itinerari en certa manera invers, de Barcelona a Girona. Sembla que d'entrada hauria treballat al taller barceloní del seu pare Benet Sanxes Galindo, i que va seguir-lo a Girona quan aquest s'hi va instal·lar per pintar-hi el retaule del Remei del convent del Carme (1586) —és l'última obra que li sabem: Benet morí el 1591, a Girona. Joan Sanxes Galindo es casà a Girona el mateix any d'arribada, el 1586, i en endavant contractà obres pel seu compte —en primer lloc, una *Immaculada* per al notari gironí Andreu Vilaplana (1586). Visqué i tenia l'obra a la placeta de Sant Feliu, des d'on realitzà una copiosa sèrie de pintures per a poblacions d'arreu del bisbat que els documents registren quasi ininterrompudament fins poc abans de la seva mort (+1621). Quasi tota l'obra que ens consta fins avui correspon a cicles figuratius de retaules, la majoria dels quals dedicats al Roser; se sap que pintà els retaules del Roser a Sant Feliu de Pallerols (1587), dels sants Cosme i Damià al convent del Carme d'Olot (1589), el major a Vilablareix (1590), del Roser a Batet (1592), de santa Magdalena a Sant Esteve de Llémena (1593), del Roser a Fortià (1596) i a Santa Coloma de Farners (1597), el major de sant Pau a Sarrià de Ter (1599), de sant Miquel al convent del

¹⁵ Per a un perfil biogràfic del pintor, amb la informació documental i bibliogràfica corresponent, vegeu Joan Bosch, «Gabriel Rovira», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 222-224.

Carme de Girona (1600), del Roser a Fornells (1603), a Camallera (1603), a Montcal (1605), a Cassà de la Selva (1606) i a Santa Pau (1611), i el major de Santa Cristina d'Aro (1612). S'ocupà igualment d'altres feines de pintura —com l'estendard de la Verge Maria de la catedral de Girona (1597), o les pintures de la capella de Sant Miquel de la Casa de la Ciutat de Girona (1611), o com el disseny de traces de retaule (1619)—, i també ensenyà l'ofici a joves aprenents, com Jeroni Barilles (1617) i Joan Pujades (1619). De tot aquest conjunt de pintura de Joan Sanxes Galindo, n'ha arribat fins avui una proporció ínfima, però suficient per deixar manifestos tant les qualitats i els límits del seu art, com l'amplitud de la seva informació figurativa i del mateix recurs —sistemàtic i imaginatiu— als repertoris gravats. Podem observar-ho a les taules del retaule major de Santa Cristina d'Aro, instal·lat en la mateixa església parroquial, i a les conservades al Museu d'Art de Girona —quatre escenes del retaule del Roser de Camallera, dues més d'un altre de procedència desconeguda, i quasi totes les del retaule del Roser d'Amer, no documentat.¹⁶

El taller dels Huguet, que manté alguna semblança amb el dels Sanxes Galindo —per la característica de «taller familiar» i per la cronologia dels seus inicis—, se'n distancia per la diferent relació de treball entre pare i fill que van establir, perquè l'evolució del taller quedà estroncada per la mort prematura d'Huguet II, i sobretot perquè el nivell artístic de la producció dels Huguet apareix sensiblement superior. Podríem remuntar l'origen de l'obrador dels Huguet, emblemàticament, al contracte d'aprenentatge que el jove de Vilafranca Jaume Huguet I, als seus 19-24 anys, pactà el setembre de 1565 a Barcelona amb el vell mestre Pere Serafí. El tracte amb l'ancià pintor-poeta, ja a les acaballes, potser resultaria frustrant, almenys en part, per les expectatives de l'aprenent vingut de Vilafranca, però ben segur que no va ser-ho el nucli artístic «italianitzat» que gràcies a les amistats o relacions de Serafí pogué conèixer a Barcelona. Al cap de pocs anys, de nou a Vilafranca, i en la seva àrea d'influència, Huguet rebria les primeres comandes: el retaule del Roser de la parròquia de Ses Oliveres (1569), el de sant Sebastià de l'església de la Santa Creu de Creixà (1571), el dels sants Cosme i Damià (1574) i el major de sant Jaume de Ses Oliveres (1580), les sarges de l'orgue (1571) i el retaule del Roser de Santa Maria de Vilafranca (1580).

Mentrestant, s'havia casat —el 1572, amb una noia de L'Hospitalet, Paula Mercader— i també provà fortuna a Barcelona. Sembla que d'entrada només trobà feines menors, com les que consta que feia a la sagristia de la catedral de Barcelona el 1576, però aviat aconseguí contractes de més compromís: els retaules del Roser de Santa Maria de Badalona (1581) i de Sant Feliu de Llobregat (1582) i el monument de Setmana Santa de Sant Pere de les Puelles, a Barcelona (1585). Malgrat que no ens en consti documentació, a partir d'aquest període Jaume Huguet degué tenir en el seu obrador, primer com a aprenent i després com a col·laborador, el seu fill homònim —podríem conjecturar que hagués nascut el 1573. El *Retaule de sant Roc* de L'Hospitalet, que per documents indirectes convindria situar entre 1591-1594 i és obra de Jaume Huguet pare, conté algun indici de la participació del fill: la figura del testimoni de la prodigiosa *Mort de sant Roc a la presó*, per exemple, traïx l'estil de Jaume Huguet II.

D'altra banda, la primera notícia documental sobre el fill apareix de seguida, en ocasió del seu matrimoni: el 16 de maig de 1594 Jaume Huguet II, amb l'autorització paterna, es casa amb Jerònima Roca. L'any següent, pare i fill formalitzarien una relació de col·laboració en el mateix taller de pintura que ja devia existir de fet des de temps enrere: en un compromís signat el febrer de 1595, Jaume Huguet I admetia com a col·laborador el seu fill a canvi de pagar-li un salari anual de 50 lliures, més les despeses de menjar i de vestir de tota la seva família. La relació econòmica entre pare i fill s'estenia també al negoci d'una taverna de vi i d'oli que mentrestant dirigien a Barcelona —no van liquidar-lo fins el 1605. Les pintures documentades en l'etapa successiva serien fruit d'un treball conjunt, bé que amb la direcció de Jaume Huguet I: el retaule de sant Jaume de Viladriver, o «dels Bastons» (1595), prop de Vic; el retaule del Roser de Sant Esteve de Bas (1597), prop d'Olot; els retaules major i del Roser de Santa Maria de Vallvidrera (1597), no documentats però d'atribució sòlidament argumentada.

En una nova etapa, entorn del canvi de segle, la continuïtat del sistema de treball conjunt no obsta que la iniciativa i el major protagonisme de l'obrador familiar ara es desplacin

¹⁶ Per a un perfil biogràfic del pintor, amb la informació documental i bibliogràfica corresponent, vegeu Joan Bosch, «Joan Sanxes Galindo», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 225-226. L'estudi de dues obres seves, de Dora Santamària i de Joan Bosch, es trobarà a *ibid.*, p. 163-166 i 167-172.

progressivament a favor de Jaume Huguet II, que té casa i taller al carrer de Sant Cugat del Rec. El seu pare, en canvi, sembla reduir cada cop més les seves responsabilitats, i fins i tot la seva participació efectiva en les pintures. Ho manifesta el retaule de la capella de les Ànimes de l'església de Santa Eulàlia de L'Hospitalet (1604) —del qual prové la gran taula amb el *Judici Final* conservada al Museu de L'Hospitalet—, o encara més els retaules del Roser d'Olesa de Montserrat (1602) i de Sant Iscle de les Feixes (1602), ja contractats pel mateix Jaume Huguet II —com igualment la dauradura del *Retaule de l'Anunciació* per a la catedral de Girona (1603), tallat per l'escultor Claudi Perret.

No sabem si la intervenció més limitada de Jaume Huguet I en el treball era causada per problemes de salut, però en tot cas morí aviat, a finals de 1606. Els últims dies de novembre d'aquest any es va fer l'inventari dels seus béns a la seva casa i el seu obrador del carrer d'En Boquer de Barcelona. Al principi de 1607, Jaume Huguet II contractà encara un retaule de la Mare de Déu per a l'església de Santa Agnès de Malanyanes, i el mes de març un retaule de sant Antoni per a Sant Mus de Cànoves. Acabà el primer, però ni tan sols pogué començar l'altre, perquè aviat el sorprengué alguna malaltia greu; el mes de maig dictà testament i pocs mesos després, l'octubre de 1607, morí i es féu l'inventari dels seus béns.¹⁷

Afortunadament, s'han preservat fins avui algunes obres dels Jaume Huguet I i II, el nucli fonamental de les quals es conserva al Museu de L'Hospitalet. A més de les sis pintures del *Retaule de sant Roc* de L'Hospitalet —amb *Sant Cristòfol* i *Sant Jaume*, i amb el *Naixement de sant Roc*, *Sant Roc distribueix els seus béns entre els pobres*, *Sant Roc assisteix els malalts de pesta*, i *Mort de sant Roc a la presó*—, que ara el Museu fa objecte de la present exposició, les destruccions massives de 1936 també van estalviar algunes pintures dels retaules de Santa Maria de Vallvidrera. Han quedat a Vallvidrera dues taules amb l'*Anunciació* i la *Visitació*, que corresponen al retaule del Roser, i tres taules més amb l'*Ecce Homo*, *Santa Àgata* i *Santa Llúcia*, mentre que algunes pintures del retaule major s'han salvaguardat en diferents indrets: dues taules amb l'*Encontre de sant Joaquim i santa Anna a la Porta Daurada* i amb la *Presentació de la Verge al Temple*, i dos fragments amb el *Refús de l'ofrena dels pares de la Verge* i amb la *Dormició de la Verge* són al Museu del Monestir de Poblet; dues pintures més amb l'*Anunci de l'àngel a sant Joaquim* i amb la *Nativitat de la Verge* són al Museo de Valladolid.¹⁸ S'allotja igualment al Museu de L'Hospitalet la gran taula amb el *Judici Final*, resta del retaule de les Ànimes de la parroquial de Santa Eulàlia. Àlicia Suárez localitzà tres pintures més, d'atribució molt plausible a Jaume Huguet II: les taules de *Sant Jacint* i del *Profeta Jeremies*, al Museu Diocesà de Barcelona, i el *Tríptic de les butlles de Sant Martí de Mura*, al Museu Episcopal de Vic.¹⁹ Joan Bosch ha afegit encara al catàleg de Jaume Huguet II, satisfactòriament, les cinc taules del Museu de L'Hospitalet amb *Sant Pere a la càtedra* i amb els pares de l'Església *Sant Jeroni*, *Sant Gregori*, *Sant Agustí* i *Sant Ambrós*.²⁰

El mateix Bosch ha formulat la primera proposta de distinció estilística dels dos Huguet, amb la qual voldríem tancar la sumària aproximació als nostres pintors: Jaume Huguet I «seria un pintor segur en el tractament de l'escorç i força correcte en la presentació de les anatomies, que manipulava una gamma cromàtica lluminosa i brillant i unes opcions compositives força conservadores; un mestre, en fi, orientat cap a una impostació temàtica de to més aviat líric». «En canvi, Jaume Huguet II seria un pintor que, tot i dependre considerablement de les propostes paternes, manifestaria una "manera" més greu i clarobscurista, més moderna, en les composicions —inspirades en gravats de Cornelis Cort sobre l'obra de Federico Zuccari i de Bartolommeo Neroni.»²¹

¹⁷ Per a un perfil biogràfic complet dels pintors, amb la informació documental i bibliogràfica corresponent, vegeu Joan Bosch, «Jaume Huguet I i Jaume Huguet II», dins J. Bosch-J. Garriga, 1998, cit. (nota 2), p. 199-201.

¹⁸ Agraïxo a la Sra. Eloïsa Wattenberg García, directora del Museo de Valladolid, que arran de la fotografia del retaule major de Vallvidrera i de les dues pintures del *Retaule de Sant Roc* publicades al catàleg *De Flandes a Itàlia* (1998), citat a la nota 2, p. 160-161, em cridés l'atenció sobre aquestes pintures —i d'altres d'afins— conservades al seu museu, que ara faig objecte d'estudi en el context més ampli d'una recerca en curs sobre els Huguet I i II. A més de les de Valladolid, s'han localitzat d'altres obres atribuïbles als Huguet I i II a Catalunya.

¹⁹ Deven al treball inèdit d'Àlicia Suárez (1976), citat a la nota 2, l'atribució del *Retaule de Sant Roc* als Huguet, el primer perfil biogràfic essencial dels dos pintors i el primer aplec fonamental del seu catàleg d'obres.

²⁰ Vegeu J. Bosch, 1998, cit. (nota 17), p. 201.

²¹ Ibid.