

RETROTABULUM



Estudis d'art medieval

Núm 20. Desembre 2016

ISSN 2014-5616

L'antic retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona. Una visió de conjunt d'un retaule-reliquiari

Francesc Ruiz i Quesada
Joan Yeguas i Gassó

Introducció

El retaule major de l'església de Sant Feliu a Girona és un dels retaules més importants de Catalunya, de finals del gòtic i inicis del Renaixement.¹ Les seves mides eren impressionants: prop de quinze metres d'alçada, des del terra fins a l'espiga del tabernacle central i, articulat en cinc plans, feia gairebé onze metres d'amplada, incloses les polseres. En realitat l'alçada del moble fou encara més elevada, doncs, a l'espiga del tabernacle marià es va afegir una creu amb el crucificat, el 1509, la qual ja no hi era a principis del segle XX. El cost d'aquesta obra fou també molt important, atès que els pagaments coneguts pugen a 23.605 sous [1.180 lliures i 5 sous], xifra en què no es comptabilitza el preu abonat per la talla dels apòstols i de Crist ressuscitat del bancal, ja que es desconeix, ni tampoc el valor total de l'import abonat a Perris de Fontaines ni a Joan de Burgunya, ja que es coneixen diverses èpoques i no es tenen notícies de la quantitat total pactada amb cadascun d'aquests pintors. Tanmateix i atès que es coneix el cost total de la fusteria i imatges, el qual va ser de 15.615 sous (780 lliures i 15 sous),² podem assegurar que el preu total de l'obra fou, com a mínim, de

¹ En el desenvolupament d'aquest estudi ha estat molt important la col·laboració de Ma. Antònia Clarà, del Patrimoni cultural del Bisbat de Girona, gràcies a la qual hem pogut apropar-nos a la complexitat del retaule i, així mateix, podem donar a conèixer imatges d'estructures, components i talles totalment inèdites. També agraïm el suport de Carme Clusellas Pagès, directora del Museu d'Art de Girona i molt especialment la col·laboració d'Antoni Monturiol, conservador del MdG i d'Isabel Fabregat, tècnica del mateix MdG. Ha estat notable la implicació de Fina Navarrete i Cristina Feixas, del CRDI de l'Arxiu de Girona a l'hora de cercar imatges antigues del retaule de Sant Feliu, de Josep Ros i Diego Fontalba Raya de l'INSPAI, Centre de la Imatge. Diputació de Girona; de mossèn Joan Baburés, rector de l'església de Sant Feliu de Girona; Joan Piña, conservador tècnic del Tresor de la Catedral de Girona i Werner Verbeke, professor emèrit d'Història medieval a la Universitat Catòlica de Lovaina.

² Joan Dartrica va pactar 135 lliures pel bancal i sotabanc, 165 lliures i 15 sous va ser el cost de la feina duta a terme per aquest fuster fins a la seva mort al cos principal del retaule i Joan Robredo va acordar la finalització del moble pel preu de 400 lliures. A més a més, cal afegir 40 lliures que varen ser abonades de més a Robredo i altres 40 lliures que l'imatger Joan d'Aragó

35.000 sous (1.750 lliures). Aquesta quantitat supera els 30.800 sous (1.540 lliures) que va costar el retaule major del convent de Sant Agustí de Barcelona,³ o els 32.728 sous (1.636 lliures i 8 sous) que va pujar el retaule major de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, tot i que en aquesta ocasió es varen aprofitar la imatge de la Mare de Déu i també els tabernacles del moble trescentista.⁴



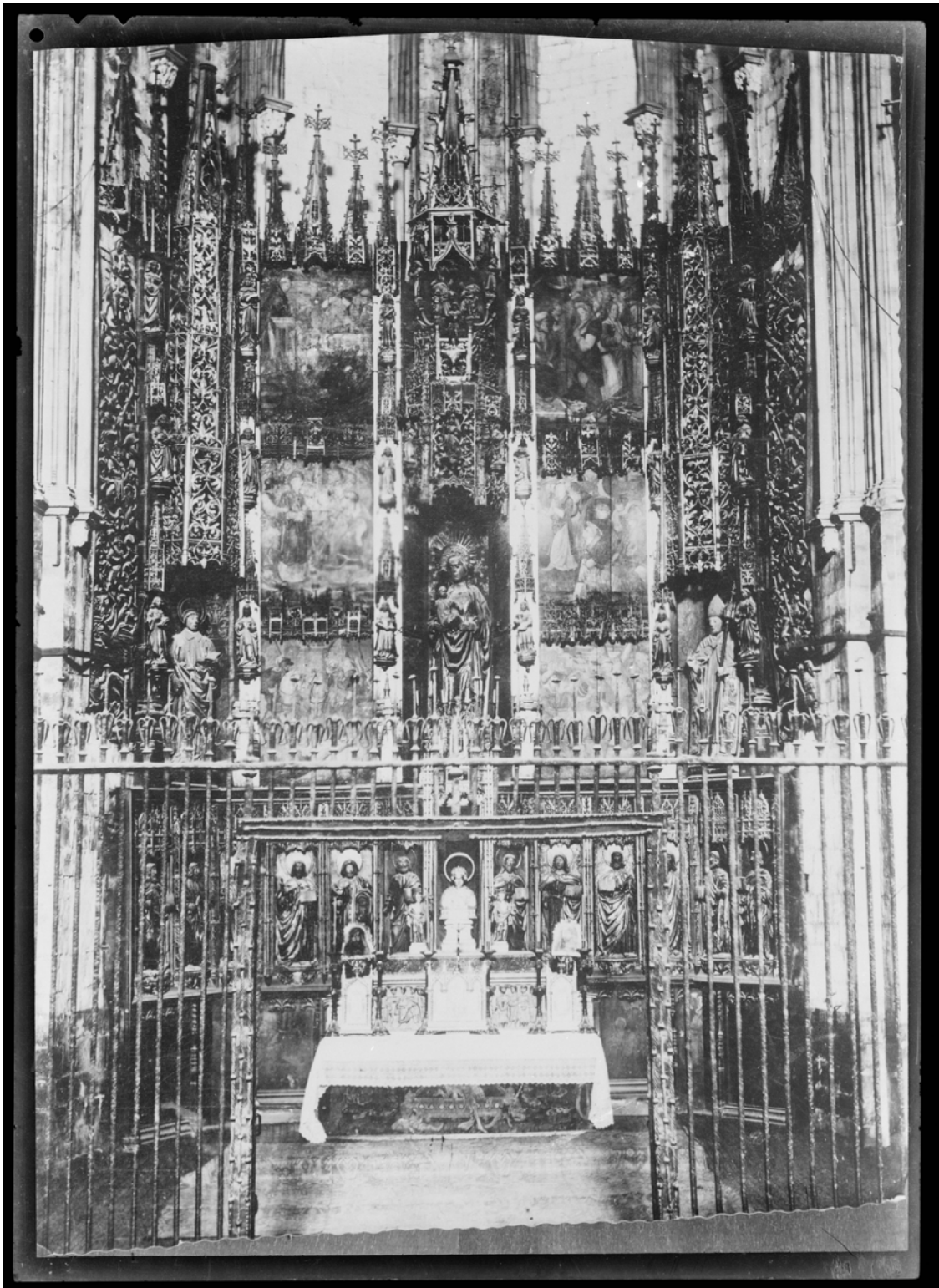
El retaule major de l'església de Sant Feliu ha estat objecte d'estudi per diferents investigadors. Una de les aportacions fonamentals ha estat la de Pere Freixas, qui va exhumar la major part de la documentació, fet que va permetre posar nom a diferents artífexs que hi van treballar, sobretot de l'àmbit escultòric. Altres estudiosos importants s'han ocupat majoritàriament de les pintures: Diego Angulo, Joan Ainaud, Jaume Marquès, Chandler R. Post, Miquel Àngel Alarcia, Joaquim Garriga o Joan Molina.

Amb aquest reguitzell d'historiadors que han tractat l'antic retaule de Sant Feliu, algú podria preguntar-se el perquè fer un nou estudi sobre aquest conjunt. La pretensió del text que escrivim és la de donar una visió de conjunt sobre l'obra gironina. Com hem comentat anteriorment, la major part de la historiografia s'ha ocupat de les taules pintades per Perris de Fontaines i Joan de Burgunya, però en relació amb la fusteria s'ha anat poc més enllà de les dades documentals. S'havia de delimitar clarament la tasca realitzada per Joan Dartrica i Joan d'Aragó, i, sobretot, calia una revisió completa del treball, força desconegut, de Pedro Robredo i la recerca de tots els testimonis conservats del seu treball. La relectura de la documentació i l'estudi iconogràfic del conjunt ens han permès desenvolupar una inèdita aportació, doncs, proposem que el retaule s'hagi de vincular a la tomba de sant Feliu, concebent-lo com a un retaule-reliquiari, tot coincidint amb el retaule de Sant Narcís que pintà Lluís Borrassà per a la mateixa església. Al marge d'això, també fem una valoració a l'entorn de l'estructura i cost econòmic del conjunt, tot duent a terme un repàs històric del moble a través d'imatges antigues, fins al moment del seu desmuntatge a l'any 1936, atès que l'aparell d'arxiu és força més ampli que la foto més coneguda, la de Valentí Fagnoli que habitualment apareix citada. Finalment, donem a conèixer tres documents inèdits: dues èpoques de les quantitats lliurades a Pedro Robredo i l'acte del plenari de la parròquia de Sant Feliu de Girona del 22 de juliol de 1509 –moment en què els obrers i parroquians ratifiquen la visura realitzada pels pèrits i accepten el retaule lliurat per Pedro Robredo–, així com la transcripció inèdita de l'acte en què s'arriba a un acord econòmic amb Pere Robredo pels canvis que havia introduït a l'obra i per fer diverses tasques que no eren contemplades al contracte, en data 29 de juliol de 1509 (vegeu l'apèndix documental).

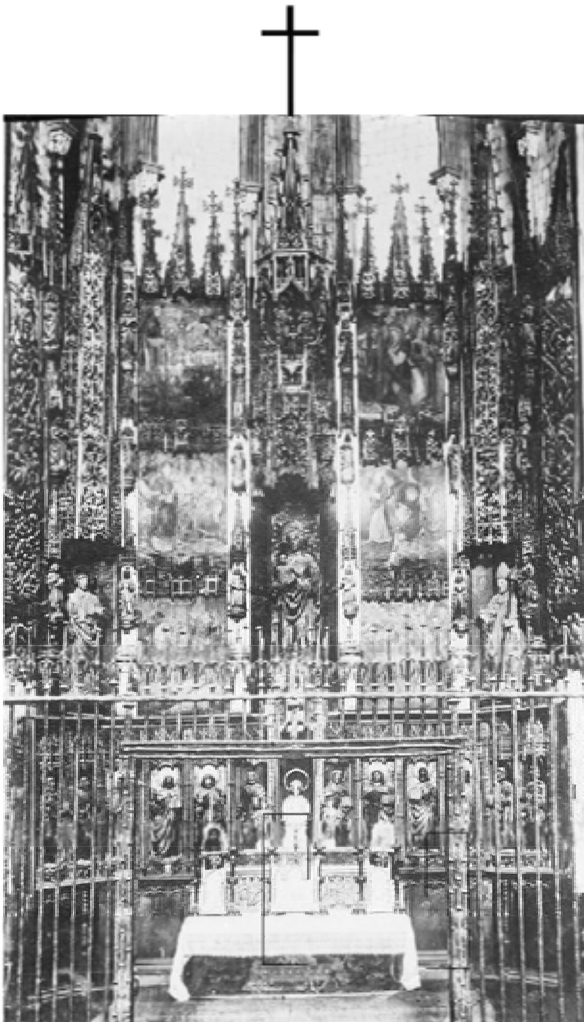
havia de cobrar per les tres escultures del moble. Més endavant, parlarem de totes aquestes notícies.

³ DURAN I SANPERE, A., "El retaule dels Blanquers" a *Barcelona i la seva història*, Barcelona, 1975, III, p. 135-179; GUDIOL, J. & AINAUD DE LASARTE, J., *Huguet*, Barcelona, 1948, p. 76-83; AINAUD DE LASARTE, J., *Jaime Huguet*, Madrid, 1955, p. 36-38; ALCOY I PEDRÓS, R., "Retaule de Sant Agustí de la Confraria dels Blanquers" a *Jaime Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 186-193 i RUIZ I QUESADA, F., "El retaule de San Agustí de Jaime Huguet. Un referent singular en l'art pictòric català del darrer quatrecent" a *Quaderns de Vilaniu*, 37 (2000), p. 3-40, estudi en què es reproduïx la hipòtesi de reconstrucció de l'obra.

⁴ Vegeu MADURELL I MARIMON J. M., "El arte en la comarca alta de Urgel", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946, p. 139-143; MADURELL I MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*, Barcelona, 1944, p. 70-82 i 152-154 (docs. 7 i 8) i DURAN I SANPERE, A., "El retaule major del Pi" a *Barcelona i la seva història*, Barcelona, 1975, III, p. 322-327.



Retaule major de l'església de Sant Feliu (1930-1936). Fons Foto Lux. Ajuntament de Girona. CRDI (Foto Lux)



Retaule major de l'església de Sant Feliu (1930-1936). Fons Foto Lux. Ajuntament de Girona. CRDI (Foto Lux)

Hipòtesi de reconstrucció del retaula major del convent de Sant Agustí de Barcelona

L'església de Sant Feliu, a l'entorn del seu retaule major

Les investigacions relatives a l'església de Sant Feliu de Girona, dutes a terme per Miquel Àngel Chamorro, han posat de relleu l'àmplia historiografia que tingué el sepulcre de Sant Feliu i el moble que va presidir l'altar major del temple gironí, des dels inicis del segle XVI⁵: Juan Gaspar Roig i Jalpí,⁶ Francesc Xavier Dorca (1737-1806),⁷ Jaime Villanueva,⁸ José de la Canal y Antolín Merino,⁹ Pau Piferrer i Fàbregas,¹⁰ Narcís Blanch i Illa,¹¹ Enric Claudi Girbal y Nadal,¹² José Narciso Roca i Farreras,¹³ Joaquim Botet i Sisó,¹⁴ Francesc Montsalvatge i Fossas,¹⁵ Joaquim Plà Cargol,¹⁶ Josep Mercader i Bohigas,¹⁷ Pere de Palol Salellas¹⁸ i Pere Freixas, investigador cabdal en l'estudi del conjunt gironí, que també va donar a conèixer el *retrotabulo argenteo* que va realitzar l'orfebre Francesc Artau I per a l'altar major de l'església de Sant Feliu l'any 1398, moment en què va cobrar 100 florins.¹⁹

Temple dels primers temps del cristianisme, consta com a canònica almenys des de l'any 966, moment en què el comte Sunifred féu un llegat. Tot aprofitant una part de la construcció romànica, l'edifici actual fou iniciat a la segona dècada del segle XIV i

⁵ CHAMORRO TRENADO, M. À., *L'església de Sant Feliu de Girona. La historiografia dels segles XVII-XIX*, Tesi de Llicenciatura, Universitat de Girona, Girona, 2001 i CHAMORRO TRENADO, M. À., *La construcció de l'església de Sant Feliu de Girona al segle XIV. Els llibres d'obra*, Universitat de Girona, Girona, 2004, tesi doctoral en línia.

⁶ *Resumen historial de las grandezas y antiguedades de la ciudad de Gerona*. Barcelona, 1678.

⁷ Segons Dorca, poc després de la reconquesta de la ciutat per part de Carlemany s'hauria realitzat l'altar major col·locant les imatges de Santa Maria al centre, sant Feliu a la dreta i sant Narcís a l'esquerra. Vegeu *Colección de noticias para la historia de los santos mártires de Gerona y de otras relativas a la Santa Iglesia de la misma ciudad, etc.*, Barcelona, 1806.

⁸ *Viaje literario a las iglesias de España*, t. XIV, Madrid, 1850.

⁹ LA CANAL, J. DE & MERINO, A., *España Sagrada*, t. XLIII i XLIV, Madrid, 1819 i 1826 i LA CANAL, J. DE, *España Sagrada*, t. XLV, Madrid, 1832.

¹⁰ *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antiguedades, paisajes, etc.* t.1, Barcelona, 1839.

¹¹ *Gerona histórico-monumental. Noticias históricas de esta ciudad y descripción artística de sus antiguos monumentos*, Girona, 1853.

¹² *Escritores gerundenses, ó sea apuntes biográficos de los principales que han florecido desde los primeros siglos hasta nuestros días, noticias de sus obras y de los diferentes establecimientos de enseñanza que ha tenido esta ciudad, con otros varios é importantes datos referentes á los progresos i vicisitudes de las ciencias y las letras en la misma*, Girona, 1867.

¹³ *La inmortal ciudad. Recuerdos de la historia y de los monumentos de Gerona*, Girona, 1885.

¹⁴ "[...] lo retaule del altar major, de fusta, més interessant per sos calats dossierets, pinacles y cresteries, que per les seves pintures." Vegeu *Geografía General de Catalunya. Provincia de Girona*, Barcelona, [1908-1917].

¹⁵ *Los monasterios de la diócesis gerundense*. t. XIV, Olot, 1904.

¹⁶ *Santos Mártires de Gerona*, Girona – Madrid 1955. Tot i que aleshores les pintures dedicades a sant Feliu eren atribuïdes al pintor gironí Porta, seguint la proposta de Diego Angulo Iñiguez, Pla Cargol comentà que per "la indumentaria de varios de los personajes representados en los cuadros del retablo y por las características de algunos rostros, bien podría ser que fuera obra de algún artista extranjero; (¿tal vez borgoñés?)".

¹⁷ *Vida e historia de San Narciso*, Girona, 1954.

¹⁸ *Gerona monumental*, Madrid 1955. Aleshores, les taules de Burgunya eren a la capella baptismal de l'església.

¹⁹ *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Girona, 1983; FREIXAS CAMPS, P., "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*, XXVII (1984), p. 165-188, FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 245-279 i FREIXAS CAMPS, P., *La Basílica de Sant Feliu. Primera catedral de Girona*, Girona, 2016.

s'acabà de cobrir entre els anys 1488 i 1499, pels mestres Julià Julià i Francesc Gomis.²⁰ Finalitzada la coberta dels dos darrers trams, les prioritats més immediates van ser la l'acompliment de l'orgue²¹ i la construcció del retaule major.²²



La devoció a sant Feliu l'Africà va gaudir d'una gran acollida popular arreu de la Corona d'Aragó.²³ Dins el context medieval, cal destacar el retaule major de l'església de Torralba de Ribota (Saragossa), conjunt que dona nom a l'autor del retaule, el Mestre de Torralba,²⁴ i el retaule major de l'església de Sant Feliu de Xàtiva (València). Dedicat a sant Feliu de Girona i a sant Feliu de Lió, va ser pintat pel Mestre de Xàtiva, el Mestre de Borbotó i el Mestre d'Artés i és una obra important dins l'art gòtic del Regne de València, a l'entorn del canvi de segle (9 x 6 m).²⁵ Més antic encara, del segle XIV, és l'antic retaule major de pedra de la parroquial de Sant Feliu d'Alòs de Balaguer (la Noguera).²⁶

Coberta de l'església de Sant Feliu

²⁰ CLARA, J. & MARQUÈS, J. M., *Sant Feliu de Girona*. Col·lecció Sant Feliu, Girona, 1992, p. 17.

²¹ FREIXAS CAMPS, P., *La Basílica de Sant Feliu. Primera catedral de Girona*, Girona, 2016, p. 202 i 203.

²² FREIXAS CAMPS, P., *L'art gòtic a Girona. Segles XIII i XV*, Girona, 1983, p. 34, n. 90.

²³ Per a la figura de sant Feliu, vegeu CALZADA OLIVERAS, J., & ESTEVA CRUAÑAS, LL., "Sant Feliu l'Africà i Sant Feliu de Guíxols", *Estudis sobre temes del Baix Empordà 3. Sant Feliu de Guíxols*, 1984, p. 11-70; AMICH RAURICH, N. M., *Les seus episcopals de Girona i Empúries i les terres del nord-est de Catalunya a les fonts escrites d'època tardoantiga (segles IV-VII)*, tesi doctoral, Universitat de Girona, Girona, 2002 i SUREDA I JUBANY, M., "Sant Feliu: mil anys en imatges. Notes a la iconografia de sant Feliu de Girona", *Revista de Girona*, 24 (2008), p. 87-95.

²⁴ LACARRA DUCAY, M.C. "Retablo de San Félix de Gerona. Torralba de Ribota. Iglesia parroquial de San Félix (Diócesis de Tarazona). Informe histórico-artístico", *Joyas de un Patrimonio*, III, Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003), Zaragoza, 2003, p. 97-112.

²⁵ GÓNZALEZ MENÉNDEZ, L., "El retablo mayor de la iglesia de San Félix". Vegeu http://www.seudexativa.org/Patrimonio_Artistico/Web%20Retablo%20San%20Feliu/Espejo_Epoca/Espejo_Epoca_2.htm.

²⁶ ESPAÑOL, F., "Bartomeu de Rubió i el ressó de la plàstica toscana", a M. R. Manote i Clivilles i M. R. Terés i Tomàs (coord.) *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*, Barcelona, 2007, p. 256-274.



Els promotors del retaule

L'església de Sant Feliu de Girona era una col·legiata, per tant, la màxima autoritat era el col·legi de canonges, presidit per l'abat. Aquest col·legi era qui portava la direcció de l'Obra, amb una organització financera i administrativa.²⁷ Tots els contractes per a la realització del retaule major foren signats amb els obrers de l'església de Sant Feliu i cal tenir en compte que allò que es portava a terme havia de tenir el consentiment de dos canonges obrers.²⁸ Per tant, l'abat deuria controlar o avalar, de forma directa o indirecta, l'evolució de l'obra.



Nau i altar major i retaule de l'església de Sant Feliu. En primer terme el cor (1910-1920). Col·lecció l'Abans de Girona. Ajuntament de Girona. CRDI (Autor desconegut)

La cronologia del conjunt (1504-1520) gairebé coincideix amb l'abadiat de Francesc de Soldevila (doc. 1503 - † 1546). Tot i que no sabem amb exactitud en quin any va començar a exercir com a abat de la col·legiata de Sant Feliu de Girona, hi ha

²⁷ CHAMORRO TRENADO, M. A., *La construcció de l'església de Sant Feliu de Girona al segle XIV. Els llibres d'obra*, Girona, 2004, p. 170-171.

²⁸ A l'acta del plenari de la parròquia de Sant Feliu de Girona, de data 22 de juliol de 1509, els obrers i parroquians van acordar que l'obra del retaule s'havia acabat satisfactòriament: " Die dominica post vesperos vicesima secunda mensis julii anno predicto [1509]. Convocatis congregatis et operariis et parrochianis ecclesiae Sancti Felicis Gerunde, de licentia honorabilis bauli Gerunde inta dictam ecclesiam ad sancti Felicis que ville sic cruta per civitate Gerunda cumisia per Nicholam Puy et Jacobum Palom curritoris publicos Gerunde ut naris est convocates et congregates in quaquidem convocatione et congregatione intervenerint venerabilis Anthonius Massanet mercater, Michael Ladó perator, Bartholomeus Ros ollerius, Ffranciscus Terrats Monteribio operariis unam, Michaele Coll de Montejudayco ad hoc actu as fecit.

Narcissus Ferratis, Michael Domingo, Benedictus Gramada, Dalmacius Çavila, Martinus Responet, Ffranciscus Rexach, Melcior Mertí, Anthonius Garbí, Johannes Anes, Johannes Mais, Bernardinus Sala, Ffranciscus Boet perator, Johannes Farrer, Guillermus Viera, Stephanus Pla, Petrus Borrell, Johannes Renard, Ffelix Riard, Petrus Texidor, Michael Boet fusterius, Sebastianus Vines, Jacobus Terés, Jacobus Palom, Martinus Resclosa, Sebastianus Gra, Anthonius Rostoy, Gabriel Pou, Michael Ros, Jacobus Bon, Petrus Pegna, Petrus Bosch, Petrus Joffre et Johannes Scuder." Vegeu la transcripció del document sencer a l'apèndix documental.

constància que el 1505 ja ho era.²⁹ A part del retaule major, durant el seu abadiat es dugueren a terme altres obres, com el campanar, iniciat per Joan de Belljoc l'any 1532.³⁰ Aquest mestre era germà de Guiu i Anton, cognominats Bell-lloc, naturals d'Arle (Provença) segons el seu testament redactat a l'abril de 1530.³¹ Sabem que el 1524 Anton Bell-lloc va treballar per a les capelles de Pere de Cardona a la catedral de Tarragona, construcció en la qual també apareix documentat Francesc de Soldevila els anys 1521 i 1522.³² Potser foren contractats a Tarragona o a Girona per l'acció de Soldevila, un personatge a cavall de les dues ciutats, i estretament vinculat amb l'arquebisbe Pere de Cardona (doc. 1472 - † 1530), essent el seu vicari general des del 1516.

Francesc de Soldevila fou una destacada figura a l'àmbit religiós i cultural de la primera meitat del segle XVI. Segurament deuria néixer a Tarragona, perquè té un germà anomenat Jaume, que redacta testament el 8 de febrer de 1536, el qual hi resideix i es nomena com a senyor del castell de Vilafortuny.³³ Jaume, també esmentat com "Jaume Roger", fou elevat a cavaller el 30 de setembre de 1518.³⁴ Segons Morales Roca, Francesc de Soldevila també tenia tres germanes: Dorotea, casada amb Joan Lluís de Ferrer, senyor de Riudecols i Les Irles; Àngela Maria, casada amb el donzell Joan Falcó; i Maria Alexandrina, casada amb Bernat de Fivaller i de Miquel, senyor de Fonollar y de Molnar;³⁵ però això no és cert, aquestes tres noies eren les seves nebodes, perquè eren filles de l'esmentat Jaume de Soldevila.³⁶ L'oncle de Francesc fou Joan de Soldevila, un altre personatge relacionat amb Tarragona.³⁷ Mitjançant l'anàlisi del text epigràfic de la

²⁹ Vegeu LA CANAL, DE, J., *España sagrada*, vol. XLV (Santa Iglesia de Gerona, colegiadas, monasterios y conventos de la ciudad), Madrid, 1832, p. 88; MONTSALVATJE FOSSAS, F., *Los monasterios de la diócesis gerundense*, Olot, 1904, p. 282. Montsalvatje és la referència usada a *Catalunya Romànica*, Barcelona, 1991, vol. V, p. 145. De tota manera, hi ha dos autors que afirmen que l'abat de Sant Feliu de Girona entre 1493 i 1520 fou Jordi Sarriera (vegeu: ZARAGOZA PASCUAL, E., "Girona, Sant Feliu de", *Diccionario d'història eclesiàstica de Catalunya*, Barcelona, 1998-2001, vol. II, p. 287-288; FREIXAS, P., "La canònica de Sant Feliu de Girona", *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II*, Barcelona, 2002, p. 32). Sarriera, que també fou diputat eclesiàstic per Girona, consta com a abat de sant Feliu l'any 1493 i sabem que va morir el 1520, però el 21 de desembre de 1509 apareix simplement com a canonge paborde de la seu gironina en un document que ratifica la construcció de l'església de Lloret de Mar (vegeu: Arxiu Municipal de Lloret de Mar, Fons Universitat o Comú de Lloret de Mar, sèrie Urbanisme i Obres, signatura 091.038.001; o *Servei d'Arxiu Municipal de Lloret de Mar. Col·lecció de pergamins* a http://80.64.32.60/catala/Externos/arxiu/903_fusionat.pdf). D'altra banda, en el moment de la seva mort tampoc es fa constar que aleshores fos abat.

³⁰ CLARA, J., "La construcció del campanar de Sant Feliu durant el segle XVI", *Revista de Girona*, 104 (1983), p. 189-197.

³¹ YEGUAS, J., *L'escultura a Catalunya entre 1490 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes «a la romana»*, (tesi doctoral inèdita), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 365-366 i nota 848.

³² CAPDEVILA FELIP, S., *La Seu de Tarragona*, Barcelona, 1935, p. 51-53.

³³ Arxiu del castell de Vilassar de Dalt, Notari de Tarragona (Onofre Montoliu), sig. 23-1-21 (D-4).

³⁴ MORALES ROCA, F. J., *Próceres habilitados en las Cortes del principado de Cataluña, siglo XVII (1599-1713)*, Madrid, 1983, p. 108.

³⁵ MORALES ROCA, F. J., *Prelados, abades, mitrados, dignidades capitulares y caballeros de las órdenes militares habilitados por el brazo eclesiástico en las cortes del principado de Cataluña, dinastías de Trastámara y de Austria. Siglos XV y XVI (1410-1599)*, Madrid, 1999, p. 165-166.

³⁶ El 9 de desembre de 1542, Francesc de Soldevila satisfà un pagament per la dot de Dorotea, on diu clarament que és filla del difunt Jaume. Vegeu Arxiu del castell de Vilassar de Dalt, Notari de Tarragona (Nicolau Rossell), sig. 23-1-30 (D-4).

³⁷ Joan de Soldevila havia estat ardiaca de Sant Fructuós (càrrec vinculat amb la seu de Tarragona), el 1492 era vicari general de l'arquebisbat tarragoní, el 1495 fou nomenat síndic perquè representés els canonges de Tarragona a les corts que es celebraren a Tortosa. El 1499,

seva tomba, sufragada pel seu nebot Francesc, sabem que també era doctor en dret i s'exalta la seva virtut i humanisme. El sepulcre, conservat a l'església de Santa Tecla de Tarragona, realitzat cap a 1535, ha estat atribuït a Damià Forment i el seu taller.³⁸

Francesc de Soldevila fou abat de Sant Feliu de Girona, com hem comentat anteriorment, també ardiaca de Sant Fruituós de Tarragona, canonge i hospitaler de la Seu de Tarragona, subcol·lector dels drets de la Cambra Apostòlica de les diòcesis de Tarragona, de Tortosa i de l'abadia d'Àger. El 1503 el Capítol li va concedir llicència per estudiar els sagrats canons en qualsevol Estudi General, cosa que el 1505 fou retallat, especificant que podia ser a tot arreu "*menys a Roma*".³⁹ Fou un destacat promotor artístic, es coneixen abundants dades relacionades amb pintura, escultura, tapisseria i orfebreria.⁴⁰ Vivia en una sumptuosa casa al carrer Cavallers de Tarragona, que va adquirir el 1527 i va servir d'allotjament el 1542 a l'emperador Carles V quan va visitar la ciutat.⁴¹

algú va publicar un cartell difamatori contra la seva persona, fet que va provocar el reclam dels canonges a l'oficial eclesiàstic perquè fes inquisició contra qui ho hagués escrit o consentit. Al morir, el 30 de juliol de 1502, va deixar 100 ducats per a la il·luminació de la Seu. Vegeu SERRA VILARÓ, J., *Santa Tecla la Vieja*, Tarragona, 1960, p. 205-206.

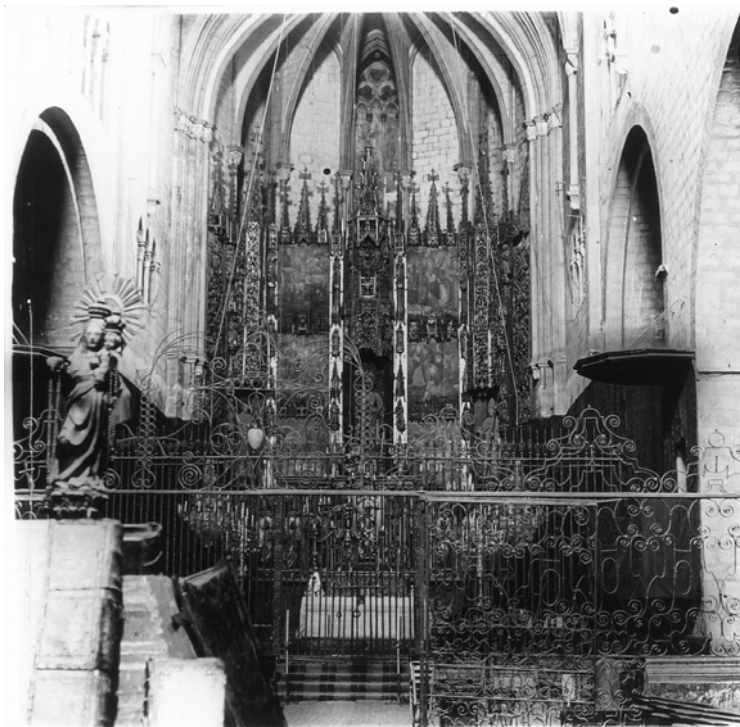
³⁸ L'atribució és de Joan Yeguas, amb la més que probable participació d'Enric de Borgonya, membre documentat del taller formentià (a Poblet, Barcelona i Tarragona), però Carmen Morte no l'inclou dins les obres formentianes. Morte comenta que el sepulcre de Joan de Soldevila s'inspira en la tomba de Pere de Cardona, obra també adjudicada estilísticament a Forment. Vegeu YEGUAS, J., *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, 1999, p. 146-154; MORTE, C., *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Saragossa, 2009, p. 315, 411 i nota 678.

³⁹ També assisteix com a síndic del Capítol a les corts generals de Barcelona del 1519, treballs que foren remunerats amb 150 lliures. A la mort de l'arquebisbe Pere de Cardona (1530), amb la diòcesi vacant i com a administrador apostòlic, va convocar un concili provincial el 2 d'octubre del 1530. Quan va morir l'arquebisbe successor, Lluís de Cardona (1532), fou un dels cinc vicaris generals elegits pel Capítol i fou nomenat oficial. Va convocar un altre concili provincial el 30 de desembre del 1532. Vegeu MADURELL MARIMÓN, J. M., "El concilio tarraconense de 1530", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XVI, 1943, p. 174 i 177; MADURELL MARIMÓN, J. M., "El concilio tarraconense de 1533", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XVII, 1944, p. 145 i 147; SERRA VILARÓ, J., *Santa Tecla la Vieja*, Tarragona, 1960, p. 207-209.

⁴⁰ El 1514 era dipositari del *Drap de Bona Vida* o de *les Potestats*, tapís portat de Roma per Gonzalo Fernández de Heredia, que va suplir la construcció d'una capella a la qual estaven obligats els arquebisbes de Tarragona des del Concili Provincial de 1331. El 1515 també apareix relacionat amb dos draps d'Arràs, que havia llegat l'arquebisbe Alfons d'Aragó a la sagristia de la seu tarragonina. Féu donatiu al Capítol d'un altre drap d'Arràs daurat emmarcat de vellut, per a ornar la Seu. Va esdevenir protector de la confraria de Santa Tecla quan es va constituir, en la capella de la qual va encarregar pintar un retaule; on hem vist que estava la tomba del seu oncle, i on s'esmenta documentalment que hi havia altres membres de la família enterrats. També fou l'encarregat de reparar el reliquiari de Santa Fímbria. Vegeu CAPDEVILA FELIP, S., *La Seu de Tarragona*, Barcelona, 1935, p. 95; SERRA VILARÓ, J., "El tapiz de las Potestades, precio de una capilla", *Boletín Arqueológico*, 31 (1950), p. 168 i 172; TOMÁS ÁVILA, A., *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*, Tarragona, 1963, p. 191-192 i nota 626.

⁴¹ La seva casa era a prop de l'actual plaça del Pallol. Posteriorment, la casa fou adquirida per Diego Girón de Rebolledo, i més tard la propietat va arribar fins a la família Castellarnau, de la qual avui en conserva el nom. En el segle XX va servir de Biblioteca Provincial, Arxiu Municipal, i a l'actualitat és seu del Museu d'Història de la Ciutat. D'aquesta casa podria procedir un bloc escultòric en pedra que representa Lucrècia amb un punyal clavat, actualment conservat al Museu Municipal de Reus, atribuït a l'escultor Jaume Rigalt. Vegeu DE PALMA DE MALLORCA, A., "La casa de Mossen Francesc de Soldevila Abat de Sant Feliu de Girona i Canonge Hospitaler de Tarragona", *La Cruz*, núm. 10545 (1933, 12 novembre), p. 1; SALVAT BOVÉ, J., "La calle de Caballeros de Tarragona", *Boletín Arqueológico*, XLIX (1949), p. 175; DE PALMA DE MALLORCA, A., *Las calles antiguas de Tarragona. Siglos XIII-XIX*, Tarragona, 1956-1958, vol. II, p. 89 i notes 90, 92, 94; SALVAT BOVÉ, J., *Tarragona antigua y moderna a través de su nomenclatura urbana (siglos XIII al XIX)*, Tarragona, 1961, p. 101-102 i nota 53; MAS ARRONDO, C., *El*

Més enllà de les aportacions de l'abat i canonges, també cal tenir present les deixes testamentàries d'alguns dels parroquians de Sant Feliu per a la fàbrica del retaule. En aquesta direcció, a les darreres voluntats de Miquel Coma, redactades el 15 de març de l'any 1507, consta que volia ser sepultat a l'església de Sant Feliu de Girona, a la qual va deixar diners per fer el retaule de l'altar major i per l'obra de l'església: " [...] acapitari per dictam ecclesiam Sancti Ffelicis regalia argenti. Item dimicto retabulo altaris maior dicte ecclesiae Sancti Ffelicis viginti solidos. Item dimicto operi dicte ecclesiae Sancti Ffelicis Gerunde totum illud censuale pensionis anuale quindecim solidorum et precii sive proprietate quindecim librarum quod Narcissus Jordi ortalanus Gerunde michi facit, volo tamen et ordino que operarii eiusdem ecclesiae [...]".⁴²



Altar major de l'església de Sant Feliu de Girona (1912). Josep Salvany i Blanch (1866-1929). Biblioteca de Catalunya (Fons Salvany SaP 026 12)

Castellarnau del Pallars a Tarragona, Tarragona, 1991; MASSÓ CARBALLIDO, J., "Notes sobre un relleu de Lucrècia", *Informatiu Museus. Revista informativa i de divulgació cultural dels museus de Reus*, vol. 36 (2007), s.p.; YEGUAS, J., "Jaume Rigalt (doc. 1535-1573): un escultor català errant", R. Alcoy (ed.), *Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, 2014, p. 491-492.

⁴² Ens referim al testament de Miquel Coma, ferrer de Girona, en el qual nomena com a marmessors Jaume Ferrer, canonge i capellà major de l'església de Sant Feliu; Julià Baschos, carnisser; Bartomeu Casellers, mestre de cases, i Joan Vilar, sabater de Girona. Disposa ser sepultat a l'església de Sant Feliu de Girona a la qual deixa diners per fer el retaule de l'altar major i per a l'obra de l'església. Assigna un censal de 15 sous que li prestava Narcís Jordi, hortolà de Girona, per tal que l'obrer de l'esmentada església faci celebrar dotze misses anuals. També en dóna a l'oratori de Santa Maria del Pilar; a Mateua, la seva esposa; a Carles de Bellloc, paraire de Girona, i a Joan Vilar. Nomena el seu fill Narcís, de vuit mesos d'edat, com a hereu universal. Si moria sense descendents o hi renunciava, el substituiria l'Hospital Nou de Girona. En aquest cas, es donarien 50 lliures al seu nebot [...] Coma, fill de Joan Coma, notari de Murat, regne de França, germà seu. Institueix Mateua com a usufructuària dels seus béns i tutora de llur fill. *Actum est hoc Gerunde die lune quintadecima mensis marcii anno a nativitate Domini millesimo quingentesimo septimo*. Vegeu *Catàleg de pergamins del fons de l'Ajuntament de Girona (1144-1862)*, Lleida, 2005, vol. II, doc. 1122. Vegeu el document a http://sgdap.girona.cat/fotoweb/archives/5002-Tot/Arxiu_Municipal_2/Fons_documentals_/oo_FONS_AJ-GIRONA/Pergamins/049112.pdf.

Les primeres notícies documentals relatives a la construcció i pintura del retaule major de l'església de Sant Feliu a Girona són del 10 de març de 1504 i les darreres referències són de l'any 1520. En aquest ampli espai de temps hi van treballar Joan Dartrica, Joan d'Aragó, Pere Coll, Pedro Robredo, Perris de Fontaines i Joan de Burgunya, mestres que tractem tot seguit.

Joan Dartrica (Jan van Ertricke)

Joan Dartrica fou l'escultor més actiu a Girona en els primers anys del segle XVI, està documentat des de l'any 1498 fins a la seva mort el 1507. El seu cognom apareix recollit en diferents variants: Dartrica, Dartricha, Dertrica, Deertrica, De Ertica, De Ertricha, Ertrica (sense la "De" davant), Venetrica, Venetricha, Venetrique i Venetrica.⁴³ L'última notícia documental és la redacció de les seves darreres voluntats, el 30 de març de 1507, i deuria morir pocs dies o setmanes després. Segons dona a conèixer Freixas en el seu testament, era originari de la vila de *Tiramont*, de *terre alemanie*, i apareix referenciat com a *alamany*. Jardí identifica aquesta vila amb Thiarmon, situada prop de la ciutat de Mons, a la regió de Valònia, a l'actual Bèlgica.⁴⁴ Tanmateix, Freixas comenta que Tiramont és propera a la ciutat de Lovaina, on hi vivia un germà seu anomenat Gerard, emplaçament que ens fa pensar en la vila de Tirlemont (nom en francès, perquè en versió original flamenca, s'anomena Tienen), a la província del Brabant flamenc. En aquesta vila de Tienen/Tirlemont, i en indrets de les rodalies (Hakendover o Heilisse/Hélécine), a finals del segle XV s'hi documenten diferents personatges cognominats "Van Ertricke", "Van Ertryck" o "Van Vertrijk".⁴⁵ Un cognom que segurament deriva d'un llogarret anomenat Vertrijk (ubicat a 5 km de la dita vila), tot i que tampoc cal descartar altres possibilitats com la població d'Aartrijke (a 18 km de Bruges), ja que als segles XIV i XV es troben variants com "Van Aertrycke" o "Van Aertrike". Per tant, seria comprensible la preposició "Van" fos traduïda per "De", o simplement "D", és a dir, de "Vanetrike" a "D'Ertrika" i "Dartrica".⁴⁶ El 8 de juliol 1498 es casava amb Bernardina Solivella, filla d'un traginer de farina, i ella aportava una dot de 40 lliures, pagadores pel seu pare.⁴⁷ El gener del 1500, essent ciutadà de Girona, vivia al carrer de les Ballesteries juntament amb el mestre d'obres Mateu Dondós.⁴⁸

El 1501 capitula l'execució d'un retaule de fusta dedicat a santa Magdalena per a l'església catedral de Girona. El bancal havia de tenir 5 pams d'alçada per 13 i mig d'amplada (97 x 263 cm), amb quatre pilars que separarien *tres istories*. El cos estava

⁴³ Vegeu FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 248 i l'apèndix documental.

⁴⁴ JARDÍ ANGUERA, M., "L'aportació dels escultors alemanys a la producció catalana de retaules de finals del segle xv", *Locvs Amoenvs* 9 (2007-2008), p. 83.

⁴⁵ Vegeu KEMPENEERS, P., *Thuis in Thienen*, Tienen, 1999, vol. I, p. 475, 657 i 773.

⁴⁶ Agraïm a Werner Verbeke, professor emèrit d'Història medieval a la Universitat Catòlica de Lovaina, aquestes recerques de cognoms a territori belga. Ha estat aquest investigador qui ens ha donat a conèixer la presència a Lovaina, l'any 1476, de Gherard van Ertrike, fill de Jan, personatge que tal vegada podria ser el germà del nostre fuster. Vegeu <http://www.erfgoedcelleuven.be/nl/itineran-nova> o <http://www.itineranova.be>.

⁴⁷ YEGUAS, J., *L'escultura a Catalunya entre 1490 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes "a la formana"*, (tesi doctoral inèdita), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 104 i nota 192.

⁴⁸ FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 248.

format per dos laterals, de 15 pams d'alçada (292 cm), també amb el desenvolupament de *campers o istories*; al mig una fornícula de 8 pams o més d'alçada per 3 i mig d'amplada (155 x 68 cm) on hi aniria la imatge *de pedra* de la santa titular. No s'especifica l'amplada dels carrers laterals, simplement es comenta que tindrien la mateixa que els de les escenes laterals del bancal. Després hi hauria dues peces més fora del cos, situades sobre dues portes, amb una mida de 13 pams d'alçada x 3 d'amplada cadascun (253 x 58 cm). El preu total fou estipulat en 24 lliures.⁴⁹ Procedents de l'únic retaule dedicat a santa Magdalena a la Seu de Girona, hi ha vuit taules pintades conservades al tresor de la catedral, atribuïdes a Pere Mates i datades epigràficament l'any 1526.⁵⁰ Tot i la distància temporal entre 1501 i 1526, podria ser que la fusteria realitzada per Dartrica allotgés les pintures de Mates, segons es fa palès a la hipòtesi de reconstrucció que adjuntem, tot tenint en compte les mides precisades al contracte i les de les taules conservades. Tanmateix, arran d'aquesta reconstrucció és fàcil apreciar que les pintures del bancal no varen tenir la mateixa amplada que les del cos superior del retaule, atès que se li va donar més amplitud al compartiment central del bancal, dedicat al Plany sobre Crist mort o a la Pietat. En tot cas, la fusteria no ha arribat fins als nostres dies, potser perquè el retaule fou canviat de capella en data indeterminada.

El 21 de maig del 1503, contracta la fàbrica d'una trona per a l'església de Sant Feliu de Girona, una peça en fusta de noguera que havia d'enllestir abans de *la vigília del glorios Sant Narcís prop venidor*, juntament amb uns permòdols i una porta, tot pel preu de 25 lliures barcelonines, pagadores en tres pagues iguals: el mateix dia es signa la primera època, de 8 lliures 6 sous i 8 diners; l'acompliment es satisfà el 15 de maig del 1504; l'obra havia estat concebuda en *una mostra deboxada en un paper*.⁵¹ Arran d'una recent troballa, Freixas documenta que la trona formava part d'una operació més ampla, on hi van participar altres artífexs. Escassos onze dies abans, el 10 de maig del 1503, el mestre d'obres Bartomeu Rufí capitulava el foradament d'un mur i un portal per a la dita trona. L'estructura s'havia de sostenir damunt uns permòdols de roure, abans citats, i el portal havia de tenir una porta. Tot semblava encaixar. Però Freixas atorga la tasca de fusteria al gironí Melcior Martí, i, per decorar la trona, també li adjudica set relleus que representen la vida de sant Narcís i santa Afra, actualment dispersos entre la Catedral de Girona (quatre taules al Tresor i una a la capella baptismal) i el Museu d'Art de Girona (les dues restants). Unes peces escultòriques que Freixas qualifica d'un "taller d'artífexs ancorats en la manera de fer medieval ben entrat ja el segle XVI", tot i que no descarta la possibilitat que fossin peces del retaule policromat i daurat l'any 1600 per la confraria de Sant Narcís.⁵² En la nostra opinió, es tracta d'escultura de l'últim quart del segle XVI, degut a dues premisses fonamentals: l'estil dels relleus i la presència d'elements arquitectònics com un retaule que apareix al Martiri de Sant Narcís (difícil de concebre a Catalunya abans de 1540/1550); per tant,

⁴⁹ FREIXAS CAMPS, P., *cit. supra*, p. 249, nota 7, i doc. I.

⁵⁰ SUTRÀ, J., "TVMAS, pintor renacentista. Contribució a l'estudi de la pintura del Renaixement català", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XLVII, núm. 510, 1937, p. 249-251; ALARCIA, M. À., "Cat. 10. Pere Mates. Retaule de Santa Magdalena", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 96-97.

⁵¹ FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renacentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 248-249, notes 6-7, 9, i doc. I-II.

⁵² FREIXAS CAMPS, P., *La Basilica de Sant Feliu. Primera Catedral de Girona*, Girona, 2016, p. 205-208.

caldría pensar en una obra pròxima a la citada data del 1600, i desvincular-ho de la trona.⁵³

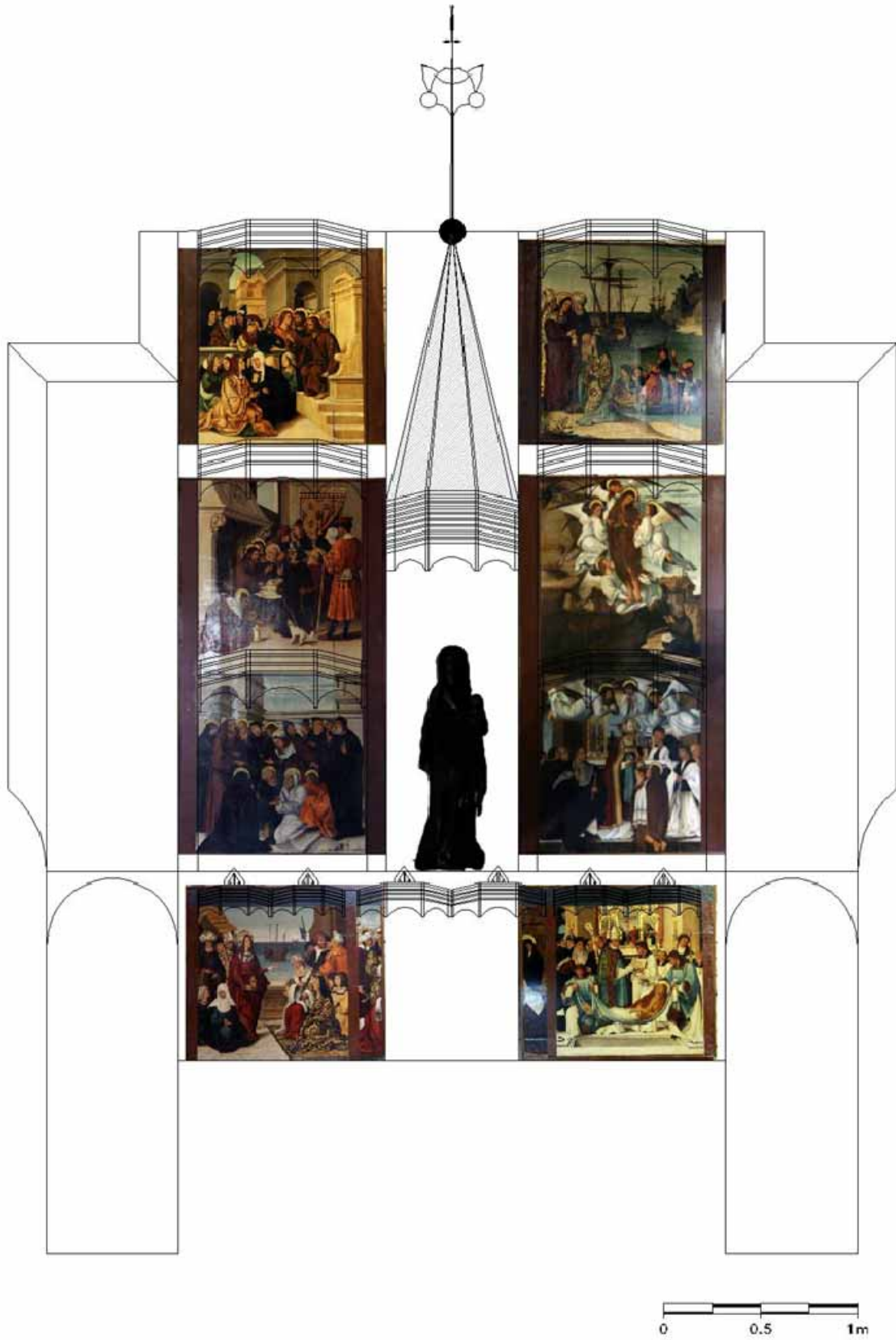
El 10 de març de 1504, es compromet a fer la predel·la del retaule major de Sant Feliu de Girona, i al cap d'un any i escaig, el 5 de juny de 1505, concerta l'acabament de l'estructura de fusta de conjunt, obres que més endavant analitzarem en detall. El 25 de juny del 1505, conjuntament amb Joan d'Aragó, firma un contracte amb els membres de la confraria de la Immaculada Verge Maria i de sant Maurici instituïda a l'església del Mercadal de Girona, per fer un retaule a la capella de dita confraria, d'unes mides exactes a l'alçada i amplada de la capella. L'obra havia de tenir tres imatges de 5 pams d'alçada, és a dir 97 cm, concretament, havien de ser de sant Maurici, sant Baldiri i sant Guerau, i el seu aspecte, pel que fa a les dues darreres, havia de ser similar a les figures del banc del retaule de Sant Feliu de Girona. El termini d'acabament es fixà en l'espai d'un any, pel preu de 78 lliures barcelonines, pagadores en tres iguals pagaments de 26 lliures.⁵⁴ Dartrica s'havia de fer càrrec de tot el moble, a excepció de les tres imatges de talla. És plausible que al carrer central hi fossin les escultures de la Mare de Déu de Pietat i de sant Maurici, una sobre l'altra amb tubes i tabernacle –d'acord amb el model que seguirà poc després el retaule de Cervià de Ter– i no desestimem que les altres dues imatges de "migetalla" fossin una a cada banda del carrer central, atès que coincideixen en alçada amb la de sant Maurici.

El 31 de març de 1506, Dartrica contracta un retaule per a l'església parroquial de Cervià de Ter. El bancal havia de ser de 6 pams d'alçada per 27 de llargada (116 x 525 cm), amb nou *istories*, tres a cada banda més altres tres al tabernacle. Damunt del tabernacle, que havia de sobresortir 2 pams (39 cm), s'havien de fer dues fornícules de 7 pams d'alçada per sis d'amplada (136 x 116 cm), una sobre l'altra. A cada costat de la fornícula s'havien de fer tres compartiments, amb una mida de 6 pams i mig d'amplada (126 cm), mentre que l'alçada seria variable entre 7 i 9 pams (entre 136 i 175 cm). En una de les fornícules havia de representar una Mare de Déu asseguda amb l'Infant. Sobre l'espiga central havia de fer un crucifix de 3 pams d'alçada (58 cm). I també se li encarregà de fer la porta de la sagristia. L'obra havia d'estar acabada pel mes de maig de 1507, pel preu de 100 lliures, pagadores en quatre pagues de 25 lliures cadascuna.⁵⁵ L'obra pictòrica d'aquest retaule fou contractada el 1508 per Perris de Fontaines.

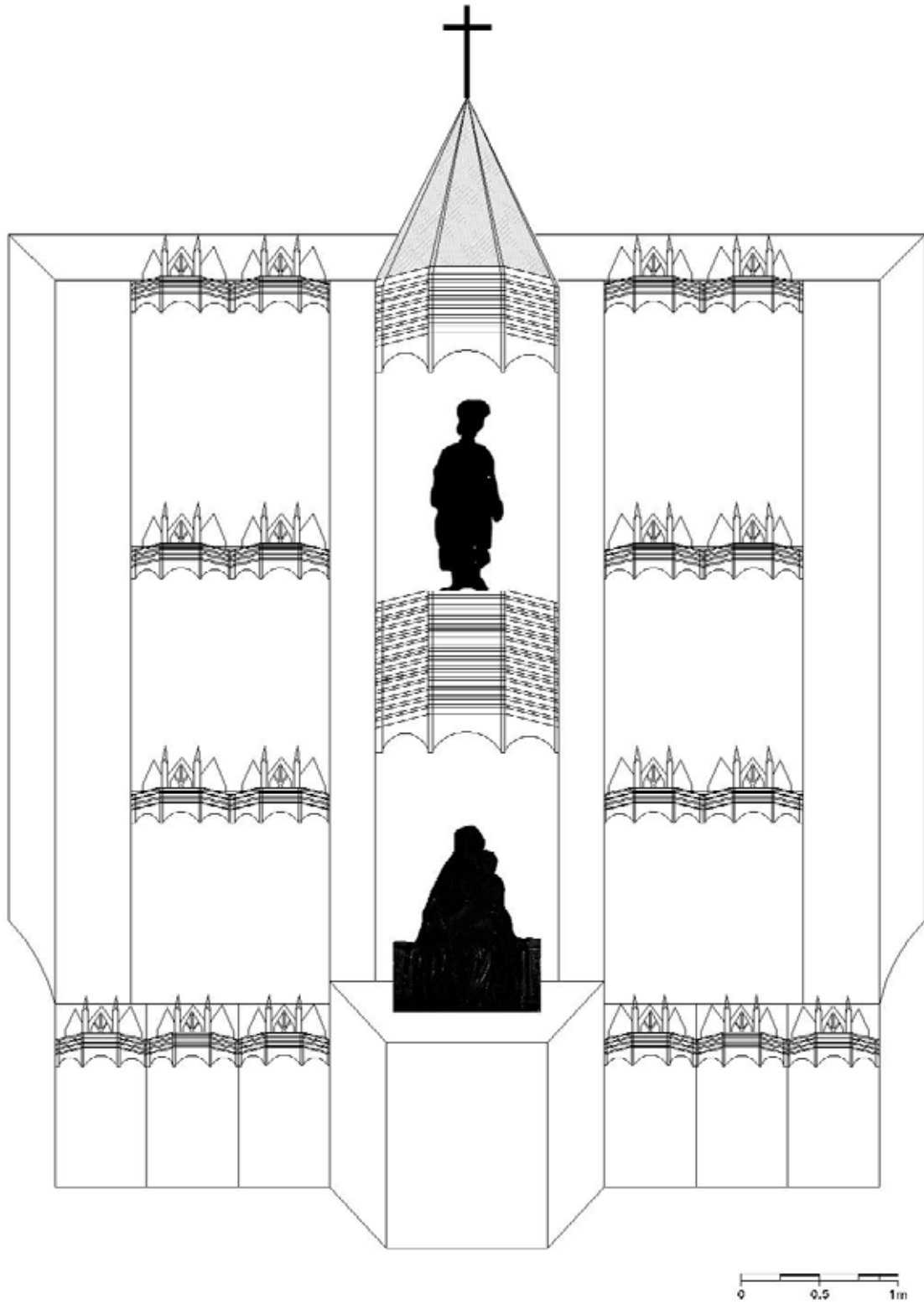
⁵³ Podeu visualitzar gran part d'aquests relleus a MERCADER I BOHIGAS, J., *Vida e historia de San Narciso*, Girona, 1954, làmines 51, 52, 53, 54, 70 i 71.

⁵⁴ FREIXAS CAMPS, P., " *cit. supra*, p. 251, nota 13 i doc. VI.

⁵⁵ FREIXAS CAMPS, P., *cit. supra*, p. 251-252, nota 14 i doc. VII.



Hipòtesi de reconstrucció del retaule de Santa Magdalena de la catedral de Girona



Hipòtesi de reconstrucció del retaule de Cervià de Ter

Joan d'Aragó

El nom de Joan d'Aragó, sorgit dels arxius, és molt genèric, fet que fa molt difícil de poder identificar-lo amb cap escultor actiu a Catalunya en aquella època. Una hipòtesi fou realitzada per Joan Yeguas, apuntant que podria tractar-se de Juan de Palacio, l'escultor aragonès relacionat amb Gil Morlanes el Vell que a partir de 1509 es documenta a Catalunya, curiosament en un subcontracte que fa Pedro Robredo.⁵⁶ Però el nom de Juan de Palacio apareix en altres documents a Catalunya, i mai és esmentat com Joan d'Aragó. En canvi, el 10 d'agost de 1493, un altre escultor anomenat Joan d'Aragó, del regne d'Aragó, rep la quantitat de 12 sous per haver treballat una imatge d'un crucifix en fusta per a la paeria de Cervera.⁵⁷ Per tant, prèvia l'estada a Girona, aquest escultor aragonès hauria passat per la capital de la Segarra.

No el tornem a trobar documentat fins dotze anys després. El 5 de juny de 1505, Joan d'Aragó signa un acord per a la realització de tres imatges pel retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona, que després tractarem. Vint dies més tard, el 25 de juny del 1505, Joan d'Aragó, conjuntament amb Joan Dartrica, firma un contracte amb els membres de la confraria de la Immaculada Verge Maria i de sant Maurici instituïda a l'església del Mercadal de Girona, per fer un retaule a la capella de dita confraria, d'unes mides exactes a l'alçada i amplada de la capella. L'obra havia de tenir tres imatges de 5 pams d'alçada, és a dir 97 cm, i dues, dedicades a sant Baldiri i sant Guerau, un aspecte similar a les del banc del retaule de Sant Feliu de Girona; mentre que la de sant Maurici havia de ser "tota íntegra". Havien d'estar acabades en l'espai d'un any, pel preu de 78 lliures barcelonines, pagadores en tres iguals pagaments de 26 lliures.⁵⁸ Tanmateix, Joan d'Aragó només s'havia de fer càrrec de les tres imatges esmentades.

Pedro Robredo

L'any 1507 Pedro Robredo apareix com "fuster de Gerona, nadiu de la ciutat de Burgos del regna de Castella". Posteriorment, el 1509, quan contracta l'acabament d'un sepulcre, i el 1512, quan realitza la fusteria d'un altre retaule, apareix citat com a "ymaginayre" i "ymaginarium lapidum" (imaginaire en pedra). Està documentat entre els anys 1507 i 1513. El primer esment és el 30 de novembre de 1507, quan capitula l'acabament de la fusteria del retaule de Sant Feliu de Girona, que després estudiarem en detall. El 26 de juny de 1508, Pere Roban fuster de Girona, segurament identificable amb Robredo, firma una concòrdia, juntament a Bernat Casals, per fabricar un retaule a l'església de Sant Andreu de Palomar (actualment municipi de Barcelona).⁵⁹

⁵⁶ YEGUAS I GASSÓ, J., "Gil Morlanes el Vell a Poblet i el seu soci Juan de Palacio", *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, II, Barcelona, 2007, p. 305.

⁵⁷ LLOBET I PORTELLA, J. M., "Documents sobre retaules catalans (1375-1863)", *Palestra Universitària*, 19 (2008), p. 100 i doc. 11.

⁵⁸ FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 251, nota 13 i doc. VI.

⁵⁹ MADURELL I MARIMÓN, J. M., "Escultores renacentistas en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V, 1947, p. 232, 238-239, doc. 4 i 7.



Vista de la nau central i l'absis de l'església de Sant Feliu amb el retaule (1910-1920). Col·lecció Ajuntament de Girona. Ajuntament de Girona, CRDI (A.T.V. ed)

El 12 d'agost del 1509, Robredo firma una concòrdia amb els marmessors del testament de Jaume Serra, per la qual es comprometia a finalitzar el sepulcre de Galceran de Requesens que aquest imagineaire barceloní havia deixat inacabat. El 30 d'agost del mateix 1509 rep un primer pagament per l'obra. Pocs dies després, el 17 de setembre del 1509, Robredo subcontracta la tomba als mestres Pedro de Saravia i Juan de Palacio. Fet curiós, ja que en aquella època hauria quedat alliberat de l'obra de Sant Feliu de Girona. L'endemà, el 18 de setembre de 1509, Robredo sol·licita que Saravia i Palacio aportin avals, si no, el subcontracte quedaria anul·lat. Entre 17 i 18 de setembre alguna cosa passaria per demanar aquests avals amb tanta pressa. No sabem el que, però al cap d'un any i escaig, el 14 d'octubre del 1510, Saravia i Palacio estipulen

directament amb els marmessors de Jaume Serra l'acabament del sepulcre de Galceran de Requesens.⁶⁰

Després de l'últim esment documental, retrobem Robredo al País Valencià, concretament prop de Sogorb, a la comarca castellonenca de l'Alt Palància. L'1 de març del 1512 Robredo firma els capítols per fer el guardapols de fusta del retaule major de l'església de Santa Àgueda de Xèrica, per un preu de 57'5 lliures valencianes. L'11 de setembre del mateix 1512 rep una àpoca per les obres que duia a terme. Posteriorment, el 13 de febrer del 1513, firma un rebut de 85 lliures, 18 sous i 11 diners, d'un total capitulat de 130 lliures valencianes per l'obra d'un *vanquo de mazoneria* [de fusta] e *pintura* del referit retaule major de la parroquial de Xèrica.⁶¹

Perris de Fontaines

Gràcies al testament de l'any 1507, sabem que Perris de Fontaines era "oriundus ville de Beytuna, diócesis de [Ar]ras, en Flandes", ara Béthune, al departament francès de Pas-de-Calais.⁶² Sense cap altra referència al seu passat, apareix a Girona l'any 1500, inscrit a la Confraria de Santa Bàrbara i santa Victòria de l'església de Mercadal.⁶³ El 1502, pinta el retaule de la capella de Santa Elisabet de la catedral de Girona.⁶⁴ Més tard, abans del testament de l'any 1507, dibuixa patrons per al brodador Guillem Parent, du a terme un petit retaule d'oratori per a la muller de Galceran de Requesens i pinta el retaule major de l'església del convent de Sant Domènec de Girona, treball, aquest darrer, que encara era vigent el 1510.⁶⁵ El 1508, va contractar la pintura del retaule major de l'església parroquial de Cervià de Ter (1508-1509), dedicat a Sant Genís i valorat en dos-cents deu ducats (252 lliures).⁶⁶ Uns anys més tard, el 1511, pinta les portes de l'orgue menor de la catedral de Girona i el 20 de juny del mateix any ja s'havia traslladat a Barcelona. Del periple barceloní de Fontaines, que perdurà fins a l'any 1515, destaca la pintura de les portes de l'orgue del convent de Santa Caterina, valorades en 60 lliures,⁶⁷ una cortina amb la representació del Judici Final per a la catedral de Barcelona i les dues visures que va fer del retaule major de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, pintat per Joan de Burgunya.⁶⁸

⁶⁰ MADURELL I MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*, Barcelona, 1944, p. 34; MADURELL I MARIMÓN, J. M., "Escultores renacentistas en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V (1947), p. 226-231, doc. 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17 i 25.

⁶¹ PÉREZ MARTÍN, J. M., "Pintores valencianos medievales y modernos. Addenda", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI (1935), p. 299-301.

⁶² CLARA, J., "El testament gironí d'Aine Bru i Pere de Fontaines", *Revista de Girona*, XXIX, 102 (1983), p. 13-18.

⁶³ FREIXAS CAMPS, P., "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*, XXVII (1984), p. 165-188.

⁶⁴ GARRIGA, J., "Pere de Fontaines. Notícies 1500-1518 (+)", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 189-191.

⁶⁵ CLARA, J., "El testament gironí d'Aine Bru i Pere de Fontaines", *Revista de Girona*, XXIX, 102 (1983), p. 13-18 i FREIXAS CAMPS, P., "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*, XXVII (1984), p. 165-188.

⁶⁶ FREIXAS CAMPS, P., *cit. supra*, p. 165-188.

⁶⁷ MADURELL I MARIMON, J., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*, Barcelona, 1944, p. 75-76.

⁶⁸ MADURELL I MARIMON, J., *cit supra*, p. 73-76.

De nou a Girona, contractà el retaule major de l'església de Sant Andreu de Roses, obra que arran de la seva mort el 1518, va acabar d'enllestir el pintor Pere Mates. Dels cent ducats que havia de cobrar Fontaines, equivalents a 120 lliures, tenim constància que va rebre 12 ducats i que la finalització del conjunt va ser contractada pels marmessors de Fontaines a Mates, el 1520, per valor de 60 lliures (50 ducats).⁶⁹ Aquesta quantitat implica que Fontaines només va poder executar la meitat del moble de Roses.

Entre els anys 1515 i 1518, Perris de Fontaines va dur a terme les pintures del sotabanc del retaule major de Sant Feliu de Girona i també degué daurar i pintar l'estructura arquitectònica i talles del moble.⁷⁰

Joan de Burgunya

La primera denominació historiogràfica d'aquest pintor fou el "mestre de sant Feliu", encunyada per Gudiol Ricart (1941), per l'autoria de les pintures de l'antic retaule major de Sant Feliu de Girona (ara conservades al Museu d'Art de Girona).⁷¹ Ainaud (1958) va identificar-lo amb Joan de Burgunya, gràcies a la comparativa estilística entre les obres fins llavors atribuïdes i l'únic retaule documentat i conservat en aquella època, que era el retaule de Santa Magdalena de Santes Creus.⁷² Queda clar que l'apel·latiu del cognom fa referència a la regió de Borgonya, tot i que documentalment la major part de les vegades l'artista apareix citat com a "Burgunya", i també signa amb U la única obra que en tenim constància ("Johanes Burgundi").⁷³ En el seu testament, el pintor assegurava que era fill d'un argenter cognominat "de dos Puncts" de la població de "Stragborch en Alemanya".⁷⁴ La primera opció que ve a la ment és la ciutat alsaciana d'Estrasburg (francesa des de 1681), però també podria ser una de les quatre viles alemanyes anomenades Strassberg (prop de Ausgburg, Kassel, Leipzig i Berlín), o, donades les afinitats que Post observa entre Burgunya i Michael Pacher (originari del Tirol sud i actiu a territori austríac), una altra alternativa versemblant seria Strassberg (al *land* de Caríntia, Àustria). És molt difícil de predir si la família de l'artista era

⁶⁹ Pere Mates devia als marmessors de Fontaines la quantitat de 42 lliures, 6 sous i 9 diners, les quals li serien restades de les 60 lliures pactades per dur a terme el retaule de Roses. Vegeu CLARA, J., "Dades inèdites sobre el pintor renaixentista Pere Mates", *Revista de Girona*, XXVIII, 101 (1982), p. 317-325.

⁷⁰ Les pintures de Sant Feliu són les úniques obres documentades i conservades de Perris de Fontaines. L'any 1958, el professor Post va atribuir-li una taula de la Visitació de la Staatsgalerie Stuttgart i una altra de la Nativitat del Museu Episcopal de Vic. Si bé la primera aproximació ha estat desestimada per la crítica, la segona ha estat acceptada no fa gaires anys. Vegeu POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, vol. XII, Cambridge (Massachusetts), 1958, p. 72-77 i CORNUDELLA, R., "La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic", *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), p.145-185.

⁷¹ GUDIOL I RICART, J., *Spanish Painters*, Toledo (Ohio), 1941, p. 50.

⁷² AINAUD DE LASARTE, J., "La pintura del segle XVI i XVII", *L'art català*, vol. II, Barcelona, 1958, p. 76-77. De tota manera, ja ho havia afirmat oralment a: AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura a Catalunya al segle XVI*, treball inèdit (discurs llegit a la sessió inaugural del curs acadèmic 1953-1954 a la Societat Catalana d'Estudis Històrics).

⁷³ La documentació recull de formes variades la manera d'esmentar al pintor. "Burgunya" és la fórmula més habitual als arxius i l'usada per la historiografia a partir de la dècada dels anys 40 del segle XX. "Borgonya" és el topònim normatiu en llengua catalana i la forma en què la major part de la historiografia escrita en català utilitza des de la dècada dels anys 80 del segle XX. A banda de l'evolució fonètica, no cal oblidar que l'etimologia de la regió francesa prové de l'antic poble germànic dels burgundis. També podem trobar variants com "Borgunya", "borgunyó" o "burgunyès".

⁷⁴ El cognom "Dos Puncts" podria identificar-se amb el de "Deux-Ponts", que ens remet a la ciutat alemanya de Zweibrücken (anomenada "Deux-Ponts" en francès o "Bipontium" en llatí), la qual es troba a 107 km de la ciutat alsaciana d'Estrasburg.

originària de “Stragborch”, i van emigrar cap a Borgonya; o si era just el contrari, que la família fos borgonyona i haguessin marxat cap a aquesta ciutat/vila. En tot cas, el sentiment de pertinença a l'estat de Borgonya estava fortament arrelat, i més quan feia pocs anys que havia desaparegut com a ens polític independent (1477).⁷⁵

S'ha suggerit una formació italiana del nostre pintor: Bertaux (1908) el creu un deixeble valencià de Paolo de San Leocadio i coneixedor de la pintura de l'Emília; Mayer (1922) pensa que era fill de Fernando Llanos; Tormo (1923) que era deixeble de Fernando Yáñez de la Almedina; Angulo (1944) nota aires italians, filtrats a València gràcies als dits Llanos i Yáñez, i també el ressò dels manieristes d'Anvers, esmentant un parentesc amb Cornelis Engebrechtsz; Post (1958) apunta a la influència de Michael Pacher i la pintura del sud d'Alemanya, i a una formació complementària a Florència, on podia haver conegut Francesco Granacci i Ridolfo Ghirlandaio; Condorelli (1965) assenyala afinitats amb els mestres venecians pel tractament del color; Falomir (1996) comenta les aportacions vènetes i napolitanes; Dacos (2000) insisteix en el rastre toscà; i Garriga (2001), destaca l'afinitat amb els pintors de l'anomenada Escola del Danubi, en canvi, comenta que la influència italiana fou lleu i epidèrmica, uns trets que hauria pogut copsar en la pròpia pintura germànica o en la pintura italiana existent a València i Oriola (Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano).⁷⁶

Les pintures de Burgunya respiren una atmosfera exquisida: personatges vestits luxosament, gossos amb encant, arquitectures sumptuoses, robes i superfícies amb tot luxe de textures i colors. El valor suprem del seu art és la descripció dels detalls, en canvi, la construcció de l'espai narratiu i la correcció anatòmica són elements secundaris. Un altre aspecte interessant és la gesticulació i els moviments de les figures, amb postures inversemblants, que transmeten el desequilibri de la seva ànima. Unes característiques profundament allunyades de la “correcció” del *Quattrocento* italià, que es justifiquen per la seva formació, inicial a l'àmbit germànic i posterior a l'àmbit hispànic, hàbitats on la tendència expressiva i anticlàssica estava fortament arrelada.

La seva única obra signada és *Dona amb conill* (Museu d'Esztergom, a Hongria), provinent d'una col·lecció de Nàpols. El primer de parlar-ne fou Pigler, que la va considerar feta a la Itàlia septentrional cap al 1490, a mans de Juan de Borgoña (pintor actiu a Castella els darrers anys del segle XV i primer terç del XVI).⁷⁷ Condorelli va reconduir-la cap al nostre protagonista, i afirmava que el pintor usava unes fórmules artístiques habituals a la Vènecia del darrer quart del segle XV; en canvi, Garriga opina

⁷⁵ La “guerra de Borgonya” (1474-1477), entre el ducat de Borgonya, el regne de França i la confederació de Suïssa, va suposar l'aniquilació de l'autonomia del ducat. En aquest conflicte, Estrasburg i altres ciutats (possessions del duc d'Àustria Anterior) van passar a ser administrades, amb mà de ferro, pel duc de Borgonya a partir de 1469.

⁷⁶ BERTAUX, E., “La diablesse et l'évêque: un miracle de Saint André”, *Revue Archéologique*, vol. XI, (1908), p. 16-24; MAYER, A. L., *Historia de la pintura española*, 1922 (edició consultada: Madrid, 1942), p. 153; TORMO, E., *Levante. Provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923, p. 102-103; ANGULO, D., “El pintor gerundense Porta”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, vol. XVII (1944), p. 341-359; POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, vol. XII, Cambridge (Massachusetts), 1958, p. 80-86; CONDORELLI, A., “Un ritratto firmato: Opus Johannes Burgundi”, *Commentari*, vol. XVI (1965), p. 77-84; FALOMIR, M., *Arte en Valencia (1472-1522)*, València, 1996, p. 147 i nota 17; DACOS, N., “Federico Zeri et l'excentrique. Joan de Burgunya en Italie”, *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CXXXV (2000), p. 109-116; GARRIGA, J., “Joan de Borgonya, pintor del XIX^o capítulo de la orden del Toisón de Oro”, E. Belenguer (ed.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, vol. III, Madrid, 2001, p. 121-180.

⁷⁷ PIGLER, A., “Juan de Borgoña női arcképe az Eztergomi Museumban”, *Művészettörténeti Ertesítő*, I, 1952, p. 41-43.

que el quadre podria haver estat realitzat a la Barcelona de l'any 1519, per al napolità Pietro Antonio Sanseverino durant el capítol del Toisó d'Or.⁷⁸

Falomir suposa que Joan de Burgunya arribaria a València l'any 1501 amb el seguici de les reines vídues napolitanes (Joana d'Aragó –vídua de Ferrante I i germana petita del rei Catòlic- i la seva filla Joana de Nàpols –vídua de Ferrandino II-).⁷⁹ Però el seu trajecte documentat s'inicia anys abans a Oriola, quan al maig de 1496, juntament amb Bernard Balarbre, passaven el peritatge del retaule del Roser que havien fet per a la catedral. El novembre del mateix 1496, Burgunya acorda la pintura d'un retaule de sant Antoni i la Mare de Déu de Montserrat per a la catedral d'Oriola, amb la condició que l'artista, la seva muller i els futuribles fills s'hi poguessin enterrar, més un pagament d'un cens perpetu per a misses d'aniversari.⁸⁰ El 17 juny de 1502 encara rebia pagaments pel retaule del Roser d'Oriola, i consta que feia poc que s'havia traslladat a València. Amb tot, posteriorment deuria tenir una relació fluïda amb Oriola, perquè sabem que es va casar a la ciutat del Baix Segura amb Dionísia (però no sabem en quina data), i el 31 de desembre de 1522 consta un poder atorgat a un veí de la mateixa localitat per cobrar una quantitat que li era deguda al pintor.⁸¹

A la capital del Túria està documentat entre 1502 i, possiblement, 1508. Abans hem comentat que el juny de 1502 ja estava a València. El 27 de juliol de 1503 contracta un retaule amb el gremi d'armers per a la capella de Sant Martí a la catedral, pel qual sosté un plet el maig de 1505.⁸² Al novembre de 1504 decora les cobertes i sales principals, concretament amb una faixa on havia de fer medallons amb homes i dones, i també controlar la feina que realitzava el pintor navarrès García de Carcastillo, concretament per al palau que el bisbe de Tortosa, Alfons d'Aragó, tenia al carrer Cavallers de València.⁸³ El 24 d'octubre de 1505, a l'encant dels béns del citat García de Carcastillo, va comprar diferents coses, entre les quals “diversos papers per a deboixar.”⁸⁴ El 2 de setembre de 1507 capitulava un retaule amb el Judici final per a una capella del convent de Sant Domènec o dels predicadors; el pintor es comprometia a acabar l'obra pel juny de 1508.⁸⁵

⁷⁸ CONDORELLI, A., “Un ritratto firmato: Opus Johannes Burgundi”, *Commentari*, vol. XVI (1965), p. 77; GARRIGA, J., “Joan de Borgonya, pintor del XIX^o capítol de la orden del Toisón de Oro”, E. Belenguier (ed.), *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, vol. III, Madrid, 2001, p. 154-155.

⁷⁹ Una arribada a València a través de Nàpols també creu possible Garriga. Vegeu: FALOMIR, M., *Arte en Valencia (1472-1522)*, València, 1996, p. 382; GARRIGA, J., “Biogr. 1. Joan de Borgonya”, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 175.

⁸⁰ NIETO FERNÁNDEZ, A., *Orihuela en sus documentos*, vol. I (La Catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago), Múrcia, 1984, p. 67-70.

⁸¹ MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)*, 1944, p. 79 i nota 140.

⁸² FALOMIR, M., *Arte en Valencia (1472-1522)*, València, 1996, p. 147 i nota 17. Vegeu també GÓMEZ-FERRER, M., “La capilla del gremio de armeros de la catedral de Valencia (1492-1505)”, *Ars Longa*, vol. 20 (2011), p. 74-75 i nota 20.

⁸³ GÓMEZ-FERRER, M., & CORBALÁN, J., “La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada de dos siglos (XV-XVI)”, *Ars Longa*, 13 (2004), p. 22 i nota 31.

⁸⁴ GÓMEZ-FERRER, M., “Pintores aragoneses y navarros en Valencia (ca. 1490-1550)”, *Artígrama*, 25 (2010), p. 361.

⁸⁵ LÓPEZ AZORÍN, MA. J. & SAMPER, V., “Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental”, L. Hernández Guardiola (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, 2006, p. 139.

L'arribada de Joan de Burgunya a Catalunya podria haver estat entre finals de 1508 i la primera meitat del 1510. La primera obra que realitza és el retaule de Santa Magdalena per al monestir de Santes Creus, una obra pràcticament acabada quan el 21 de desembre de 1510 dictamina una sentència arbitral pels diners a cobrar per les tasques realitzades entre Joan de Burgunya i Nicolau de Credença; després d'un pas pel Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, ara torna a trobar-se a l'església de l'antic monestir.⁸⁶ El 9 d'octubre de 1510 els parroquians de Santa Maria del Pi havien d'elegir al pintor que fes el retaule major del temple, i van fer una votació entre dos candidats que oferien tècniques de pintura diferents: Burgunya a l'oli i Credença al tremp; es va triar a Credença, qui el 26 de setembre de 1511 va presentar dues taules de prova, però finalment l'obra del retaule fou adjudicada a Burgunya (que l'any 1515 tenia enllestides la majoria de les taules, però l'obra es va allargar i a la mort del pintor encara no estava acabada).⁸⁷ El 21 de desembre de 1513 dissenya un vitrall per a la catedral de Barcelona, que havia de realitzar Jaume Fontanet, i no es conserva.⁸⁸ El 1517 realitza un retaule de Sant Sebastià per a Sitges, tampoc conservat.⁸⁹ El mateix any 1517, en dos moments diferents, un dels quals és el 23 de novembre, se li paguen petites quantitats per fer les portes sobre tela del retaule major del convent de Bellpuig, dutes al cenobi a partir del febrer de 1518; el 1517 també feia una taula de sant Roc a Bellpuig, potser per a la capella del sant que hi havia a la vila urgellenca.⁹⁰ Entre finals de 1518 i inicis de 1519, abans de la reunió del Toisó d'Or (feta entre el 5 i 8 de març de 1519), va pintar l'heràldica del cor de la catedral de Barcelona.⁹¹

Entre 1510 i la primera meitat de 1519, Joan de Burgunya estaria establert a Barcelona, des d'on satisfaria la demanda dels diferents encàrrecs esmentats, sense traslladar-se a Sitges o a Bellpuig (en aquest darrer cas està documentat, doncs, les portes del retaule arriben amb una caixa). A partir d'aquí iniciaria una etapa més itinerant, amb aturades més o menys llargues a Girona, un retorn a Barcelona i estada puntual al bisbat de Tortosa. El 14 de novembre de 1519 signava una àpoca, de les sis documentades (fins el 22 de setembre de 1520), per les taules del retaule major de l'església de Sant Feliu de

⁸⁶ MATA, S., "El retaule de santa Maria Magdalena de Santes Creus (1510-1511)", *El retaule de Santa Maria Magdalena de Santes Creus. Imatges de la llegenda daurada*, Tarragona, 1997, p. 50-69.

⁸⁷ MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*, Barcelona, 1944, p. 70-85; AINAUD DE LASARTE, J. & VERRIÉ, F.-P., "El retablo del altar mayor del Monasterio de San Cugat del Vallés y su historia", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I-1, (1941), p. 44 i nota 33; DURAN I SANPERE, A., *Barcelona i la seva història*, vol. III (L'art i la cultura), Barcelona, 1975, p. 322-326.

⁸⁸ MAS I DOMÉNECH, J., "Notes sobre antichs pintors a Catalunya", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. VI (1911-1912), p. 311 i MADURELL I MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*, Barcelona, 1944, p. 84 i nota 149.

⁸⁹ GARRIGA, J., (amb la col·laboració de Marià Carbonell), *L'art del Renaixement. Segle XVI*, (Història de l'art català, IV), 1986, (edició consultada: Barcelona, 1994), p. 68.

⁹⁰ TORRAS I TILLÓ, S., "La casa dels barons de Bellpuig o l'ascendència d'Itàlia en l'art i la societat catalana dels segles XVI i XVII", *Quaderns de «El Pregoner d'Urgell»*, 12 (1999), p. 84; YEGUAS, J., "Obres al convent de Bellpuig (1507-1535)", *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 17 (2004), p. 139.

⁹¹ AINAUD DE LASARTE, J., *El Toisó d'or a Barcelona*, Barcelona, 1949, p. 61-70 i 133-134. Vegeu també un pagament a MADURELL I MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*, Barcelona, 1944, p. 85-86 i nota 153.

Girona, les pintures del qual ara es troben al Museu d'Art de Girona.⁹² El 3 d'octubre de 1520 va contractar el retaule de Santa Úrsula per a la catedral gironina, per la qual obra va rebre dos pagaments el 1523 i la liquidació el 1525; obra que en el segle XIX fou traslladada al santuari de les Olives (Sant Esteve de Guialbes), i de la qual només en resta la taula central al Museu d'Art de Girona.⁹³ També s'ha especulat que hauria dissenyat el cartró d'un vitrall a la catedral de Girona, capitulat el 24 d'abril de 1520 per Jaume Fontanet.⁹⁴ El 13 de març i el 13 de maig de 1521 contractava feines diverses amb el convent de Santa Caterina de Barcelona, entre les quals hi havia la decoració dels murs de l'església, la policromia i daurat d'imatges (entre les quals la reparació d'un grup del Sant Sepulcre), i d'un possible retaule.⁹⁵ A finals de l'any 1521 deuria fer un pas puntual per les terres de l'Ebre, ja que abans del febrer de 1522 havia realitzar els retaules majors d'Horta de Sant Joan (la Terra Alta) i d'Arenys de Lledó (el Matarranya).⁹⁶ El 1522 i el 3 de març de 1523 rebia dos pagaments pel retaule major de la parroquial d'Esponellà, del qual es conserva el Calvari al Museu d'Art de Girona.⁹⁷ El 9 de juny de 1523 capitulava la pintura del retaule major de la parroquial d'Alella.⁹⁸ El 1524 dissenyava tretze escenes historiades que s'havien de brodar a dues capes pluvials per a la capella de la Generalitat a Barcelona.⁹⁹ El 1525 va capitular un retaule per a Capella, que la mort li va impedir de començar.¹⁰⁰ Finalment, val la pena esmentar un episodi poc conegut, documentat entre octubre i desembre de 1524, quan el municipi de Tarragona contracta a “Joannes de Burgunya pictor et Laudus Garba çarrellerius habitatores Tarraconem” per a l'extracció d'aigua d'un pou a la plaça de Sant Francesc de la mateixa ciutat, per la quantitat de 350 lliures barceloneses; potser la feina de Burgunya va consistir en idear o traçar algun artefacte, notícia que obre tot un camp de possibilitats insospitades.¹⁰¹

En el camp de les atribucions fefaents hi ha altres obres. A l'etapa valenciana, possiblement entre 1505-1507, deuria fer el retaule major de l'església de Sant Andreu, obra després conservada a l'església de la Mare de Déu del Miracle i hospital de pobres

⁹² Burgunya no fou documentat en aquesta obra gironina fins a l'any 1973 (per Alarcia). Amb tot, ja hem esmentat que havia estat identificat anteriorment, a nivell estilístic. En relació amb la documentació, vegeu ALARCIA, M. À., *Pedro Matas*, Barcelona, 1973 (tesi de llicenciatura, inèdita), doc. 1; GARRIGA, J., “Biogr. 1. Joan de Borgonya”, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 176-177 i nota 38.

⁹³ ALARCIA, M. À., *cit. supra*, doc. 2; GARRIGA, J., *cit. supra*, p. 176-177 i nota 41.

⁹⁴ GARRIGA, J., *cit. supra*, p. 176.

⁹⁵ MADURELL I MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*, Barcelona, 1944, p. 86-87 i nota 155.

⁹⁶ MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.-H., “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*, vol. LXXXII (2006), p. 307-321.

⁹⁷ GARRIGA, J., “Biogr. 1. Joan de Borgonya”, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 176; GARRIGA, J., “Cat. 7. Joan de Borgonya. Retaule de Sant Cebrià d'Esponellà”, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 76-78.

⁹⁸ MADURELL I MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*, Barcelona, 1944, p. 86 i nota 154.

⁹⁹ PUIG I CADAVALCH, J. & MIRET I SANS, J., “El Palau de la Diputació General de Catalunya”, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. 3 (1909-1910 [1911]), p. 422 i nota 41.

¹⁰⁰ MADURELL I MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*, Barcelona, 1944, p. 84, 88-89 i 94.

¹⁰¹ YEGUAS, J., *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, 1999, p. 149 i nota 360.

sacerdots, avui sis taules es troben a la capella del Pilar de la catedral i dues en col·lecció privada de Barcelona.¹⁰² De la seva activitat al convent de Bellpuig, actualment a la parroquial de la vila urgellenca, hi ha un parell de taules que representen sant Jeroni i sant Gregori magne.¹⁰³ De l'etapa a Girona, Garriga li ha adjudicat encertadament el reliquiari de la Verònica del tresor de la catedral.¹⁰⁴ De Barcelona prové la coneguda com la “Mare de Déu del Mico”, conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 5690), una obra relacionada amb l'entorn de Burgunya per Angulo (1944), però dubtant que fos de la seva mà; posteriorment, Post (1958) va admetre l'autoria, i s'ha creat un consens historiogràfic favorable a l'atribució.¹⁰⁵ I altres de soltes, com: un sant Baldiri conservat al museu del monestir de Sant Joan de les Abadesses, llegat per la fundació Jaume Espona;¹⁰⁶ un sant Miquel que estava en comerç d'antiquari entre 1960 i 1965;¹⁰⁷ una Mare de Déu de la Llet que el 1929 estava a l'antiga col·lecció Graupera i una Anunciació que el 1956 estava a l'antiga col·lecció Armengol, avui dia en parador desconegut.¹⁰⁸ I al cercle de Burgunya unes taules de l'antiga col·lecció Carreras Candi, concretament, una amb sant Francesc d'Assís i sant Agustí, i una altra amb bustos de personatges masculins i fons marí amb naus; obres que han estat comprades pel Museu d'Art de Girona al mercat d'antiquari.¹⁰⁹

El retaule major de l'església de Sant Feliu

Des de les primeres dècades del segle XVI fins a l'any 1936, el retaule llavorat per Dartrica i Robredo i pintat per Fontaines i Burgunya va presidir l'altar major de l'església de Sant Feliu de Girona. Les primeres notícies relatives a aquest conjunt són de l'any 1504 i corresponen a la contractació de les parts més baixes d'aquest impressionant retaule.

¹⁰² Per a una síntesi, vegeu YEGUAS, J., "Joan de Burgunya. Negativa a sant Andreu a fer sacrificis a l'ídol. Flagel·lació de sant Andreu", *Convidats d'honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona, 2009, p. 196-201.

¹⁰³ YEGUAS, J., "Obres al convent de Bellpuig (1507-1535)", *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 17 (2004), p. 142-143.

¹⁰⁴ GARRIGA, J., "Cat. 6. Joan de Borgonya. Reliquiari de la Verònica", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 70-75.

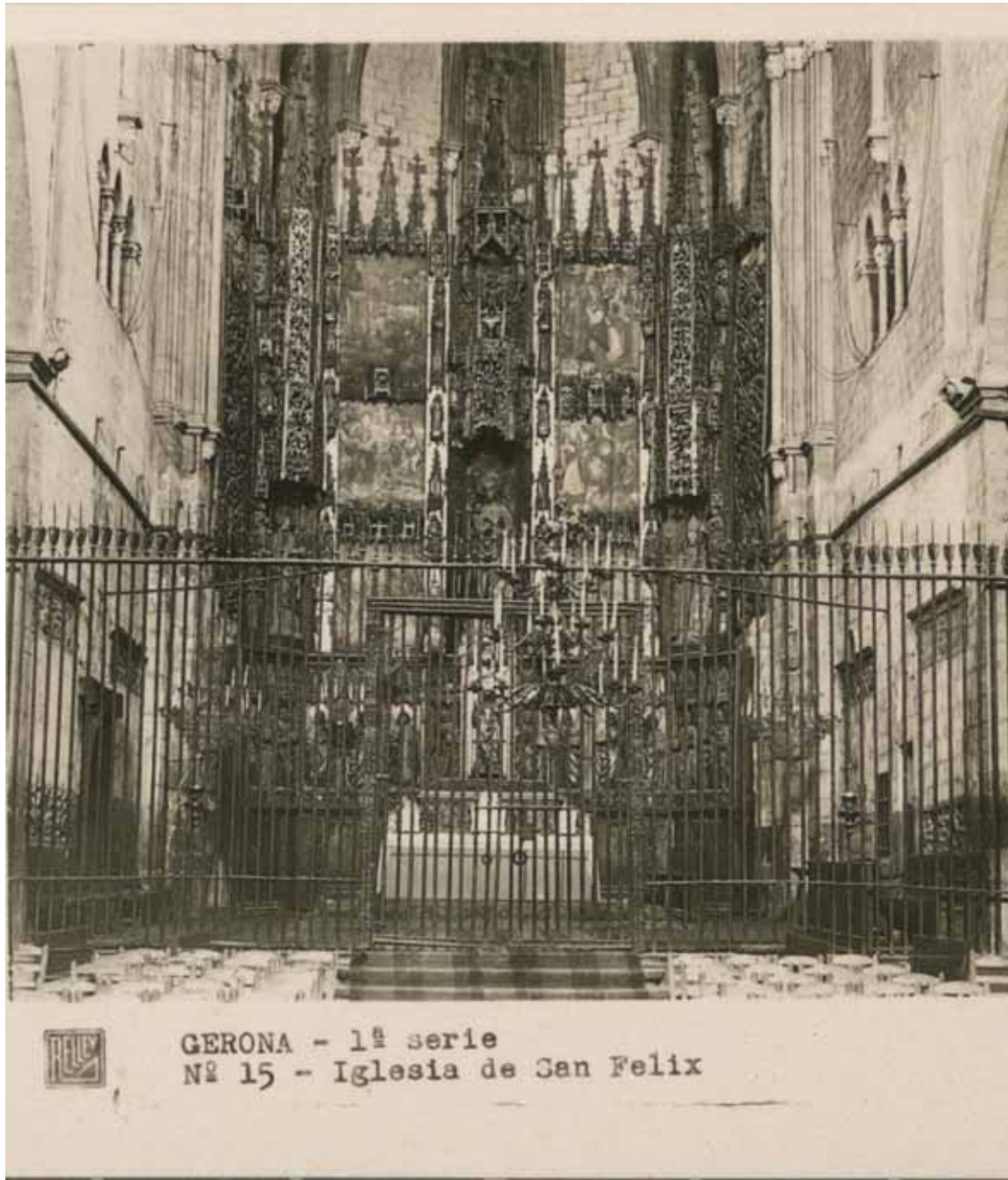
¹⁰⁵ ANGULO, D., "El pintor gerundense Porta", *Archivo Español de Arte*, Madrid, vol. XVII (1944), p. 119-122.

¹⁰⁶ MIRALPEIX F. & AVELLÍ, T., "El patrimoni artístic de Sant Joan de les Abadesses a l'època moderna", a Marta Crispí - Míriam Montraveta (eds.), *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses, 2012, p. 132 i fig. 18.

¹⁰⁷ CONDORELLI, A., "Un ritratto firmato: Opus Johannes Burgundi", *Commentari*, vol. XVI (1965), p. 81 i fig. 5.

¹⁰⁸ TORRAS I TILLÓ, S., "Pintura oblidada del Renaixement català. Atribucions a Joan de Borgonya i al cercle d'Isaac Hermes en col·leccions privades", *Acta-Artis. Estudis d'art modern*, 2 (2014), p. 100-111, fig. 1 i 7.

¹⁰⁹ Vegeu POST, CH. R., POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, XII, Cambridge (Mass.), vol. XII, 1958, p. 109 i 155, fig. 40-41 i 61; GARRIGA, J., "La geometria espacial de Pere Mates", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 33 (1994), p. 534 i nota 38; GARRIGA, J., "Joan de Borgonya, pintor del XIXº capítol de la orden del Toisón de Oro", E. Belenguer (ed.), *De la unió de coronas al Imperio de Carlos V*, vol. III, Madrid, 2001, p. 175. Vegeu la notícia de l'adquisició: *La Vanguardia*, 24 de gener de 2015 (premsa digital).



GERONA - 1ª serie
Nº 15 - Iglesia de San Felix

Altar major de l'església de Sant Feliu (1932-1936). Col·lecció Ajuntament de Girona. Ajuntament de Girona. CRDI (Rellev, ed.)

Joan Dartrica i el contracte del sotabanc i la predel·la

Gràcies a les investigacions de Pere Freixas, sabem que en data 21 de maig de 1503 es varen signar capítols entre els mestres obrers de l'església de Sant Feliu de Girona i Joan Dartrica, mestre alemany, fuster de Girona, per dur a terme una trona de noguera per a l'església de Sant Feliu de Girona, valorada en vint-i-cinc lliures.¹¹⁰ El treball d'aquest artista degué agradar als obrers del temple gironí, atès que, encara no havia passat un any, que se li encarregaren els dos cossos inferiors del nou retaule que havia d'anar destinat a l'altar major d'aquesta parroquial.

En data 10 de març de 1504 es van pactar amb el bancal i sotabanc del retaule major.¹¹¹ Dartrica va acordar que els peus i la base del retaule serien de roure i que el sotabanc havia de ser d'arbre blanc amb una motllura grossa sobre la base de roure. D'aquesta motllura havien d'aixecar-se quatre pilars que delimitarien tres pintures a cada banda del retaule. Una d'aquestes representacions, la del mig de les tres, havia de ser una porta i el conjunt de cadascun d'aquests dos mòduls, que havien d'incloure una bona xambrana o motllura de talla "orba qui no sia sobreposada", és esmentat com a portalada.

Dalt del sotabanc, havia d'haver una altra motllura, grossa, en què descansarien tretze campers, separats per catorze pilars, revestits i entretallats "ab talla tresfloris", que serien coronats per tubes o dosserets de tres panells amb llanternes, segons una mostra dibuixada amb tinta de ploma lliurada per mestre Joan als obrers del temple. Tretze campers per allotjar-hi tretze figures. A la part més alta del bancal, una altra motllura grossa "copada", és a dir de secció còncaua de semicercle i "bossels" o motlures semicilíndriques, amb un fris de fulles de cards de tres flors al mig i rematada amb una corona de fulles. Els treze campers havien de ser "d'una pessa de bon arbre blanc bo e sech". El bancal seria enfortit per darrere, també amb fusta de bon arbre blanc" segons era a la "trassa" o dibuix lliurat pel mestre Joan. L'alçada del sotabanc es pacta en 8,5 pams de Girona i la del banc en 13 pams (165 i 253 cm), respectivament. Aquesta alçada va promoure la clàusula en què Joan Dartrica es compromet, si era necessari, dur a terme una escala de bona fusta "a obs e per muntar al tabernacla" o sagrari.

Tot aquest treball, que, òbviament incloïa la fusta pactada, claus, frontisses, etc., però en cap cas la imatgeria, fou valorat en 135 lliures que serien abonades en quatre terminis. El primer, lliurat en el moment del contracte, fou de 33 lliures 15 sous, quantitat que comprenia la fusta d'arbre blanc que havia estat venuda pels obrers a Dartrica, per valor de 9 lliures. Acabada la base del conjunt contractat, altres 33 lliures 15 sous, i una vegada amb motlures e pilars, la mateixa quantitat. Acabada i supervisada "per mestres abtes e suficientes en tals coses", s'abonaria la resta. Cal destacar que el compromís de Dartrica amb els obrers fou molt alt, més si tenim en compte les precarietats econòmiques de l'artista,¹¹² doncs es va comprometre a pagar 100 lliures, gairebé el 75% de l'import total de l'obra pactada, si no la lliurava en el termini de 15 mesos, a comptar des de la data del pacte. Finalment, el termini va ser

¹¹⁰ FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 245-279, document II, p. 261-262.

¹¹¹ FREIXAS CAMPS, P., *cit. supra*, p. 245-279, document III, p. 262-264.

¹¹² Sabem d'aquestes dificultats econòmiques, gràcies al testament que va redactar Dartrica, el 30 de març de l'any 1507. Vegeu FREIXAS CAMPS, P., *cit. supra*, p. 248-249.

respectat i la recompensa fou que Dartrica contractà la construcció de la resta del retaule, el dia 5 de juny de 1505.

Una dada poc comentada, però força important, és que el bancal i sotabanc havien de ser "davant la tomba qui sta detras lo altar major sens tocar dita tomba." En aquesta referència, la més enigmàtica de la capitulació de 1504, es diu que la tomba ara l'avancen ("a tirada devant") fins al retaule, tot i que no es podien tocar.

L'al·lusió a aquesta sepultura que era rere l'altar major de l'església gironina de Sant Feliu fa pensar en el sepulcre d'aquest benaurat, el qual, amb el temps, passaria a ser emplaçat sobre l'altar. Aquesta qüestió que podria seguir el mateix patró que va poder tenir el retaule-reliquiari de Sant Narcís, al mateix temple, la tractarem més endavant, en un altre apartat d'aquest estudi.¹¹³



Altar major de l'església de Sant Feliu (1920-1930). Col·lecció Josep Bronsoms Nadal. Ajuntament de Girona. CRDI (Fototípic Thomas ed.)

¹¹³ Referent al sepulcre de Sant Feliu, un gran estudi a AMICH I RAURICH, N. M. & NOLLA I BRUFAU, J. M., "El sarcòfag de Sant Feliu. Una aproximació històrico-arqueològica", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. XLII (2001), p. 77-93.

Joan d'Aragó i el contracte per a les imatges de la Mare de Déu, sant Feliu i sant Narcís

La prioritat de dur a terme les tres pasteres venia donada perquè el mateix dia, el 5 de juny de 1505, els obrers i l'escultor Joan d'Aragó van signar capítols per a la realització de les imatges en fusta de noguera de la Mare de Déu, sant Feliu i sant Narcís.¹¹⁴



Imatges de la Mare de Déu, sant Feliu i sant Narcís de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu

La Mare de Déu, amb diadema, havia de ser dempeus i amb el Nen al braç, "vestida molt pomposa ab cabells de la Maria pertits per dos parts ab fresadures en lo mantell e en les robes alli hon menester sia, de largaria de dotze pams [233 cm] e de la gruxa pertanyent. E mes fara e obrarademunt la dita ymatge de la Verge Maria dos angells vestits volant ab lurs ales, qui pertint de la tuba tendran en les mans, mes alt del cap de la dita ymage, una corona molt bella e ben obrada, e tindran de rodó sinch palms [97 cm] los dits angells vestits ab (?) stoles". Quant a sant Feliu, vestit com a diaca i de 10 pams i mig d'alçada (204 cm) s'havia de fer "ab vestits bons e richs, ab diadema en lo cape, una palma en la ma, e en l'altra un llibre en lo loch on ell conexera ubert, e una mola prop los peus ab una corda pertint del muscla, la qual haia de larch deu palms e mig de cana de Girona." Finalment i pel que fa a sant Narcís, també de deu pams i mig d'alçada (també 204 cm), havia de ser "ab mitra rossa, vestit com a bisbe, ap capa... una guarnicio e fres als pits ab un goell, e al entorn de la capa en la qual fres ha dever ymagens, segons capa de bisbe se pertany, e la dita crossa e mitra molt belles e obrades e solempnes." Les escultures varen ser valorades en 10 lliures la de sant Feliu, la qual havia de ser lliurada el cap d'un any, i en 15 lliures la de la Mare de Déu i altres 15 lliures la de sant Narcís, les quals havien de ser enllestides al cap de dos anys.

¹¹⁴ FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 251, nota 12 i document V (p. 267-268).

En un moment que no sabem els rostres de sant Feliu i sant Narcís varen ser modificats, intervenció que s'ha posat de relleu a la recent restauració que han tingut ambdues talles. La de sant Feliu, a més a més, ha perdut la mola del seu martiri així com també la corda que la subjectava.



Imatge de sant Feliu (detall) de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu

Pel que fa a la representació de sant Narcís, segueix les pautes estilístiques gòtiques vigents a partir de la segona meitat del segle XV fins als primers anys del segle XVI. Les imatges representades a la capa pluvial recorden, per exemple, les figurades per Bartolomé Bermejo a la taula central del retaule de Santo Domingo de Silos de Daroca (Saragossa), conservada al Museo del Prado, entre altres.



**Joan d'Aragó
Imatge de
sant Narcís
(detall) de
l'antic retaule
major de
l'església de
Sant Feliu**

**Bartolomé
Bermejo.
Taula central
del retaule de
Santo
Domingo de
Silos de
Daroca
(detall).
Museo del
Prado,
Madrid**

Les imatges dels àngels que coronaven Maria, ja desaparegudes en els inicis del segle XX, remetent a la iconografia de l'Assumpció de la Mare de Déu, la qual enllaçava amb la darrera escena mariana del sotabanc, la del Lliurament del cingol a sant Tomàs.

Entre Joan Dartrica i Joan d'Aragó: les imatges del bancal

Amb anterioritat, en parlar del contracte del sotabanc i el bancal amb Joan Dartrica, hem comentat que aquest àmbit abraçava tretze espais o campers, en què, més tard varen ser emplaçats Crist ressuscitat, al centre, i els dotze apòstols, sis a cada costat. D'esquerra a dreta l'ordre dels escollits fou el següent: Felip, Judes Tadeu, Andreu, Mateu, Jaume el major, Pere, Tomàs, Joan evangelista, Pau, Bartomeu, Simó i Jaume el menor. Arran de la desestructuració del retaule el 1936, els dotze apòstols varen ser integrats en un retaule nou, l'any 1943.¹¹⁵

Abans d'entrar en matèria descriptiva, cal comentar que el sotabanc, com la resta del retaule, ha patit diverses mutilacions, pèrdues i afegiments arran del citat desmuntatge de 1936 i l'acoblament del nou conjunt de 1943. Aquest fet s'observa molt fàcilment si comparem l'actualitat amb fotos antigues, com una del 1919, actualment conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic. Un dels elements més notables és la pèrdua de totes les peanyes on es dreuen els apòstols, totes les quals estaven decorades amb motius heràldics i animals del bestiar. Els escuts són impossibles de percebre, en canvi, entre els animals es pot distingir ocells, un centaure (mig cavall i mig humà), i un gos/llop/lleó amb la seva cria a la boca. També s'ha d'indicar la reintegració de moltes mans ja llavors perdudes i la pèrdua o nova talla de diferents atributs així com la desaparició dels intercolumnis en talla calada que fan de separadors entre els apòstols.

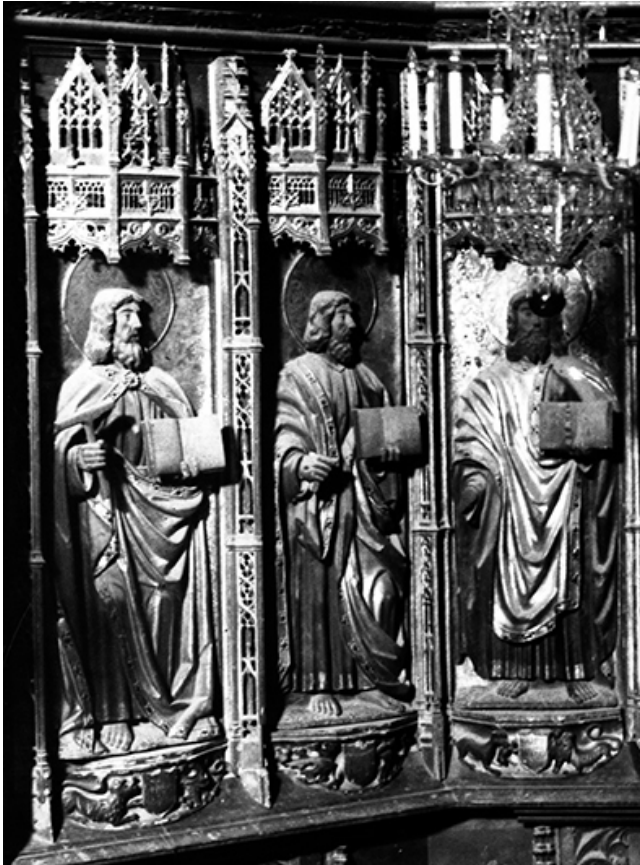
Quant als llibres que sustenten cadascú dels escollits, mostren llegendes que fan referència a l'apòstol, a excepció de quatre en què s'al·ludeix al Credo dels apòstols.¹¹⁶

Felip ensenya les paraules que va dirigir a l'eunuc, poc abans de batejar-lo: "Si credis ex toto corde licet" (Actes 8:37).¹¹⁷ Li segueix Judes Tadeu, probablement amb l'alabarda que li provocà la mort, actualment perduda, i el llibre amb les paraules del Credo relatives a la resurrecció de la carn: "Carnis resurrectionem". El següent escollit fou Andreu, amb la creu del seu martiri, qui ostenta fragments d'una oració popular que forma part del capítol que Jacobo da Varazze li dedica a la Llegenda Àurea: "O Bona Cruz [quae decorem ex membris Domini suscepisti, diu desiderata], sollicite amata, [sine intermissione quaesita, et aliquando cupienti animo praeparata: accipe me ab hominibus, et] redde me magistro meo: [ut per te me recipiat, qui per te me redemit. Amen].

¹¹⁵ També es varen integrar al retaule nou, el que actualment presideix l'altar major de la parroquial, les dotze tubes, però només sis, les del pis superior, conserven les llanternes. Així mateix, no es conserven les motlures.

¹¹⁶ Un primer estudi de la iconografia dels apòstols, emplaçats al retaule nou, va ser dut a terme per MARQUÈS, J. MA., "Sant Feliu versus sant Narcís", *Revista de Girona*, 240 (2007), p. 79-86.

¹¹⁷ ""Mentre feien camí, van arribar en un lloc on hi havia aigua, i diu l'eunuc: "Mira, aquí tenim aigua. Què impedeix que jo sigui batejat?" Felip li digué: Si creus de tot cor és possible. Ell respongué: Crec que Jesús és el Crist, el fill del Déu]. Féu parar el carruatge i van baixar tots dos a l'aigua, Felip i l'eunuc, i el va batejar. Quan van sortir de l'aigua, l'Esperit del Senyor s'endugué Felip, i l'eunuc ja no el veié més, però va seguir el seu camí ple de goig.""



Joan d'Aragó. Imatges dels apòstols Felip, Judes Tadeu i Andreu del bancal de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu

Detall de la predel·la de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu (1919). Institut Amatller d'Art Hispànic

Segueix Mateu, reproduint les paraules amb què inicia el seu evangeli: "Liber generationis Jesu Christi, filii David, filii Abraham" (Mt. 1:1). A continuació, Jaume el major, amb el bordó, la carabassa i el capel amb la petxina, recorda les paraules "Pax inquit tibi sit" de la Llicó VI de la seva festa al Breviari romà.¹¹⁸ Són les paraules de perdó cap al seu acusador, poc abans de ser tots dos decapitats. El darrer dels deixebles emplaçats a l'esquerra del moble, el més proper a Crist, és sant Pere, que porta les claus, i ostenta el llibre amb les paraules que va dirigir al Mesias: "Tu es Christus filius Dei vivi" (Mt 16:16), i que van originar el lliurament de les claus de l'Església: "– Felix de tu, Simó, fill de Jonàs: això no t'ho ha revelat ni la carn ni la sang, sinó el meu Pare del cel. I jo et dic que tu ets Pere, i sobre aquesta pedra edificaré la meua Església, i les portes del reialme de la mort no la podran dominar. Et donaré les claus del Regne del cel; tot allò que lliguis a la terra quedarà lligat al cel, i tot allò que deslliguis a la terra quedarà deslligat al cel."



Joan d'Aragó. Imatges dels apòstols Mateu, Jaume el major i Pere, del bancal de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu

¹¹⁸ "Ad supplicium cum raperentur, petiit ille a Iacobo veniam ; quem Iacobus osculatus, Pax, inquit, tibi sit. Itaque uterque est securi percussus, cum paulo ante Iacobus paralyticum sanasset."



Detall de la predel·la de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu (1919). Institut Amatller d'Art Hispànic

Seguint l'ordre d'aparició dels apòstols, de esquerra a dreta, però ja a l'altra banda del retaule, figurava primer Tomàs, tot just al costat de Crist ressuscitat, amb les paraules "Dominus meus et Deus meus" (Jn 20:28). Després de la resurrecció, Crist va dir a Tomàs: "– Porta el dit aquí i mira'm les mans; porta la mà i posa-me-la dins el costat. No siguis incrèdul, sigues creient. Tomàs li va respondre:– Senyor meu i Déu meu! Jesús li diu:– Perquè m'has vist has cregut? Feliços els qui creuran sense haver vist! Més jove, sense barba i la ploma d'escriptor, segueix Joan amb les primeres paraules del seu evangeli: "In principio erat Verbum" (Jn 1:1) i Pau, amb l'espasa de la seva decapitació, i el text "Bonum certamen certavi cursum consummavi fidem servavi" (2Tm 4:7). Es tracta de les reflexions de sant Pau, poc abans de morir: "estic a punt d'oferir la meua vida com una libació; ha arribat l'hora de la meua partença. He lliurat un bon combat, he acabat la cursa, he conservat la fe. I des d'ara tinc reservada la corona de la justícia que el darrer dia em donarà el Senyor, jutge just; i no tan sols a mi, sinó a tots els qui hauran esperat amb amor la seva manifestació."



Joan d'Aragó. Imatges dels apòstols Tomàs, Joan evangelista i Pau, del bancal de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu

Detall de la predel·la de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu (1919). Institut Amatller d'Art Hispànic

Els tres darrers apòstols del seguici, Bartomeu, Simó i Jaume d'Alfeu, o el menor, porten inscripcions del Credo dels Apòstols. Bartomeu, amb el ganivet que van fer servir per llevar-li la pell, mostra el passatge: "Credo in Spiritum sanctum" (Crec en l'Esperit sant), mentre que Simó, amb la serra del seu martiri, recorda l'apartat: "Sanctorum communionem, remissionem peccatorum" (la comunió dels sants, el perdó dels pecats) i Jaume el menor, que du el robust bastó martiri, i rememora el paràgraf: "Ascendit ad celos, sedet ad dexteram Patri omnipotentis" (se'n pujà al cel, seu a la dreta del Pare totpoderós).

Tot just al mig del bancal i de les imatges dels dotze apòstols, destacava la representació de Crist ressuscitat, amb les nafres de la seva passió, i en actitud de beneir. La talla, de mig bulto, apareix coronada per una cornisa de tres panys i una llanterna no molt alta, doncs no podia dificultar la visió de l'escultura de la Mare de Déu, però força treballada.¹¹⁹

Pel que fa a l'autoria, coincidim amb Pere Freixas a l'hora de tenir present que tant en el pacte del banc i sotabanc del conjunt gironí i, així mateix, pel que fa a la resta de l'obra, Joan Dartrica no es responsabilitza de la imatgeria del moble.¹²⁰ Contràriament, Joan d'Aragó, escultor, si que es fa càrrec de l'escultura d'imatges, al menys pel que fa a sant Feliu i sant Narcís. Montserrat Jardí, seguint aquest mateix fil, afirma que Dartrica era un "metselarijsnijder", és a dir, un especialista en la talla de filigrana i cresteria en fusta, artífexs que la documentació catalana els esmenta com a fusters o entalladors.¹²¹ En data 25 de juny de 1505, quan el bancal del retaule major de Sant Feliu ja era tallat, Joan Dartrica i Joan d'Aragó, el primer com a fuster i el segon com a "fuster o ymaginayre" pacten amb els confreres de la Immaculada Verge Maria del Mercadal la realització d'un retaule per a la capella de la Verge i de sant Maurici del Mercadal. L'acord s'assenyala que les imatges de sant Baldiri i sant Garau de Mercadal, de cinc pams d'alt, havien de ser de "migetalla com son les del banc del reretaula de sent Feliu de Girona"; per tant, aleshores ja eren un referent com a model, i queda implícit que ambdós havien participat a l'obra del bancal. D'altra banda, i també en aquest mateix acord, es concreta que "lo dit mestre Johan Ertrica tan solament haia e sia tangut fer e fabricar lo dit reretaula, e lo dit Johan de Aragó haia e sia tangut fer les dites ymagens." En conseqüència, i tenint en compte les col·laboracions entre ambdós mestres, la documentació es pronuncia a favor de Joan d'Aragó com a autor de les imatges de Crist i dels apòstols del retaule gironí de Sant Feliu.

¹¹⁹ Actualment es conserva al Museu d'Art de Girona, MDG1039 (371x94x46 cm).

¹²⁰ FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 245-279, document VI, p. 268-269.

¹²¹ FREIXAS CAMPS, P., *cit. supra*, p. 250 i JARDÍ I ANGUERA, M., "L'aportació dels escultors alemanys a la producció catalana de retaules de finals del segle XV", *Locus Amoenus*, 9 (2006-2007), p. 99.



Joan d'Aragó. Imatges dels apòstols Bartomeu, Simó i Jaume el menor, del bancal de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu

Detall de la predel·la de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu (1919). Institut Amatller d'Art Hispànic



Joan d'Aragó. Imatge de Crist ressuscitat del bancal de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu, Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Som conscients de les diferències estilístiques importants entre les imatges de Crist i del col·legi apostòlic, en relació amb les de sant Feliu i sant Narcís, les quals van ser pactades amb Joan d'Aragó en data 5 de juny de l'any 1505; obres conservades a la mateixa església de Sant Feliu (els dos sants col·locats a l'angle del presbiteri que dona a la nau central).¹²² És impossible que els rostres dels dos conjunts siguin de la mateixa mà. En canvi, si obviem les cares, i només comparem la manera de fer el drapejat de les figures, totes poden ser d'un mateix artista. Pel que fa a aquesta qüestió, el Servei de restauració de la Generalitat de Catalunya ha posat de relleu que els rostres de sant Feliu i sant Narcís es van retocar en un moment indeterminat, arribant a la conclusió que no són del segle XVI.¹²³ Per tant, caldria replantejar la figura de Joan d'Aragó, més

¹²² FREIXAS CAMPS, P., *cit. supra*, p. 245-279, document V, p. 267-268.

¹²³ Segons l'informe de restauració: "Es pot arribar a la conclusió que els rostres no són propis del segle XVI. Les mans de sant Narcís segurament també van ser o bé retocades o bé

enllà dels rostres de les imatges que van presidir el conjunt gironí de Sant Feliu. El Crist resuscitat, conservat al Museu d'Art de Girona, i els dotze apòstols del bancal, reaprofitats en el nou retaule major de la mateixa l'església de Sant Feliu de Girona, són unes obres que mostren un domini acceptable de la tècnica del realisme flamenc. Els rostres estan ben treballats, malgrat que tots segueixen un mateix model estereotipat. Aquest fet aconsegueix que hi hagin poques divergències entre els diferents caps, llevat d'un que no porta barba o un altre que porta un barret, així com els diferents atributs, però la resta semblen clònics. En canvi, els plecs de la roba són magnífics, ben realitzats i variats.



Joan d'Aragó. Detalls dels apòstols del bancal de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu

La construcció del cos superior del retaule: Dartrica, Coll i Robredo

Finalitzada la base arquitectònica del sotabanc i la predel·la, els obrers van pactar la resta del retaule –sense la imatgeria i sense les dues andanes o carrers dedicats a la vida de sant Feliu–, al mateix fuster: l'alemany i ciutadà de Girona, Joan Dartrica, en data 5 de juny de 1505.¹²⁴ Aquesta notícia, també aportada per Pere Freixas, informa que el conjunt s'havia de fer també segons una traça que el mateix fuster havia dibuixat. Concretament, realitzaria l'obra de fusteria dels pisos superiors al sotabanc i al banc, fins a l'arrencament de la volta absidial. El moble havia d'abraçar tres tabernacles amb tres pasteres o fornícules, les quals acollirien les imatges de la Mare de Déu, al centre, i les de san Feliu i sant Narcís, a cada costat.¹²⁵ La de Maria amidaria 20 pams gironins d'alçada i 6,5 d'ample (389 x 126 cm), mentre que les dels dos benaurats havien de fer-ne 16 i 5,5 pams gironins (311 x 107 cm).¹²⁶ Les tres fornícules havien de disposar d'una petita porta al darrera perquè “puga entrar un home per spolsar” les imatges. També havia de fer els pilars dels dos carrers o “andanes” d'entremig, així com altres elements necessaris (dosserets o “tubas”, pinacles o “llanternes” i altra obra de talla). Expressament es diu que no “es tengut fer res de ymaginaria, ne personatges en dita trassa deboxats”. En aquesta ocasió el termini es fixà en sis anys i el preu fou l'elevadíssima quantitat de 560 lliures.¹²⁷ Diners que s'havien de pagar: 50 lliures al moment, al cap de sis mesos 25 lliures, i a partir de llavors 25 lliures cada tres mesos fins l'acompliment del preu.



Dors de l'actual retaule major de l'església de Sant Feliu

¹²⁴ FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 245-279, document IV, p. 264-266.

¹²⁵ L'emplaçament de les dues imatges laterals es corregeix respecte al dibuix, o mostra del conjunt, i es determina que han de ser més propers al guardapols.

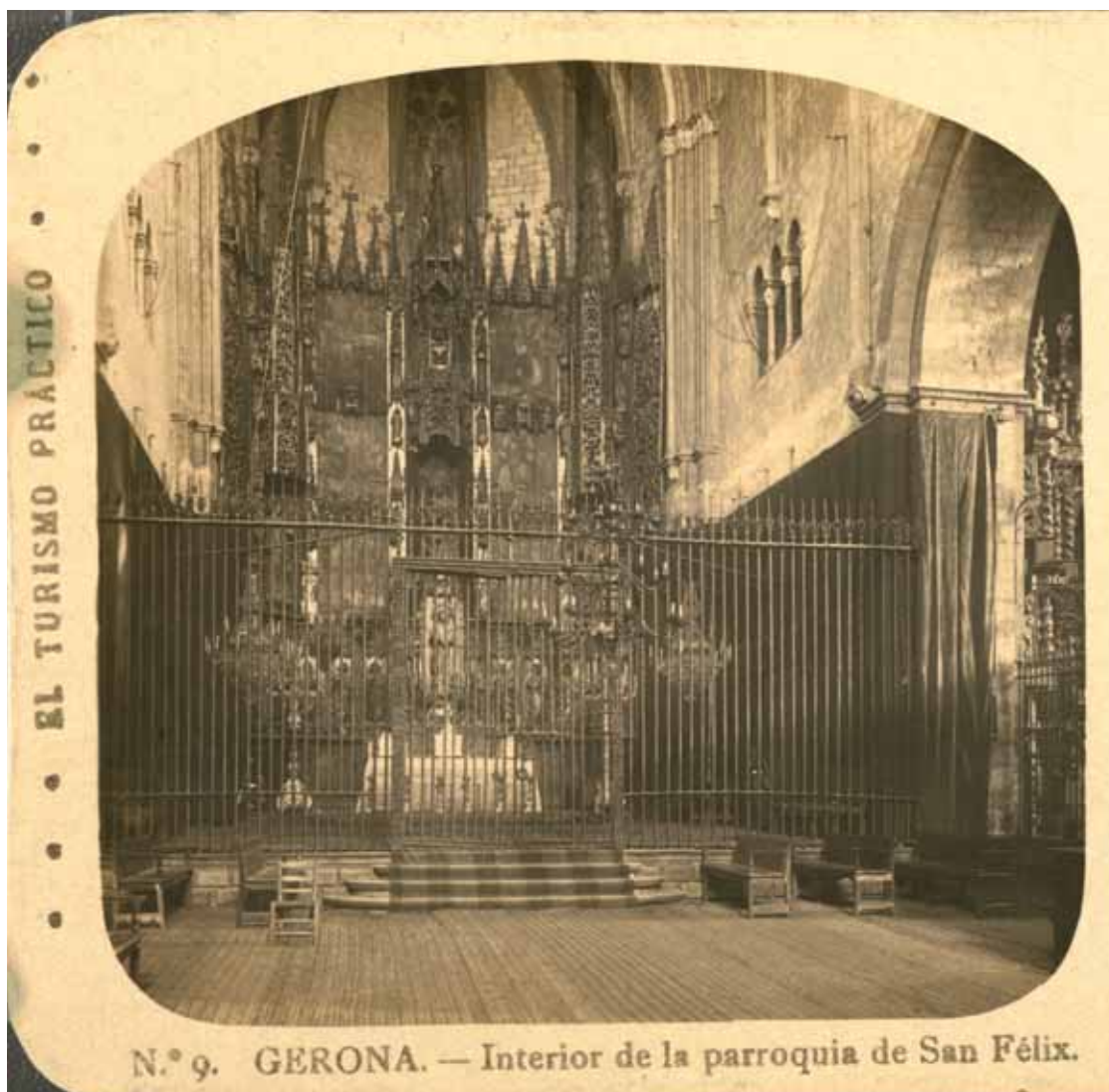
¹²⁶ Totes tres havien de tenir una porteta per accedir i treure la pols de les imatges.

¹²⁷ La penalització per incompliment va ser la mateixa que quan Dartrica va contractar el bancal i sotabanc, de 100 lliures, però en aquesta ocasió el percentatge va ser gairebé d'un 18% en lloc del 75% de l'import total de l'obra del primer pacte.



Retaula major de l'església de Sant Feliu (detall) (1910-1920). Col·lecció l'Abans de Girona. Ajuntament de Girona. CRDI (Autor desconegut)

El ritme d'aquests treballs degué ser el previst, però cap al mes de març de 1507, Dartrica va caure malalt i va redactar les seves darrers voluntats el 30 d'aquest mes i any. Fins aleshores li tocava cobrar per contracte 175 lliures, de les quals sabem que en el mes de setembre següent, moment en què ja era mort, n'havia cobrat 165 lliures i 15 sous. Per tant, les tasques relatives a la construcció del cos superior del retaule degueren ser aturades arran del procés de malaltia del mestre alemany.¹²⁸

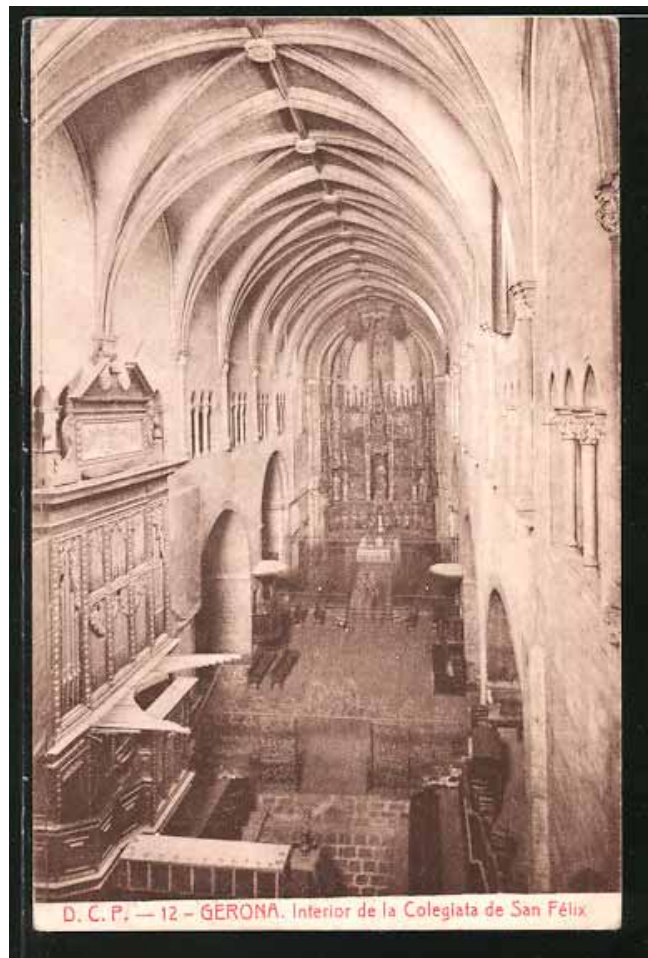


Altar major de l'església de Sant Feliu (1910-1920). Col·lecció Ajuntament de Girona. Ajuntament de Girona. CRDI (A. Martín, ed.)

¹²⁸ Si seguim fil per randa els pagaments estipulats al contracte anteriorment esmentat, Dartrica va cobrar 165 lliures i 15 sous de la següent manera, segons el compromís del contracte: 50 lliures d'entrada (el 5 de juny de 1505), 25 lliures el desembre de 1505, 25 lliures el març de 1506, 25 lliures el juny de 1506, 25 lliures el setembre de 1506 i 15 (?) lliures i 15 sous el desembre del 1506. Fet que indica que hauria pogut emmalaltir el primer trimestre del 1507.

Aquestes 165 lliures i 15 sous van correspondre a la bastida, la construcció de les tres pasteres i tal vegada una part del tabernacle de la Mare de Déu.¹²⁹ D'acord amb el contracte, a partir de l'any 1507, Dartrica havia de fer obra del retaule per valor de cent lliures cada any, però va ser quan emmalaltí i va esdevenir el seu traspàs. La prioritat de dur a terme les tres pasteres venia donada perquè el mateix dia, el 5 de juny de 1505, els obrers i l'escultor Joan d'Aragó van signar capitols per a la realització de les imatges en fusta de noguera de la Mare de Déu, sant Feliu i sant Narcís, segons amb el que ja hem comentat.¹³⁰

El decés de Dartrica motivà que el 10 de setembre de l'any 1507 fos contractat l'acabament del cos principal del retaule de Sant Feliu a Pere Coll, fuster i ciutadà de Girona. Les condicions d'aquest acord van ser les mateixes que les pactades amb Dartrica i el valor de l'obra va ser el de les 560 lliures menys les 165 lliures i 5 sous que havia cobrat el desaparegut mestre alemany, és a dir 394 lliures i 5 sous.¹³¹

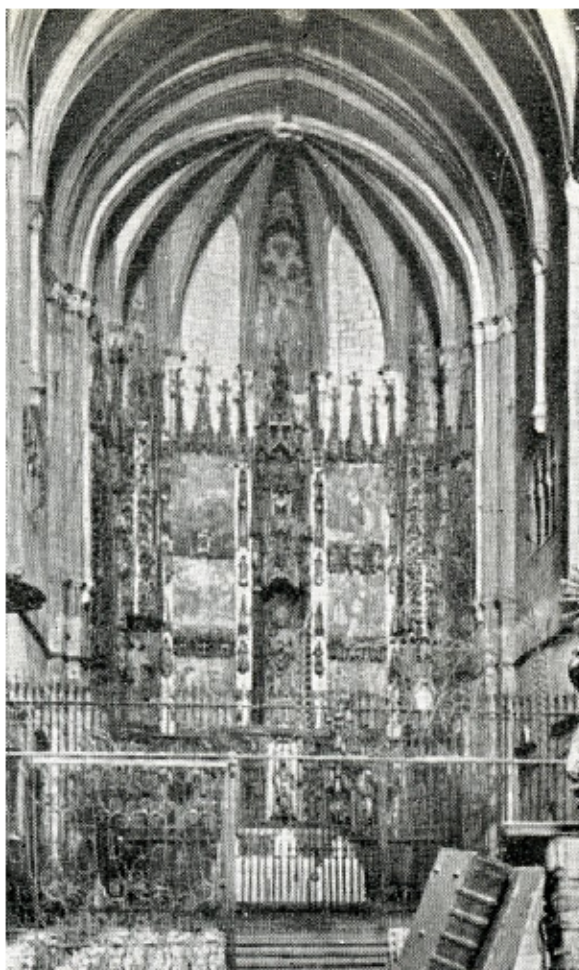


Nau central i altar major de l'església de Sant Feliu. (Fototípia Thomas)

¹²⁹ A les capitulacions signades amb Pedro Robredo, el 30 de novembre de l'any 1507, consta que "lo tabernacle lo qual vuy es fet e sta sobra la pastera de nostra dona en dit retaula del qual tabernacla lo dit mestra Pera se pugua aprofitar en lo dit retaula e obra." FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cincents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 245-279, document IX, p. 274.

¹³⁰ FREIXAS CAMPS, P., *cit. supra*, p. 251, nota 12 i document V (p. 267-268).

¹³¹ FREIXAS CAMPS, P., *cit. supra*, p. 245-279, document VIII, p. 252, nota 15 i doc. VIII (p. 271-273). El 9 de juny del 1501 Pere Coll i Martí Salmes contracten l'execució del retaule major, avui perdut, de l'església parroquial de Sant Esteve a Riudellots de la Selva, pel preu de 30 lliures (*Ibidem*, p. 253 i nota 19).



Altar major de l'església de Sant Feliu

Retaula de l'altar major de l'església de Sant Feliu (28/05/1923). Fons Joan Masó Valentí. Ajuntament de Girona. CRDI (Joan Masó Valentí)

Tanmateix, encara no havien passat tres mesos que va haver un canvi substancial del projecte directriu del retaule, atès que l'anterior pacte va restar anul·lat i en data 30 de novembre del mateix any, el 1507, es van tornar a signar capítols d'acabament del retaule major de Sant Feliu amb Pedro Robredo, fuster de Girona, però originari de la ciutat de Burgos, del regne de Castella. Els obrers varen decidir contractar el mateix que a Dartrica, –és a dir tot el cos principal del retaule, a excepció dels dos carrers que, anys més tard, a collirien les pintures de Joan de Burgunya–, incloent a l'acord tota la imatgeria del moble, gairebé pel mateix preu. Amb Coll es va fer una valoració de 394 lliures i 5 sous, mentre que l'avinença amb Robredo es va tancar en 400 lliures. Així doncs, és evident que ambdós convenis són totalment diferents.

En els capítols signats amb Dartrica i, per subrogació, també amb Pere Coll, es va fer constar que "no es tengut fer res de ymaginaria, ne personatges en dita trassa deboxats, jacsia en aquella sian deboxats".¹³² És a dir, si eren dibuixats a la mostra del conjunt no els havia de fer i si no hi eren, òbviament, tampoc. Això és el que era signat en aquests dos acords, però a les capitulacions firmades per Pedro Robredo ja no es fa cap al·lusió a aquests pactes, no s'esmenta a Dartrica, ni la quantitat que havia cobrat, ni tampoc es fa cap referència a Pere Coll, ja que el que es signa és un contracte totalment diferent. Fins aleshores, els obrers del temple contractaven primer l'arquitectura del retaule al fuster i després les imatges a l'escultor, mentre que amb Robredo es va contractar tot a l'hora. Un exemple força aclaridor: amb Dartrica es van contractar les polseres, sense imatgeria, i amb Robredo es fa constar que al guardapols s'haurien de representar l'arbre de Jessè, "de mig bulto", amb la Mare de Déu i Jesucrist dalt de tot.

¹³² FREIXAS CAMPS, P., *cit. supra*, p. 245-279, document IV, p. 264-266.

Pedro Robredo es compromet dur a terme els tres tabernacles que havien de coronar les tres imatges, si bé el de la Mare de Déu ja era iniciat, i, a més a més, havia de fer sis pilars, que descansarien sobre el bancal, amb quatre imatges de bulto a cadascun (un total de vint-i-quatre escultures, però finalment només se feren tres imatges per pilar, és a dir divuit), i vuit tubes amb llanternes, probablement les que havien als sis pilars i els dos trams del guardapols, tot seguint la moda de l'*ausfsatz* o *auszug* dels retaules alemanys. I, per primera vegada, s'esmenta que s'han de fer unes "polseres" amb imatges, on s'hi havia de representar Jessè i dotze reis, sis a cada banda (tot i que només se'n tallaren onze).¹³³ Com en el contracte signat amb Dartrica, Robredo tampoc havia de dur a terme els dos carrers que es dedicarien a les escenes de la vida de sant Feliu, pintats per Joan de Burgunya.

El preu ara pactat fou de 400 lliures, amb pagaments de 25 lliures cada tres mesos, i el termini de lliurament es fixà en tres anys, més o menys. Pel que fa a aquesta qüestió, sabem que Pedro Robredo va cobrar 67 lliures 16 sous i 15 diners,¹³⁴ en data 17 d'abril de 1509 i que, uns mesos més tard, el 13 de juliol, l'artista va rebre 132 lliures 3 sous i 7 diners a complement del preu total.¹³⁵ També sabem que el moble era del tot enllestit en data 29 de juliol de 1509, moment en què es varen aprovar diversos canvis en relació amb les capitulacions inicials i s'acceptà un cost addicional de 40 lliures, més enllà de les 400 fixades en el contracte.¹³⁶

Els canvis introduïts per Robredo van afectar els sants emplaçats als pilars, atès que de les quatre imatges que havia de fer i ubicar a cada un dels sis pilars només n'havia fet tres. El motiu fou que "segons los spays per ont no y podia haver més de tres ymagens". Al guardapols, el mestre fuster havia de figurar els dotze reis de l'arbre de Jessè i "non ha fets sinó onsa e petit" i també la imatge de Jesucrist, però "E és stat vist per nosaltres, que segons lo spay de aquelles no y podia haber més dels dits onsa reys, ne lo JHS que en la part havia a fer no y cabere." Contràriament, Robredo havia afegit treballs no pactats en el contracte: "en lo tabernacla qui stà sobra la ymage de Nostra Dona ha fetes algunes ymages més que no era tengut a ffer." Per tot això, els obrers van declarar que en "smena dels dits personatges que no ha fets, et in altra manere que lo dit mestra Pedro fassa una creu ab lo crucissi de bulto bo e ben acabat e proporcionat de statura que comportare sa pars e de bona fusta. E aquell hage a posare bé degudament ben fexinat sobre la spigua e tabernacla de la ymage de Nostra Dona a totes ses despeses."

Així doncs, encara no havien transcorregut dos anys i la fusteria i escultura del retaule ja era enllestida. Faltava la dauradura i policromia de la fusta i imatges, probablement duts a terme pel taller de Perris de Fontaines, entre els anys 1515 i 1518, així com les dues andanes o carrers que enllestiria Joan de Burgunya, a partir de l'any 1519.

¹³³ Quant al guardapols, RUIZ I QUESADA, F., "Los retablos de Xèrica (Castellón), en tiempos del gótico", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 18 (9/2016), (<http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu el setembre de 2016). Per a la incidència dels mestres entalladors alemanys a Catalunya, vegeu JARDÍ ANGUERA, M., *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006.

¹³⁴ Vegeu document 1 de l'apèndix documental.

¹³⁵ Vegeu document 2 de l'apèndix documental.

¹³⁶ FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p. 252-253, nota 17. Vegeu document 4 de l'apèndix documental.

L'obra conservada de Pedro Robredo al retaule de Sant Feliu

D'acord amb el que ja hem destacat, el contracte del retaule de Sant Feliu, signat per Pedro Robredo, desplega diverses incògnites, pel que fa a l'artista com a la seva obra. Si ens centrem només en el primer projecte, és evident que la talla de vint-i-quatre escultures, més la imatge de Déu Pare, més les que haurien de decorar el tabernacle de la Mare de Déu haurien de tenir un cost molt i molt superior de les 5 lliures i 15 sous que hi ha de diferència entre el contracte de Coll i Robredo. És per això que ens plantejem diverses preguntes, la primera, evidentment, és si el cost del retaule ja era molt alt i els obrers van optar per una rebaixa del calibre artístic del projecte? Tanmateix, és aquesta la resposta o es tracta d'una bona oferta de Robredo als obrers, en què podria tenir alguna cosa a veure el paper de Robredo com a empresari? Les dades relatives a aquest artista no són moltes, però algunes podrien apuntar cap a aquesta direcció. Si, finalment, el tal Pedro Robredo, que treballava amb Bernat Casals com a "ligni fabros cives civitatis Gerunde", és Pedro Robredo, resulta que aquest mestre va compaginar la feina del moble gironí amb la del retaule major de l'església de Sant Andreu del Palomar de Barcelona, doncs, en data 26 de juny de 1508 consta que l'estaven duent a terme.¹³⁷ Tot just després del vist-i-plau del retaule de Sant Feliu, en data 29 de juliol de l'any 1509, figura com a "ymaginayra, civis Gerundensis" en diversos documents relacionats amb l'herència de l'escultor Jaume Serra i l'obra del sepulcre de Galceran de Requesens, comte de Palamós, datats entre el 30 d'agost i el 3 d'octubre de 1509.¹³⁸ És probable que en aquest treball, Robredo actués com a empresari i sorprèn que en dos actes notariais figuri com a escultor "ymaginarium lapidum", lliurats el 17 i 18 de setembre de 1509, moment en què ja consta que residia a Barcelona.¹³⁹ Tres anys més tard, Robredo, apareix a Xèrica (Castelló), però la feina que va contractar, les polseres i el bancal del retaule major de la parroquial, ha desaparegut.

Arran de la participació del taller, la qualitat de bona part de les imatges dels benaurats que decoraven els pilars del retaule són més de caire efectista que artístic, ja que mostren una capacitat de representació limitada, en què la volumetria dels cossos es perd sota de feixugues vestidures, i la seva manca de tècnica s'evidencia a rostres i mans. Amb tot, cal distingir tres mans diferents. 1) Una de força qualitat, amb ulls ametllats i rínxols als cabells seguint la moda de l'escultura alemanya, que realitza: els relleus del Judici Final i algunes figures exemptes (MDG0297, MDG0298, MDG0306, MDG0307, MDG0308, MDG1053 i MDG1054), i sant Joan evangelista i la Mare de Déu orants (MDG250574 i MDG250575). 2) Una segona mà que es podria qualificar d'acceptable, però de nivell més baix que l'anterior, amb les figures: MDG0304, MDG0305, MDG0324, MDG0325, MDG0326, MDG0327, MDG0328, MDG0336 i MDG0338). I, finalment, una de bastant adotzenada: MDG0329, MDG0330, MDG0331, MDG0332, MDG0333, MDG0334, MDG0335, MDG0337 i MDG0339.

D'altra banda, també cal tenir present que, pel que sembla, la continuïtat del retaule va restar aturada des del juliol de 1509 fins al 15 d'abril de l'any 1515,¹⁴⁰ moment en què els

¹³⁷ Molt probablement es tractava del retaule major, atès que en el mes de desembre del mateix any es va encarregar la imatge central del moble a l'imatger alemany Gerard, possiblement Girart Spirinch. Vegeu MADURELL I MARIMÓN, J. M., "Escultores renacentistas en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V (1947), p. 232, doc. 4 i 7.

¹³⁸ MADURELL I MARIMÓN, J. M., *cit. supra*, p. 226-231, doc. 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17 i 25.

¹³⁹ MADURELL I MARIMÓN, J. M., *cit. supra*, p. 226-231, doc. 14 i 15, p. 286-287.

¹⁴⁰ GARRIGA I RIERA, J., "Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu. Sant Feliu davant de Ruffi", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (catàleg de l'exposició), Girona, 1998, p. 55-61.

obriers varen decidir procedir a l'acabament de l'obra, tot iniciant-se els contractes amb Ferris de Fontaines, relatius a les pintures del sotabanc i, molt probablement, a la pintura i sobredaurat de l'estructura (1515-1518) així com amb Joan de Burgunya, pel que fa als dos carrers dedicats a sant Feliu (1519-1520).

Amb la guerra civil, bona part de les estructures dutes a terme per Robredo van desaparèixer pel desmuntatge del retaule major de l'església de Sant Feliu. Ja el 20 de juliol de 1936, es va calar foc en aquest temple i es va destruir l'orgue i "el cor havia restat tan malparat que, després de la guerra, hagué de ser retirat per inservible... però la majoria de les imatges i dels retaules van ser fets malbé o traslladats a un magatzem general, on foren reunits també els d'altres procedències, i mes tard utilitzats com a combustible." Arran d'aquests fets es va crear la Comissió de Defensa del Patrimoni Artístic de Girona, constituïda per Decret del Govern de la Generalitat de Catalunya amb data 23 de juliol de 1936, tot facilitant la salvaguarda de bona part del retaule major, arran de la desestructuració del moble.¹⁴¹

El desmuntatge del retaule major de l'església de Sant Feliu, la construcció d'un de nou per a aquest temple, l'any 1943, tot aprofitant algunes parts de l'antic, així com la conservació d'altres fragments del moble al Museu d'Art de Girona, alguns conservats a sala i altres als magatzems, han dificultat l'apropament al moble primigeni i, en conseqüència, a la feina pactada amb Pedro Robredo.¹⁴²

És per això que creiem necessari dur a terme un apropament al moble de fusta que va presidir l'altar major de l'església de Sant Feliu de Girona, el més desconegut, tenint en compte tots els components que es conserven, llavorats per Robredo.¹⁴³

¹⁴¹ "... el retaule de l'altar major amb las sis taules sobre la vida de Sant Feliu, pintades per Joan de Borgonya (1519-1521), va ser desmuntat, i las pintures mes tard foren exposades a les sales capitulars da la Catedral, lloc on també fou portat el Crist jacent, obrat pel mestre Aloi. Així mateix pogueren sobreviure als fets relatats el sepulcre de Sant Narcís, tallat al segle XIV pal mestre Joan, el sepulcre del mateix sant a la capella del mateix nom i altres objectes i peces remarcables dels ... Alló que es perdé per sempre mes apareix així en la relació de Mn. Puigmitjà: "Ha desaparecido un busto de plata, tamaño natural, representando S. Félix y que servía de reliquiario, pues se guardaba en él el cráneo del santo; se supone arrojado a la hoguera por las turbas." Vegeu CLARA, J., "L'ex-col·legiata de Sant Feliu i la guerra civil", *Revista de Girona*, 97 (1981), p. 251-260 i PUIGVERT, J.M., "Salvar el patrimoni artístic en temps de guerra. L'exemple de la ciutat de Girona (1936-1939)", *Segona República i Guerra Civil a Girona (1931-1939)*. Conferències a l'Arxiu Municipal, 1, Girona, 2006, p. 141-170.

¹⁴² FONT, L., *Gerona. La Catedral y el Museo Diocesano*, Girona, 1952; CLARA, J., *cit. supra*, p. 251-260; ALARCIA, M. À., *et alt.*, *Museu d'Art de Girona*, Barcelona, 1984 i ALARCIA, M.À., "Pedro Robredo. Profeta de l'Antic Testament", *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989, p. 435.

¹⁴³ Una primera aproximació a GARRIGA I RIERA, J., "Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu. Sant Feliu davant de Rufí", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (catàleg de l'exposició), Girona, 1998, p. 55-61. Vegeu una hipòtesi de reconstrucció a la p. 57.

Anteriorment, hem comentat que el 5 de juny de 1505 Joan d'Aragó contractava les imatges de la Mare de Déu, sant Feliu i sant Narcís que havien de presidir el retaule major de Sant Feliu de Girona. Després, davant els dubtes, hem certificat que les figures de sant Feliu i sant Narcís, llevat dels caps, es podien adscriure a la mateixa mà que havia executat el col·legi apostòlic del bancal, el citat i documentat Joan d'Aragó. Amb tot, però, no hem dit res de la imatge de la Mare de Déu amb l'Infant, perquè estilísticament no s'assembla a les obres esmentades fins ara. Els capítols estipulaven que la figura de sant Feliu s'havien d'enllestir pel juny de 1506, concretament, per mor dels pagaments, primer s'havia de fer el sant Feliu, i després, pel juny de 1507, el sant Narcís i la Mare de Déu amb l'Infant. Pel que fa a aquesta qüestió, constatem que Joan d'Aragó desapareix de la documentació gironina. Tal vegada, hauria pogut morir, com Joan Dartrica, a conseqüència de la gran pesta que va afectar Catalunya l'any 1507.¹⁴⁴ Fos com fos, des del punt de vista estilístic creiem que Joan d'Aragó no va acabar la feina, i, per tant, la Mare de Déu s'ha d'atribuir a un altre artífex. Cal comparar la imatge de Maria amb l'Infant amb altres figures del retaule, concretament, per la manera de fer el drapejat del vestit amb la imatge d'una santa (MDGo297), i per la forma de fer els ulls i el nas amb el relleu dels justos que surten al Judici Final del tabernacle de la Mare de Déu. En ambdós casos, les imatges formarien part del cos superior del retaule gironí, obrat per Pedro Robredo. En conclusió, per raons d'estil, opinem que la figura de la Mare de Déu amb l'Infant s'ha de vincular al taller de Robredo. Iconogràficament, cal assenyalar que l'Infant beneeix amb la mà dreta i amb l'esquerra sosté el *globus mundi* o orbe, un tema que gaudeix d'àmplia difusió arreu d'Europa septentrional des del segle XIII i que va tenir gran acollida a la pintura aragonesa tardogòtica.¹⁴⁵ Finalment, també comentar la presència d'una rama de corall vermell penjada al coll del Nen, element que era considerat com a protector.¹⁴⁶

¹⁴⁴ El 15 de març de 1507, quatre frares dominics partiren cap a Santiago de Compostel·la “per causa de la pestilència qui en la present Ciutat [Barcelona] era” (vegeu RIBAS PONTÍ, F., “Pelegrins catalans a Santiago en temps de pesta”, *Tercer congrés d'història de la medicina catalana*, Lleida, 1981, vol. IV, p. 416). Període de pesta que alguns autors allarguen entre 1507 i 1508 (vegeu CAMPS CLEMENTE, M., CAMPS SURROCA M., ALER IBARZ, C., “Notes sobre quatre cicles pestífers del Camp de Tarragona en el segle XVI”, I Jornada d'història de la medicina tarraconense, Tarragona, 1989, p. 78-84; JIMÉNEZ ALCÁZAR, J. F., “La peste de 1507-1508 en Murcia y Lorca, contagio y muerte”, *Miscelánea medieval murciana*, 16 (1990-1991), p. 123-148). El mateix any 1507, curiosament, es publica en català el *Tractat de pestilència* de Velasco de Taranta.

¹⁴⁵ Vegeu RUIZ QUESADA, F.; VELASCO GONZÁLEZ, A., “El retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri”, *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 7 (2013), p. 62-64.

¹⁴⁶ Vegeu *Coralli: talismani sacri e profani*, Palerm, 1986; HERNANDO SEBASTIÁN, P. L., “La iconografia del coral roja en la pintura medieval española”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 110 (2012), p. 179-218; DI NATALE, M. C., “Apotropaici gioielli di corallo”, *II Congreso europeo de joyería*, 2015, p. 293-302.



Pedro Robredo i taller. Detalls de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona

Imatge de la Mare de Déu (detall)

Santa. MDG0297 (77x17,5x26,5 cm). (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Detall del Judici Final del tabernacle de la Mare de Déu

Els pilars i les imatges dels àngels i benaurats

D'acord amb el que ja hem comentat, Robredo es va fer càrrec de dur a terme sis pilars que, finalment, van abrigar les imatges de tres benaurats cadascun. De l'estructura d'aquests pilars, només es conserven les bases,¹⁴⁷ certament fortes, i algunes de les llanternes i pinacles que els van rematar, dalt de tot.



Detall del retaule major de l'església de Sant Feliu (1919). Institut Amatller d'Art Hispànic

¹⁴⁷ Es conserven dues al Museu d'Art de Girona (MDG2374 i MDG2375) i dues més a l'actual retaule major de l'església de Sant Feliu. Les mides són de 111 x 36,5 x 24,5 cm.



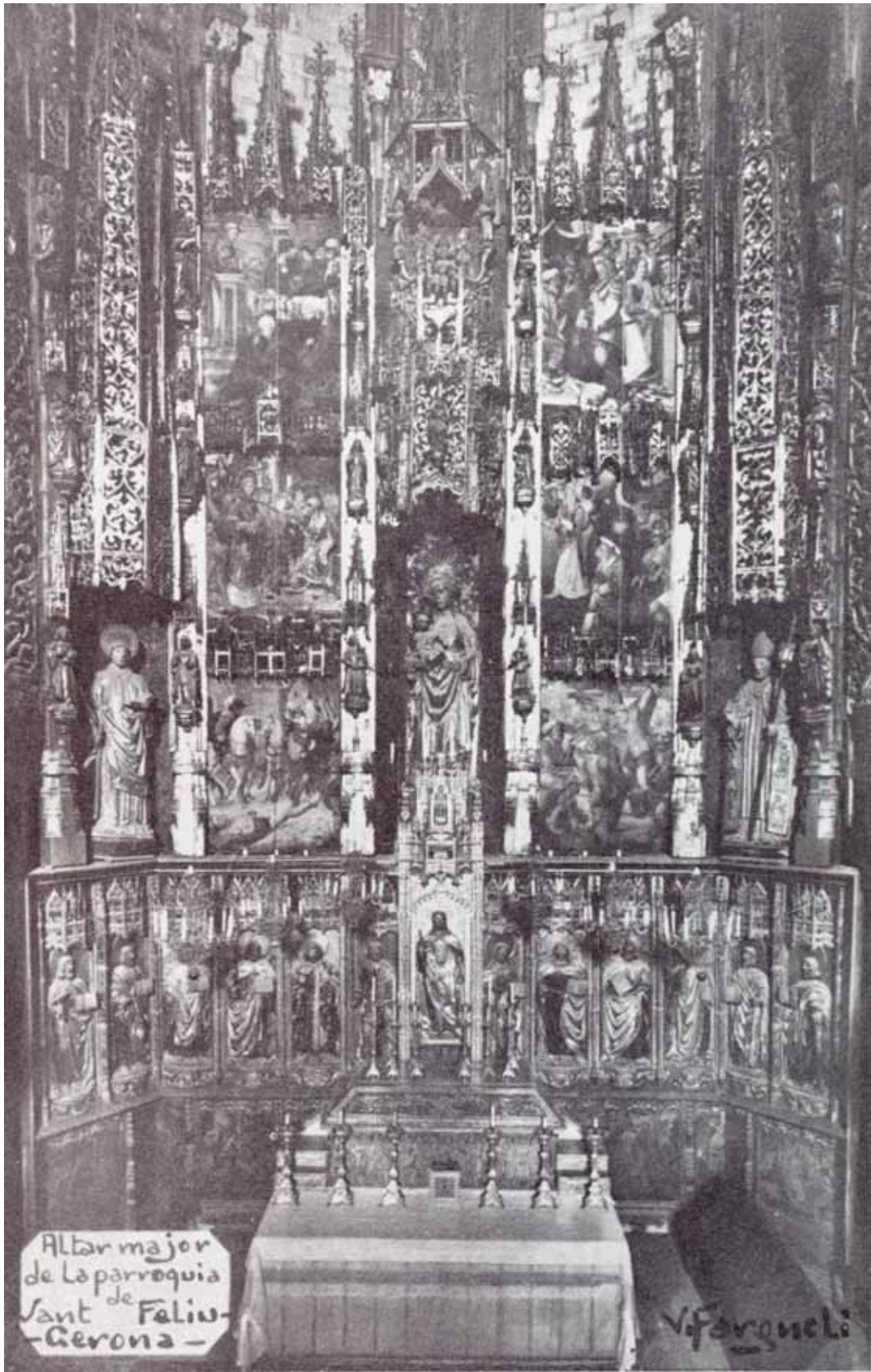
**Pedro Robredo i taller.
Base d'un dels pilars i
pinacles que coronaven
les escultures (Bisbat
de Girona - Tots els
drets reservats)**

Pel que fa a les divuit imatges que acollien, se'n conserven setze, amb alguna peanya, i també tres dels pinacles petits que coronaven les escultures emplaçades al primer i segon nivell, tot i que han perdut la base de cresteria.¹⁴⁸ Aproximadament, els pilars feien poc més de set metres d'alçada, sense la llanterna final, i gairebé 40 cm d'ample.

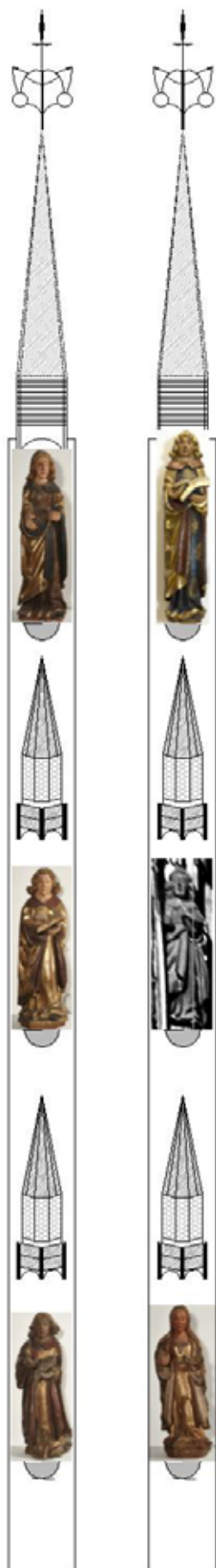
Tot i les dificultats importants que ofereixen les fotografies del retaule a l'hora de d'apreciar els detalls més petits, creiem que hem identificat l'emplaçament de quinze de les imatges ubicades als pilars que fixa en tres les talles desaparegudes. Contràriament, no sabem on era situada la imatge d'una santa.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Es tracta dels pinacles MDG2365 (49x20x12,5 cm), MDG2366 (56x25x12 cm) i MDG2367 (77,5x25,5x12 cm)

¹⁴⁹ MDG0297 (77x17,5x26,5 cm). Desafortunadament, no hem pogut consultar l'original de la fotografia del retaule de Sant Feliu, duta a terme per Valentí Fargnoli, atès que no ha estat possible la seva localització a l'INSPAI, Centre de la Imatge. Diputació de Girona. Tal vegada, la consulta d'aquesta imatge pugui facilitar la resolució d'aquests dubtes.



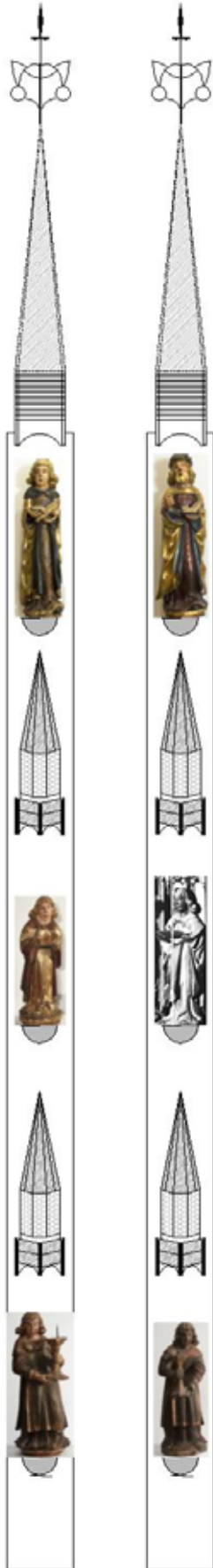
Retable major de l'església de Sant Feliu (Valentí Fargnoli)



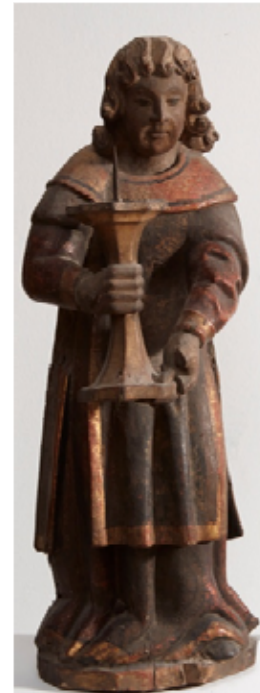
Pedro Robredo i taller. Primer pilar:
 MDG0326 (94,5 x 23,5 x 21,5 cm)
 MDG0306 (85 x 25 x 19,5 cm)
 MDG1054 (81 x 28,5 x 22 cm)
 (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)



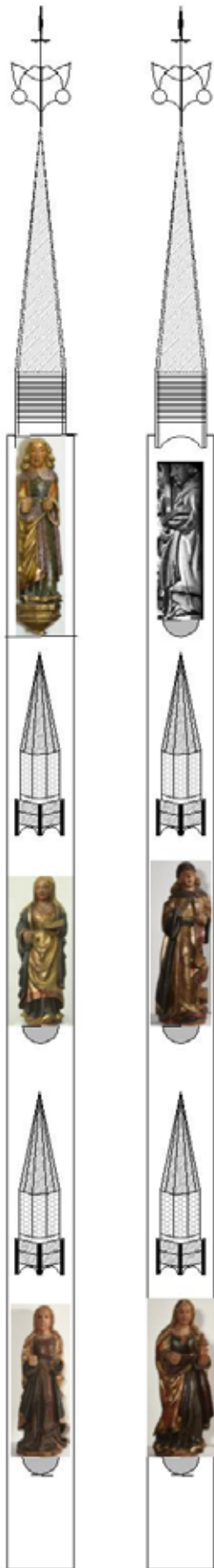
Pedro Robredo i taller. Segon pilar:
 MDG0338 (105 x 24 x 20 cm)
 Talla desapareguda
 MDG0304 (84,5 x 26 x 24,5 cm)
 (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)



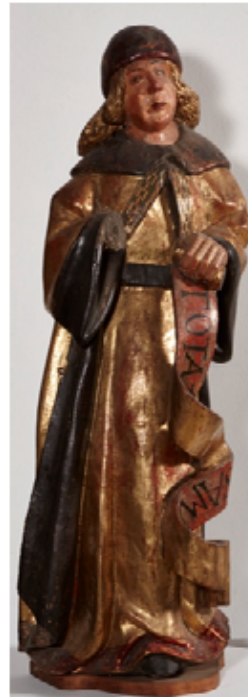
Pedro Robredo i taller. Tercer pilar:
MDG0325 (86 x 30 x 20 cm)
MDG0336 (70 x 23 x 15 cm)
MDG0298 (77,5 x 24,5 x 25 cm)
(Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)



Pedro Robredo i taller. Quart pilar:
MDG0327 (89 x 24 x 18 cm)
Talla desapareguda
MDG1053 (72,5 x 23 x 24 cm)
(Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)



Pedro Robredo i taller. Cinquè pilar:
MDG0328 (95 x 25 x 24 cm)
MDG0308 (81 x 28 x 20 cm)
MDG0305 (83 x 27 x 22 cm)
(Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)



Pedro Robredo i taller. Sisè pilar:
Talla desapareguda
MDG0324 (89,5 x 27 x 26,5 cm)
MDG0307 (86,5 x 30 x 24,5 cm)
(Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Els tabernacles de Sant Feliu i sant Narcís

Robredo va dur a terme els tabernacles dels benaurats gironins, els quals, per les imatges antigues, eren de tres costats i de tres trams d'alçada, cadascun rematat amb pinacles, a més a més del pinacle central i el seu coronament. D'aquestes dues construccions resten onze panells de traseria calada, un d'ells força malmès, dels divuit inicials, així com també les dues espigues dels tabernacles.



Pedro Robredo i taller. Panells de traseria calada i espigues dels tabernacles del retaule major de l'església de Sant Feliu. Museu d'Art de Girona. (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)



Detall del retaule major de l'església de Sant Feliu (1919). Institut Amatller d'Art Hispànic

Del primer tram, el que era més proper al sant, resten dues traceries. Es diferencien perquè tenen un travesser i són de mida més ample.¹⁵⁰ Els dels altres dos pisos divergien per l'amplada, ja que els de l'últim tram eren més estrets.¹⁵¹ Ocasionalment, hi havia alguna figura humana, com la que apareixia al darrer nivell del tabernacle de Sant Narcís, actualment conservada,¹⁵² o al tabernacle de la Mare de Déu, concretament a l'entorn de la suposada imatge de David.



Pedro Robredo i taller. Traceria del tabernacles de Sant Narcís del retaule major de l'església de Sant Feliu. Museu d'Art de Girona. (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Detall del retaule major de l'església de Sant Feliu (1919). Institut Amatller d'Art Hispànic

¹⁵⁰ MDG2358 (146x37,5x2 cm) i MDG2360 (148x46,5x1,5 cm),

¹⁵¹ Ens referim a MDG2389 (161,5x37,7x3,5 cm), MDG 2390 (161,5x37,7x3 cm), MDG2356 (164,5x33x1,5 cm), MDG2357 (162,5x34x2 cm), MDG2359 (142x32x2 cm), MDG2361 (149,5x39x1,5 cm), MDG2362 (160,5x31,5x1,5 cm) i MDG2363 (161x31,5x1,5 cm).

¹⁵² MDG2388 ((74x35x1,5 cm).

El tabernacle de la Mare de Déu

Aquest component del retaule fou, sens dubte, la part més complicada del conjunt. Parcialment iniciat per Dartrica, el treball va ser continuat per Pedro Robredo, fins al punt que va introduir elements nous que no eren en el contracte. A principis del segle XX i de baix a dalt, la Mare de Déu era dins la pastera, però sense els dos àngels que la coronaven, esmentats al contracte dels obrers de la parròquia i l'escultor Joan d'Aragó. Seguia una tuba molt treballada, actualment desapareguda, on eren les imatges del profeta Jeremies, al panell central,¹⁵³ i les dels reis i profetes Salomó i probablement David, a ambdós costats.¹⁵⁴ Així mateix, enquibides als muntants de la tuba, hi havia quatre figures de mida més petita, de les quals se'n conserven tres.¹⁵⁵

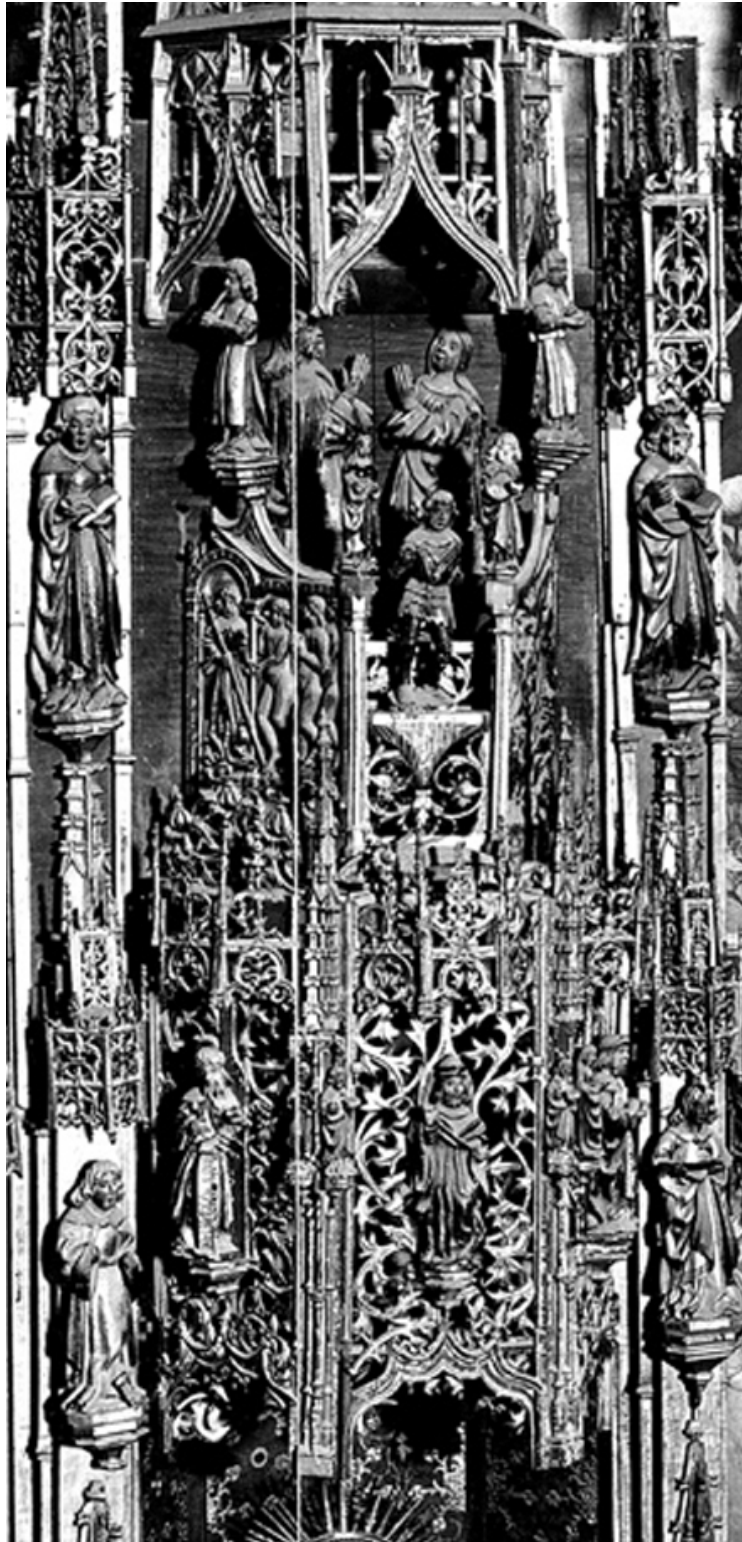


Pedro Robredo i taller. Salomó, Jeremies i David (?). Imatges del tabernacle de la Mare de Déu de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu. Museu d'Art de Girona. (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

¹⁵³ MDG0339 (60x25x14 cm)

¹⁵⁴ MDG0335 (60x22x16 cm) i MDG0337 (59x21x14 cm). Pensem que és David, atès la indumentària reial que du, la mateixa que Salomó, i que porta un llibre a la mà, tal vegada el llibre dels psalms.

¹⁵⁵ MDG0330 (32x11x10,5 cm), MDG0331 (29,5x10x10,5 cm) i MDG0332 (29x9x8,5 cm). Jeremies i Salomó porten dos filacteris amb el seu nom, però sense cap passatge bíblic, i el suposat David, només porta el llibre, qüestió que dificulta la interpretació de la presència de tots tres al retaule. La posició intermèdia entre Maria, Arca de la Nova Aliança, i el Judici Final, tal vegada al·ludeix a l'Arca de l'Aliança veterotestamentària. Sabem que David la va traslladar a Jerusalem i que Salomó va construir el Temple que la va allotjar fins als temps de Jeremies, moment en què va desaparèixer arran de la invasió babilònica. El segon llibre dels Macabeus, comenta que va ser Jeremies qui va amagar l'arca de l'aliança en una cova, juntament amb el tabernacle i l'arca de l'encès (2 Ma 2:4-7). L'arca tornarà a ser visible en el Judici Final, d'acord amb les paraules de sant Joan a l'Apocalipsi: "Aleshores es va obrir el temple de Déu que hi ha al cel, i dins el temple va aparèixer l'arca de l'aliança de Déu, mentre esclataven llamps i tronades, la terra tremolava (Ap. 11:19).



Retaula major de l'església de Sant Feliu (detall) (1910-1920). Col·lecció l'Abans de Girona. Ajuntament de Girona. CRDI (Autor desconegut)



Taller de Pedro Robredo. Imatges del tabernacle de la Mare de Déu de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu. Museu d'Art de Girona. (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Retaule major de l'església de Sant Feliu (detall) (1910-1920). Col·lecció l'Abans de Girona. Ajuntament de Girona. CRDI (Autor desconegut)

Aquesta tuba, certament important, feia de peanya d'una estructura que recorda un tron, tal vegada i per la iconografia que l'envolta, podria tractar-se del tron apocalíptic.¹⁵⁶ Element que en part ara es conserva al retaule major de l'església de Sant Feliu i antigament era custodiat per dos àngels tocant les trompetes apocalíptiques i dos benaurats damunt els brancals davanters del suposat tron, dels quals se'n conserva

¹⁵⁶ "Després vaig veure un gran tron blanc, i Déu que hi seia. Davant d'ell la terra i el cel van fugir, i perderen el lloc que ocupaven. Llavors vaig veure els morts, tant els qui havien estat poderosos com els qui havien estat febles, drets davant el tron, i foren oberts uns llibres. Van obrir també un altre llibre: el llibre de la vida. Els morts foren jutjats segons les seves obres, tal com es trobaven escrites en aquells llibres. La mar va tornar els morts que tenia, i també els retornaren la mort i el seu reialme, i tots van ser jutjats segons les seves obres. Després la mort mateixa i el seu reialme van ser llançats a l'estany de foc, que és la segona mort. I tots els qui no eren escrits en el llibre de la vida també foren llançats a l'estany de foc." (Ap 20:11-15).

un.¹⁵⁷ També acollia la figura de sant Miquel, actualment desapareguda, la qual marcava el pas de les ànimes cap als escollits del cel o cap als rèprobes de l'infern, segons es pot apreciar a les talles de mig relleu emplaçades a ambdós costats del suposat tron.

L'entorn del Judici Final va ser idoni per emplaçar, a banda i banda, dos dels escollits pregant per l'ànima del pintor Perris de Fontaines. El primer benaurat, el de l'esquerre, llegeix "Qui hoc depingebat semper cum Domino vivat PF" [Qui pintava això visqui sempre amb el senyor P(erris) F(ontaines)] i el segon, a la dreta, "Petrus F. obiit 12 aprilis 1518" [Petrus F(ontaines) morí el 12 d'abril de 1518]. Finalment, destaquen les imatges de dos orants, possiblement sant Joan evangelista, o Baptista, i la Mare de Déu, tot i que ens desorienta l'emplaçament de Maria, invers a la iconografia més divulgada.¹⁵⁸ El fet que el conjunt fos promogut per la parròquia i no per un llinatge, afavoreix la identificació dels orants amb sant Joan i Maria, tot i les irregularitats iconogràfiques.



Pedro Robredo i taller. Benaurats emplaçats a ambdues bandes del Judici Final del tabernacle de la Mare de Déu de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu i detalls de les pregàries pintades als llibres d'ambdós benaurats.. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

¹⁵⁷ Els àngels corresponen a MDG0329 (56x20x16 cm) i MDG0334 (55x18x14 cm). A la part de davant sembla que hi era la imatge d'una benaurada MDG0333 (38x12x11,5 cm).

¹⁵⁸ MDG250574 (62x37x11 cm) i MDG 250575 (60x33,5x14 cm).



Pedro Robredo i taller. Imatge antigament emplaçada al Judici Final del tabernacle de la Mare de Déu de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu. Museu d'Art de Girona. (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Detall del retaule major de l'església de Sant Feliu (1919). Institut Amatller d'Art Hispànic



Pedro Robredo i taller. Detalls del Judici Final del tabernacle de la Mare de Déu de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu. Església de Sant Feliu, Girona



Pedro Robredo i taller. Imatges antigament emplaçades al Judici Final del tabernacle de la Mare de Déu de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu. Museu d'Art de Girona. (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

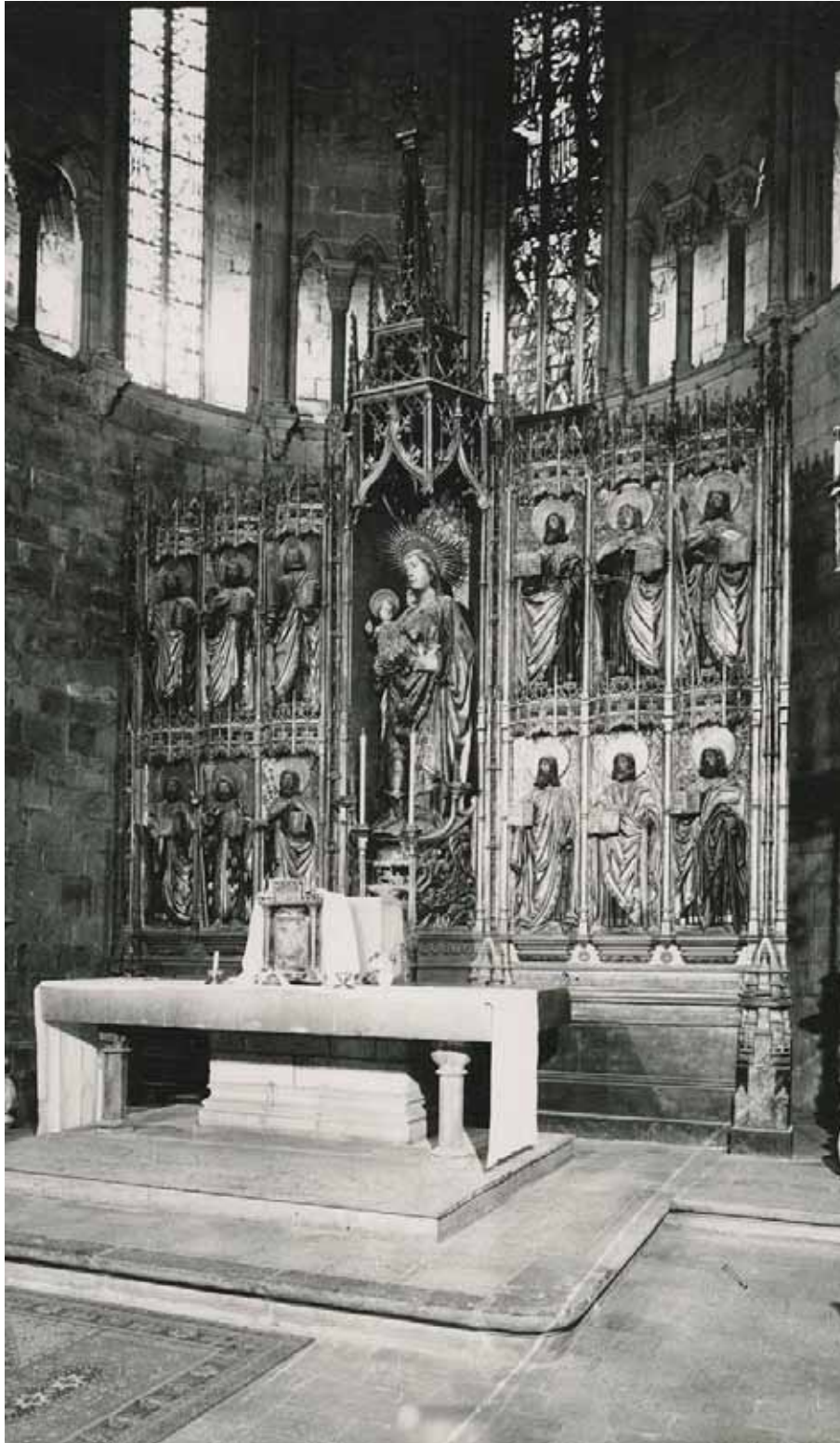
Damunt dels orants hi havia la tuba i la llanterna amb l'espiga que rematava el tabernacle de la Mare de Déu, element que es conserva parcialment a l'actual retaule major de l'església de Sant Feliu. L'any 1943 es van reestructurar alguns elements de l'antic conjunt en un retaule nou. La tuba és original i també l'espiga, però no així la llanterna i un tram nou que va ser afegit. A una fotografia de Sebastià Martí Roura es pot apreciar que el lloc on hi ha la Mare de la Déu havia hagut un sant franciscà i que la tuba que el coronava correspon a la de Crist ressuscitat del bancal. És probable que aquesta fotografia reproduïx una estructura provisional del nou retaule major de l'església de Sant Feliu, prèvia a la definitiva, en què és presidit per Maria i el Nen, dins la pastera original de l'antic conjunt i amb el tron apocalíptic als peus.



Pedro Robredo i taller. Pinnacle actual del retaule major de l'església de Sant Feliu



Retaule de l'altar major de l'església de Sant Feliu . Fons Martí Roura. INSPAI, Centre de la Imatge. Diputació de Girona (Sebastià Martí Roura).



Retaule de l'altar major de l'església de Sant Feliu (1960-1970). Fons Josep Buil Mayral. Ajuntament de Girona. CRDI (Josep Buil Mayral)

Com ja ha estat comentat, en data 29 de juliol de 1509 es va pactar que "mestra Pedro fassa una creu ab lo crucifissi de bulto bo e ben acabat e proporcionat de statura que comportare sa pars e de bona fusta. E aquell hage a posare bé degudament ben fexinat sobre la spigua e tabernacla de la ymage de Nostra Dona a totes ses despeses." Tanmateix, l'obra en qüestió, el crucifix, no hi era a principis del segle XX.

El guardapols

El compromís de Robredo a l'hora de fer el guardapols va ser que faria: "las polseres del dit retaula en que ferra lo jasse de mig bulto ab sis reys en cascuna part. E en la una part serà nostra dona al cap de dalt e en l'altra part Ihesus al desús. E dites polseres farà ab son pilar e coronament e segons en la mostra sta comensat." Així i tot, per qüestió d'espai, només va poder representar onze reis i la figura de la Mare de Déu.

Pendent d'una restauració adequada, s'ha conservat el tram inicial del guardapols de l'esquerra, amb les imatges de Jessè, David i Salomó,¹⁵⁹ així com també la Mare de Déu que coronava el tram esquerre, actualment conservat a la sagristia de l'església de Sant Feliu, i els peus imponents d'ambdós trams. El peu de la polsera esquerra representa un personatge enfilat a unes branques, de trets facials humans i amb potes d'àliga, mentre que el de la dreta figura un griu, bèstia mitològica, meitat lleó i meitat àliga, que moltes vegades al·ludeix al seu paper com a guardià. Tanmateix, la seva incorporació al bestiari medieval i als programes iconogràfics figuratius religiosos va tenir simbologies fins i tot contraposades, doncs en ocasions pot al·ludir a Crist o al dimoni.¹⁶⁰

Tots aquests components de l'antic guardapols informen que l'amplada fou de 90 cm, equivalents a uns 4 pams i mig, aproximadament, mida certament molt important per a unes polseres. En comparació, l'any 1506, Joan Dartrica va pactar la construcció del retaule major de l'església parroquial de Cervià de Ter, moble en què el guardapols havia de fer un pam i mig d'ample "e mes".¹⁶¹

De Pedro Robredo tenim constància documental de la contractació del guardapols de l'església parroquial de Santa Àgata a la localitat de Xèrica (Castelló). El contracte del guardapols i una àpoca del bancal –que presumptament va substituir el banc del retaule gòtic, acordat l'11 de setembre de 1512 i en el que va actuar fins al mes de febrer de l'any següent– van ser donats a conèixer per Pérez Martín.¹⁶² En aquesta ocasió, el mestre no va dur a terme un retaule nou, ja que només va substituir el guardapols i, més tard, el bancal del retaule antic, executat pel pintor Llorenç Saragossa.¹⁶³ El preu del nou guardapols de Xèrica va ser de 57 lliures i 10 sous, a més de la fusta d'un xiprer que era al claustre. Per la descripció, deuria ser força semblant al de Girona, a excepció que aquests no portaven rètols identificatius. A les capitulacions, signades l'1 de març de l'any 1512, Robredo es va comprometre a dur a terme: "las quatro polseras para el dicho Retaulo mayor dla dicha esglia de medio bulto de buena fusta de pino de tres palmos de amplaria dla Ystoria de gese co es de la generacio dlos reyes dla decendencia de nuestra Senyora la virgen maria, esto entendido de amplaria los tres palmos con las coronas segunt esta figurado en el paper. Ytem. es estado concordado et pactado quel dicho mestre pedro Robredo ha de fazer las dichas polseras atoda su despesa et gasto de medio vulto et las ha de fazer pintar de oro et plata los abitots del obratge hun

¹⁵⁹ MDG2383 (287x90x7 cm). Tal vegada també és del guardapols una talla en forma de bàcul MDG2370 (56x23x3 cm).

¹⁶⁰ MDG2384 (105x85,5x5,5 cm) i MDG2385 (105x90x5,5 cm). Per a la simbologia del griu, vegeu SILVA SANTA-CRUZ, N., "El grifo", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, 8 (2012), p. 45-65.

¹⁶¹ FREIXAS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), doc. VII, p. 270.

¹⁶² PÉREZ MARTÍN, J.M., "El retablo de la ermita de San Roque (Xérica). Rectificación obligada", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10 (1934), p. 19-20.

¹⁶³ RUIZ I QUESADA, F., "Los retablos de Xérica (Castellón), en tiempos del gótico", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 18 (9/2016), (<http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu el setembre de 2016).

(il·legible) fullatges la faz etc. de los fullatges de oro et en envers de plata et las ropas de los reys de colores sobre plata et las coronas et barbas de oro, resto todo de oro fino et plata fina y esto do será menester al olio. Ytem. es concordado etc. que la verga et troques de donde sallen los reyes et baquulos que tienen los reyes en las manos han de seyr de plata et los Retulos que tienen los reyes en las manos de blanco y escrito en cada un Retulo con letras negras el nombre de cada un Rey." A la part baixa de les polseres havia de tallar: "un angel co es dos angeles de medio bulto con sus escudos en las manos, el un escudo de las armas reals et enl otro las armas de la villa de Exiqua segunt estan pintados en las polseras del retaulo vieios."



Pedro Robredo i taller. Guardapols de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu. Museu d'Art de Girona. (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Detall de l'antic retaule de major de l'església de Sant Feliu (28/05/1923). Fons Joan Masó Valentí. Ajuntament de Girona. CRDI (Joan Masó Valentí)



Pedro Robredo i taller. Detalls del guardapols del retaule major de l'església de Sant Feliu. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)



Pedro Robredo i taller. Detall del guardapols del retaule major de l'església de Sant Feliu. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)



L'arbre de Jessè representa "la generació de los reyes de la descendència de Nuestra Señora la Virgen María", segons consta en el contracte de les polseres de Xèrica (Castelló). El naixement d'aquesta iconografia parteix de la profecia d'Isaïes: "Un rebrot naixerà de la soca de Jessè, brotarà un plançó de les seves arrels. L'Esperit del Senyor reposarà damunt d'ell: esperit de saviesa i d'enteniment, esperit de consell i de fortalesa, esperit de coneixement i de reverència pel Senyor" (Is 11:1), tot i que, l'evangelista Mateu descriu la genealogia de Crist a través de sant Josep.¹⁶⁴

Amb testimonis des de finals del segle XI fins al segle XVI, la iconografia representada al retaule gironí abrigava la figura reclinada de Jessè. Del seu ventre partia el tronc d'un arbre que acollia les imatges dels reis de Jerusalem, avantpassats de Crist, fins a arribar a la flor. De vegades, el tronc representava Maria i la flor era la imatge de Crist, però al retaule de Sant Feliu havien de ser les imatges de la Verge, al final del tram esquerre del guardapols, i de Crist, al final del tram dret. Finalment i per raons d'espai, hi hagué una única flor, amb la imatge de Maria i el Nen amb el *globus mundi*, anteriorment esmentada.¹⁶⁵ Aquesta representació, la de la flor amb la Mare de Déu, simbolitza la Immaculada Concepció de Maria. Per les dates en les que ara ens movem i pel gran ressò que va tenir, cal recordar la representació de la genealogia de Crist que formà part de l'anomenada *Crònica de Nuremberg*, impresa l'any 1493, obra en què hi participà Albrecht Dürer amb uns pocs gravats.¹⁶⁶

Pedro Robredo i taller. Detall del guardapols de l'antic retaule major de l'església de Sant Feliu. Església de Sant Feliu, Girona

¹⁶⁴ MANZARBEITIA VALLE, S., "El árbol de Jesé", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, 2 (2009), p. 1-8.

¹⁶⁵ La figura de la Mare de Déu es recolza damunt una peanya poligonal d'identiques característiques a les d'una altra que es custodia al Museu d'Art de Girona MDG2371 (20x25x34,5 cm).

¹⁶⁶ STRAUSS, W. L. *The Illustrated Bartsch. Commentary: Sixteenth Century German Artists*, New York, 1980, vol. X, p. 499-501.



Crònica de Nuremberg

Com ja ha estat comentat, les elevades despeses per dur a terme la construcció i imatgeria del retaule de Sant Feliu entre 1504 i 1509 degueren motivar que les obres estiguessin força aturades en el decurs dels cinc anys següents, i que no fora fins a l'any 1515 que es decidís reprendre les obres relatives a la pintura del moble amb el pintor Perris de Fontaines. A l'assemblea, celebrada el dia 15 d'abril, els obrers van plantejar que el retaule era *indiget pictura* i que ja havien començat tractes amb "magistro Perris". Els parroquians van recolzar la proposta dels obrers per tancar el pacte amb Perris de Fontaines.¹⁶⁷

¹⁶⁷ "tractent cum dicto magistro Perris seu quocumque alio pictores, et cum eisdem contrahent delliberent et concordent illo pretio viis, modis et formis ipsis benevisticis, et sicut melius et utilius poterint dictumque precium stipulent et permitant solvere ipso pictori terminis et modo ipsis benevisticis et bona ipsius operis obligent. Deque et super premissis faciant inhiant et firment quocumque capitula et instrumenta necessaria et ipsis benevisticis cum pactis paccionibus pro missionibus obligacionibus..." Vegeu GARRIGA I RIERA, J., "Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu. Sant Feliu davant de Ruffi" i "Pere de Fontaines", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (catàleg de l'exposició), Girona, 1998, p. 55-61, nota 1 i p.189-191, nota 23.

Al conjunt de l'altar major de la canònica de Sant Feliu de Girona hi havia un sotabanc amb pintures dutes a terme per Pere, o Perris, de Fontaines, entre 1515 i 1518, any de la seva mort.¹⁶⁸ Es tracta de dues portes, amb les representacions de sant Miquel i sant Jordi lluitant amb el drac, per accedir rere l'altar, i sis plafons dedicats a la Mare de Déu i quatre profetes.¹⁶⁹ Disposats a ambdós costats del moble, la primera imatge pictòrica figurada era la de l'Anunciació (MDG0321)¹⁷⁰ seguida de la porta amb el sant Miquel (MDG1149), el Naixement (MDG0319) i els profetes Daniel i Isaïes (MDG0320). Ja a l'altra banda, eren els profetes David i de nou Isaïes (MDG0316), seguits de l'Epifania (MDG0317), la porta amb la imatge de sant Jordi (MDG0323) i l'Assumpció de Maria amb el lliurament del cingol a l'apòstol Tomàs (MDG0318).

L'emmarcament d'aquestes pintures, pactat amb Joan Dartrica no incloïa l'espai central, ni, en conseqüència, el marc on van ser emplaçades les pintures dels profetes. Pel que fa a aquestes pintures, Daniel i Isaïes, cal associar-los a la Nativitat, el primer mostra la llegenda: "lapis angularis sine manibus abscisus e(st) a [monte]" (Per això

¹⁶⁸ Pel que fa a Fontaines, vegeu ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "El pintor gerundense Porta", *Archivo español de arte*, 17, núm. 66 (1944), p. 341-359; MARQUÈS CASANOVAS, J., *Guía del Museo Diocesano de Gerona*, Girona, 1955, p. 27; AINAUD DE LASARTE, J., "La pintura dels segles XV i XVII", a *L'art català*, vol. II, Barcelona, 1958, p. 76-77; POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, XII, Cambridge (Mass.), 1958, p. 69-70; FREIXAS CAMPS, P., "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*, XXVII (1984), p. 170-172; BUENDÍA, R., "Perris de Fontaines. Naixement", *Thesaurus/estudis. L'Art als bisbats de Catalunya 100-1800*, Barcelona, 1986, p. 237-238; GARRIGA, J., (amb la col·laboració de Marià Carbonell), *L'art del Renaixement. Segle XVI*, (Història de l'art català, IV), 1986, (edició consultada: Barcelona, 1994), p. 62-63; GARRIGA, J., *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI. Criteris d'anàlisi i aplicació al cas de Catalunya*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1990 (edició en microfita: Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, núm. 1421, Barcelona, 1992, p. 903-909 i MOLINA, J., "Pere de Fontaines. Retaule de Sant Feliu. Epifania", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (catàleg de l'exposició), Girona, 1998, p. 52-54.

¹⁶⁹ Com a mínim, Un d'aquests plafons va ser utilitzat com a armari, doncs, abans de la seva restauració, duta a terme poc abans de l'any 1986, hi havia una argolla i un ull de pany, des d'aleshores eliminats.

¹⁷⁰ En relació amb aquesta pintura, la volta de canó en fusta del sostre, amb arcs faixons, també apareix a dues obres pintades per Martín Bernat. Ens referim a la taula de Sant Blai que formà part del retaule de la Mare de Déu de Montserrat de l'església parroquial de Sant Miquel d'Alfajarín (Saragossa), realitzada aproximadament entre els anys 1480 i 1484, així com la taula de Sant Jaume el major batejant el màgic Hermògenes, compartiment que actualment es troba al MNAC procedent de la Col·lecció Antonio Gallardo Ballart. Juntament amb d'altres escenes conservades al Museo del Prado de Madrid, d'aquestes pintures s'ha dit que possiblement procedeixen del retaule de l'apòstol a la col·legiata de Santa Maria del Pilar de Saragossa, dut a terme per Bernat a la dècada dels anys vuitanta. Vegeu ORTIZ VALERO, N., *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Zaragoza, 2013, p. 244-247 i 251-254 i YEGUAS I GASSÓ, J., "Sant Jaume el Major bateja el màgic Hermògenes", *Col·lecció Antonio Gallardo. Obres d'Art Romànic i Gòtic*, Barcelona, 2016, p. 80-83. Pel que fa a aquestes concomitàncies, cal destacar la relació important entre Martín Bernat i Pablo Hurus, impressor de llibres alemany resident a Saragossa durant uns anys, atès que aquesta amistat va facilitar l'accés de l'artista al món de l'estampa i la influència del gravat en algunes de les seves pintures. Vegeu SERRANO Y SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*: XXXI. (1914), doc. núm. VI i RUIZ I QUESADA, F., "Flandes y la pintura en Cataluña, Valencia y Mallorca, a lo largo del siglo XV", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 17 (2015), p. 54-57.

has vist que es desprenia de la muntanya una pedra sense que ningú la toqués [i feia pols el ferro i l'argila, el bronze, la plata i l'or]] (Dn 2:45), i el segon "Parvulus natus es nobis, et Filius da[tus es nobis: quia Tu es qui mittendus eras, Tu es expectatio Gentium] (Perquè ens ha nascut un infant, ens ha estat donat un fill [que porta a l'espatlla la insígnia de sobirà. Aquest és el seu nom: «Conseller prodigiós», «Déu heroi», «Pare per sempre», «Príncep de pau»]) (Is 9:5).

Quant als altres dos profetes, s'han de vincular a la representació de l'Epifania.¹⁷¹ David, autor del Llibre del Salms, ostenta la inscripció: "Reges Tharsis et insulae munera [offerent reges Arabum et Saba dona adducent]" (Els reis de Tarsis i de les illes li portaran obsequis; els reis d'Aràbia i de Sebà li oferiran presents) (Ps 71:10) i Isaïes: [et venient ad te curvi filii eorum qui humiliaverunt te] et adorabunt vestigia pedum tuorum [omnes qui detrahebant tibi et vocabunt te civitatem Domini Sion Sancti Israhel] (Els fills dels teus opressors s'acostaran a tu amb reverència; tots els qui et menyspreaven es prosternaran als teus peus, i t'anomenaran "Ciutat del Senyor", i "Síó, la del Sant d'Israel" (Is. 60:14).



Perris de Fontaines. Anunciació. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

¹⁷¹ MOLINA, J., "Pere de Fontaines. Retaule de Sant Feliu. Epifania", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (catàleg de l'exposició), Girona, 1998, p. 52-54. Pel que fa a la llegenda d'Isaïes, Molina la relaciona amb Is 49:23.

És molt factible que la font de les associacions entre aquests vaticinis i les escenes de la Nativitat i l'Epifania fos la *Biblia pauperum*, atès que diversos exemplars impresos a la segona meitat del segle XV representen, juntament amb el Naixement i l'Adoració dels reis, els profetes esmentats i també les mateixes llegendes. Aquest tipus de Bíblia mostrava el paral·lelisme entre les escenes de l'Antic Testament com a prefiguracions a les relatives a la vida de Jesús, tot aollint la representació dels profetes que les varen anunciar.



Biblia pauperum. Naixement i Adoració dels reis

Les imatges impreses, mostres o gravats, van gaudir de força èxit entre alguns artistes des del darrer terç del segle XV i encara més a partir del canvi de centúria. Perris de Fontaines tenia una gran col·lecció de gravats i, segons es pot apreciar, a les pintures del sotabanc del retaule de la col·legiata de Sant Feliu, els va freqüentar a l'hora de dur a terme la seva producció artística. La Nativitat abraça solucions creades per Schongauer, concretament la representació de la Mare de Déu, i Israhel van Meckenen, pel que fa a l'arquitectura del pessebre.¹⁷² Passa el mateix respecte a l'escena de l'Epifania, la qual també deriva d'una estampa de Martin Schongauer.¹⁷³

¹⁷² El gravat de Schongauer a Bartsch núm. 5 i el d'Israhel van Meckenen a Bartsch núm. 35. Vegeu BUENDÍA, R., "Perris de Fontaines. Naixement", *Thesaurus/estudis. L'Art als bisbats de Catalunya 100-1800*, Barcelona, 1986, p. 237-238.

¹⁷³ Reproduït a Bartsch, núm. 6. Vegeu BUENDÍA, R., *cit. supra*, p. 237-238. Quant a aquesta taula, vegeu MOLINA, J., "Pere de Fontaines. Retaule de Sant Feliu. Epifania", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 52-54.



**Perris de Fontaines. Nativitat. Museu d'Art de Girona
(Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)**

Martin Schongauer, Nativitat

Israhel van Meckenen, Nativitat





Perris de Fontaines. Epifania i Assumpció de Maria lliurament del cingol a sant Tomàs. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Martin Schongauer, Epifania

Nicoletto da Modena, o da Ferrara. Assumpció de Maria i lliurament del cingol a sant Tomàs

En relació amb la representació de l'Assumpció de la Mare de Déu, Garriga vincula l'escena amb un gravat de Nicoletto da Modena, o da Ferrara (1490-1525) del mateix tema.¹⁷⁴ En aquesta ocasió, la incidència prové d'Itàlia i es tracta d'un cas molt primerenc de l'ús d'incisions italianes a Catalunya.¹⁷⁵

Una altra pintura del sotabanc de Sant Feliu amb vincles amb el món del gravat és la taula de sant Jordi lluitant amb el drac. Segons Buendía, aquesta obra deriva d'un sant Jordi realitzat pel gravador Israhel van Meckenem el jove, actiu des del 1465 fins a la seva mort el 1503.¹⁷⁶ Amb tot, però, Koreny i Falk comenten que aquest gravat de sant Jordi no es pot adjudicar a Van Meckenem el jove, i el deixen com d'artista anònim.¹⁷⁷ Garriga segueix aquesta via, i precisa que el gravat anterior es basa en un altre gravat on es representa una lluita de cavallers, atribuït al Mestre de la Passió de Berlín, identificat amb Israhel van Meckenem el vell, actiu entre els anys 1457 i 1466.¹⁷⁸ Tanmateix, aquest tipus d'imatge del cavall rampant, amb un sant Jordi que branda l'espasa, també s'observa en una pintura de Carlo Crivelli de l'any 1470, concretament a la taula que formà part del Políptic di Porto San Giorgio, procedent de l'església de San Giorgio a la ciutat de Porto San Giorgio (Fermo), ara conservat a l'Isabella Stewart Gardner Museum de Boston. Segons Leopardi, Crivelli s'hauria inspirat en el gravat germànic anònim, que ella encara considera de Van Meckenem el jove.¹⁷⁹ Una afirmació massa categòrica sense saber la datació del gravat anònim, perquè podria ser justament al contrari. En tot cas, anterior als dos és el gravat de Van Meckenem el vell, que hauria de ser d'abans del 1466.

¹⁷⁴ M. ZUCKER (ed.), *The Illustrated Bartsch. 25. Formerly volume 13 (Part 2). Early Italian Masters*, Nova York, 1980, p. 95, núm. 20. GARRIGA, J., "Pere de Fontaines. Notícies 1500-1518 (†)", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 189-191.

¹⁷⁵ GARRIGA, J., *cit. supra*, p. 189-191.

¹⁷⁶ BUENDÍA, R., "Perris de Fontaines", *Thesaurus. Estudis. L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800*, Barcelona, 1986, p. 237-238. Vegeu també: LEHRS, M., *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Viena, 1934, vol. IX, núm. 343 (text) i il·lustració 603 (imatges).

¹⁷⁷ KORENY, F. & FALK, T., *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts: 1400-1700*, Blaricum, 1986, vol. 24 (Israhel van Meckenem), núm. 343, p. 135 (text) i p. 140 (imatges).

¹⁷⁸ GARRIGA, J., "Pere (o Perris) de Fontaines, Sant Jordi", *Millenium. Història i Art de l'Església catalana*, Barcelona, 1989, p. 416. Vegeu també: LEHRS, M., *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Viena, 1915, vol. III, núm. 113 (text) i il·lustració núm. 273 (imatges).

¹⁷⁹ LEOPARDI, L., *Aesthetic Hybrids: Interpreting Carlo Crivelli's Ornamental Style*, New York University, 2007, p. 134.



Perris de Fontaines. Sant Jordi. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Carlo Crivelli. Sant Jordi. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Anònim (abans Israhel van Meckenen, el jove). Sant Jordi

Israhel van Meckenen, el vell. Lluita de cavallers

A més a més, la incidència italiana també es pot resseguir en observar les peculiaritats de l'arquitectura que emmarca les imatges dels profetes i la figuració de petits *tondi* pintats a la part alta de les fornícules. Sense voler establir una connexió directa ni tampoc oblidar la presència de característiques properes en obres com el retaule de la Mare de Déu pintat per Thierry Bouts, que es conserva al Museo del Prado, parlem de la representació de la Justícia duta a terme pel Mestre I.I.C.A, actiu entre els anys 1500-1520.¹⁸⁰



Finalment i pel que fa a la representació de sant Miquel lluitant amb el drac apocalíptic, pensem que cal tenir present imatges com la de la taula central del retaule de l'arcàngel a la catedral de Salamanca, pintat per Joan de Flandes entre 1505 i 1508 (originalment es trobava al claustre de la catedral vella i des del 1953 es troba al Museo Catedralicio).¹⁸¹

Perris de Fontaines. Profetes. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Mestre I.C.A. Justícia

¹⁸⁰ <https://www.artsy.net/artwork/master-iica-justice>

¹⁸¹ SILVA MAROTO, M. P., *Juan de Flandes*, Salamanca, 2006, p. 307-315.



Perris de Fontaine. Sant Miquel. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Juan de Flandes. Taula central del retaule de Sant Miquel. Museo Catedralicio, Salamanca

Les connexions de Perris de Fontaines amb el món del gravat van ser molt importants, fins al punt que tenia una caixeta on guardava "les seues mostres", segons s'esmenta en el seu testament de l'any 1507,¹⁸² i que, anys més tard, posseïa "dos caixons" plens de models o papers amb dibuixos i gravats, segons consta a les seves darreres voluntats de l'any 1518.¹⁸³ Per desig del testador, els gravats varen ser repartits entre els pintors Martí Desbray (o Desbrahy), qui va rebre els dibuixos, Pere Mates, qui va heretar una tercera part dels "papiorum de monstres de stampa"¹⁸⁴ i Pere Torra, que va rebre també la "terciam partem papiorum de mostres de stampa".¹⁸⁵

¹⁸² CLARA, J., "El testament gironí d'Aine Bru i Pere de Fontaines", *Revista de Girona*, XXIX, 102 (1983), p. 13-18.

¹⁸³ GARRIGA, J., "Pere de Fontaines. Notícies 1500-1518 (+)", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 189-191.

¹⁸⁴ D'altra banda, el pintor Pere Mates va adquirir, per 42 lliures, 6 sous i 9 diners, diversos mobles, colors, eines i també el lloguer de la casa en què havia de viure Perris de Fontaine. Vegeu CLARA, J., "Dades inèdites sobre el pintor renaixentista Pere Mates", *Revista de Girona*, XXVIII, 101 (1982), p. 317-325.

¹⁸⁵ GARRIGA, J., "Pere de Fontaines. Notícies 1500-1518 (+)", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 189-191.

Les feines de Fontaines al retaule gironí de Sant Feliu degueren abraçar el sotabanc i la dauradura del conjunt, tasca que podria estar relacionada amb les inscripcions que apareixen pintades als llibres de tres imatges tallades per Pedro Robredo. Varen ser descobertes per Llambert Font i interpretades per Joan Ainaud. Al primer consta una data "A XI marts del any MDCVIII", al segon, el moment de la mort de Fontaines: "Petrus F. obiit 12 aprilis 1518" i al tercer "Qui hoc depingebat semper cum Domino vivat." Segons proposa Garriga, és probable que la primera de las inscripcions constati la data del final de la dauradura i policromia del retaule, feina en què Fontaines va poder ser assistit pels pintors Martí Desbray, Pere Mates i Pere Torra.¹⁸⁶ Aquesta proposició podria ser avalada pel fet que les figures que duen els llibres amb inscripcions eren originàriament dalt de tot del moble, a tocar de l'escenificació del Judici Final. D'altra banda, la suposició que Fontaines es va fer càrrec de la dauradura i policromia de la fusteria sembla corroborada per la suma dels imports cobrats a les sis èpoques conegudes, entre el 13 d'octubre de 1515 i el 23 de desembre de 1517, ja que en total puguen 3.460 sous.¹⁸⁷ Aquesta quantitat, que molt probablement és inferior a la totalitat del pacte amb els obrers de Sant Feliu, és força elevada si només es tenen en compte les pintures del sotabanc i, contràriament, és del tot insuficient, si també correspon a la dauradura i pintura de tota l'estructura. Diem això, perquè la superfície pintada per Fontaines al sotabanc del retaule de Sant Feliu va ser molt propera a la de les sis històries dedicades a la vida i miracles de sant Genís al conjunt de Cervià de Ter, contractat el 29 de febrer de 1508. En aquest darrer pacte i més enllà de les històries del benaurat, Fontaines es va comprometre, a més a més, pintar les nou escenes del bancal, pintar i daurar les imatges de fusta que presidien el moble –la de sant Genís i la de la Mare de Déu–, pintar el crucifix que coronava el retaule, daurar el tabernacle, pintar la porta de la sagristia amb la imatge de l'àngel custodi, pintar la paret del fons, rere el bancal, daurar les polseres i totes les tubes, pilars i talles d'or fi i ben brunyit. Tot això pel preu de 210 ducats, equivalents a 5.040 sous.¹⁸⁸ Per a la comparativa entre el retaule de Sant Feliu i el retaule major de Cebrià de Ter adjuntem la imatge del primer en relació amb la hipòtesi de reconstrucció del segon moble.

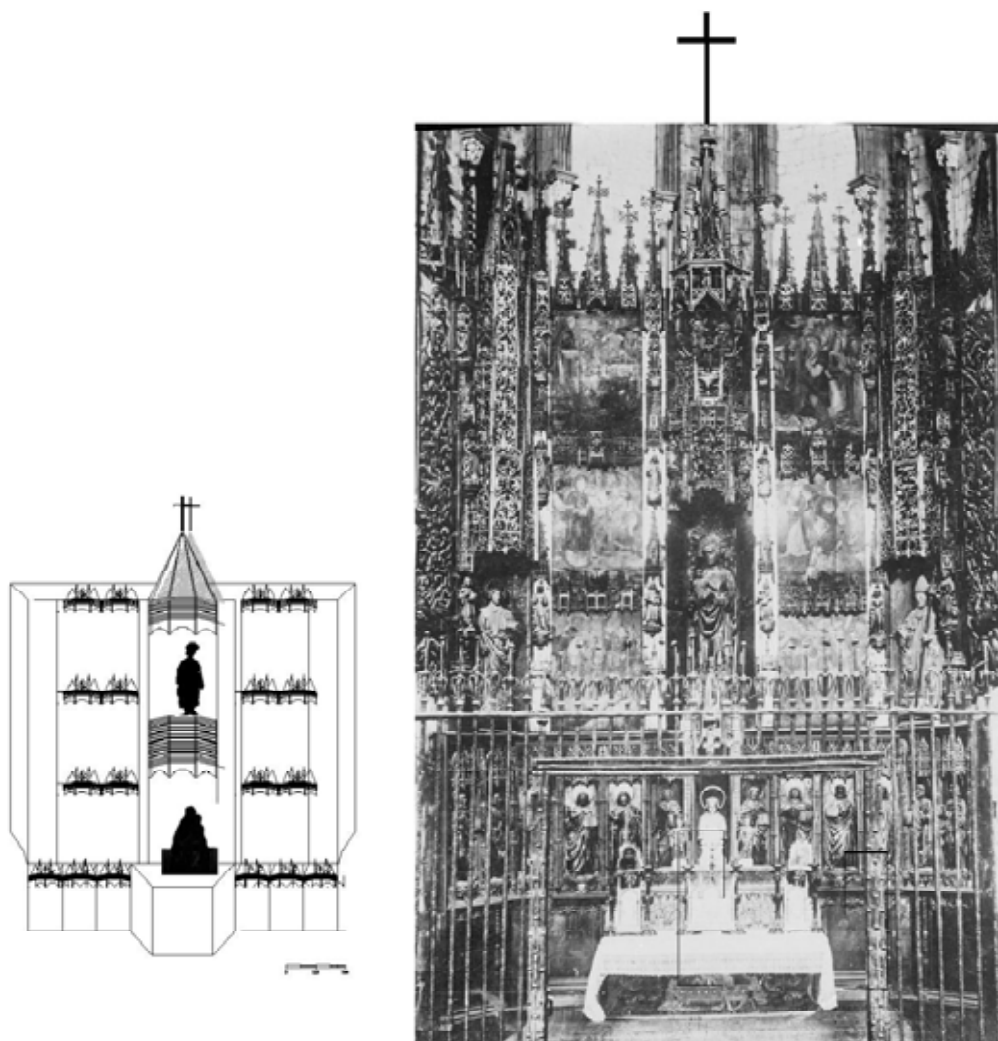
Un altre pacte que palesa l'elevat cost que suposà daurar i pintar una estructura semblant a la del retaule de Sant Feliu és el que va signar el pintor Pere Nunyes per acabar el retaule major de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona. En aquesta ocasió i llevat de la representació pictòrica de deu imatges a les polseres i les dels dos sagraments, amb tres figures a cadascú, l'artista es va comprometre a pintar i daurar la talla de Sant Pere i tota l'obra de talla "ço és a saber, los pilas, tubas, molluras y los tabernacles que sobre les ymatges de Senc Pere e de Senc Pau y de totes les altres coses y polceras" pel preu de 9.000 sous (450 lliures). En aquest pacte no era inclòs el daurat i pintura del tabernacle central ni de la Mare de Déu i, a més a més, al retaule gironí, s'havien de pintar i daurar totes les figures emplaçades als pilars i al tabernacle marià així com també les talles dels dotze apòstols i la de Crist ressuscitat.¹⁸⁹

¹⁸⁶ GARRIGA, J., *cit. supra*, p. 189-191.

¹⁸⁷ GARRIGA, J., *cit. supra*, p. 189-191.

¹⁸⁸ FREIXAS, P., "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*, XXVII (1984), p. 165-188, doc. I.

¹⁸⁹ En aquest pacte s'havien de passar comptes amb els marmessors de Joan de Burgunya, doncs l'artista havia rebut 150 lliures a compte de feines que va dur a terme parcialment.



Hipòtesi de reconstrucció del retaule de Cervià de Ter

Retaule major de l'església de Sant Feliu (1930-1936). Fons Foto Lux. Ajuntament de Girona. CRDI (Foto Lux)

Joan de Burgunya i els dos carrers dedicats a sant Feliu

Com hem vist abans, el Perris de Fontaines va pintar, a partir de 1515, les taules del sotabanc així com la policromia i el daurat de l'antic retaule major de Sant Feliu de Girona, però va morir el 12 d'abril de 1518, quan possiblement la tasca encomanada estava a punt d'acabar-se. La defunció de l'artista deuria suposar una nova aturada a les obres del retaule, doncs, s'havia de cercar un nou pintor per cloure la decoració del moble.

A nivell documental, no es coneix el procés de selecció del nou pintor, ni les condicions signades al contracte per a l'acabament de l'obra pictòrica. En canvi, sabem el nom de l'artista i les dates de realització de les pintures dedicades a sant Feliu. El treball va anar a càrrec de Joan de Burgunya, tal com certifiquen sis èpoques de pagament, signades entre el 14 de novembre de 1519 i el 22 de setembre de 1520.¹⁹⁰ El nom Joan de Burgunya ja s'havia vinculat a les taules gironines a través de l'opinió estilística

¹⁹⁰ ALARCIA, M. À., *Pedro Matas*, Barcelona, 1973 (tesi de llicenciatura, inèdita), doc. 1; GARRIGA, J., "Biogr. 1. Joan de Borgonya", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 176-177 i nota 38.

d'Ainaud (1953-1954).¹⁹¹ Anteriorment, l'artista era conegut amb un genèric "Mestre de Sant Feliu".

La tasca assignada era la realització de sis grans taules que expliquen la vida i passió de sant Feliu, ubicades en els dos carrers que flanquejaven, a esquerra i a dreta, la fornícula central amb la Mare de Déu i l'Infant. La lectura iconogràfica s'iniciava al carrer de l'esquerra de l'espectador, concretament a la part superior, i, des d'allí, es seguia baixant pel mateix carrer; després, l'acció continuava a la part superior del carrer dret, i mantenia el ritme cap a baix. Com és sabut, el retaule fou desmuntat l'any 1936, i les pintures avui es conserven al Museu d'Art de Girona. Els sis episodis són, seguint l'ordre cronològic: 1) "Prèdica de sant Feliu a les dones de Girona" (MDG2291); 2) "Sant Feliu davant de Rufí" (MDG2292); 3) "Sant Feliu arrossegat per cavalls" (MDG2293); 4) "Sant Feliu a la presó" (MDG2294); 5) "Sant Feliu llençat al mar i salvat per àngels" (MDG2295) i 6) "Martiri i mort de sant Feliu" (MDG2296). Les escenes narren l'hagiografia del sant a partir de la *Llegenda Àuria*, difosa a través de versions catalanes del "Flos sactorum" impresos o manuscrits.¹⁹²

El relat comença amb la "Prèdica de sant Feliu a les dones de Girona" (MDG2291). Podem observar a sant Feliu dempeus, amb la tonsura i el nimbe, vestit amb alba, cíngol i casulla amb brocats, davant una trona (una plataforma elevada –vegeu les escales- proveïda d'un ampit que permet a l'orador de recolzar-s'hi). Mentre, el sant adreçava l'acte evangelitzador vers a les dones gironines, un públic femení assegut i disposat en posicions diverses, ja sigui amb més o menys atenció/fervor. Al mateix moment, es desenvolupa una altra escena al sector superior dret, on Rufí, l'oficial de l'emperador romà a Girona, cobert curiosament amb turbant i acompanyat per altres cinc homes, parlen de les accions que està duent a terme sant Feliu. Els motius grotescos i classicistes de l'arquitectura són interessantíssims, així com un fris historiati, pintat amb grisalla, on es distingeix una decapitació davant d'una autoritat (potser algun episodi de l'antiga Roma?).



Joan de Burgunya. Prèdica de sant Feliu (detall). Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

¹⁹¹ AINAUD DE LASARTE, J., *La pintura a Catalunya al segle XVI*, treball inèdit (discurs llegit a la sessió inaugural del curs acadèmic 1953-1954 a la Societat Catalana d'Estudis Històrics). Vegeu també: AINAUD DE LASARTE, J., "La pintura del segle XVI i XVII", *L'art català*, vol. II, Barcelona, 1958, p. 76-77.

¹⁹² Per a una detallada descripció iconogràfica de les taules, vegeu: GARRIGA, J., "Cat. 4. Joan de Borgonya. Retaule de Sant Feliu. Sant Feliu davant de Rufí", *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 57-58.

Seguim amb “Sant Feliu davant de Rufí” (MDG2292). Com que sant Feliu roman fidel a la fe cristiana i renuncia a fer sacrificis davant ídols pagans, l’oficial romà ordena el seu arrest i que el portin davant la seva presència. El sant apareix vestit com a l’escena anterior, però lligat de mans, escortat per un soldat (amb casc i armadura) i altres personatges (alguns amb armes). Rufí el rep assegut en un pòdium, dins una sumptuosa sala amb terra de marbres de colors, luxosament vestit, ostentant un ceptre i un exagerat collar, mentre prop seu apareix un gos llebrer. Després comencen els turments amb “Sant Feliu arrossegat per cavalls” (MDG2293). El sant apareix quasi nu, desproveït de la roba eclesiàstica, amb un simple drap vermell que li tapa les vergonyes, lligat de mans i peus, mentre dos cavalls arrosseguen el seu cos pels carrers empedrats de la ciutat; al marge de la via, a la part baixa, podem veure una interessant representació de vegetació. Al nivell de terra romanen els soldats: un dóna l’ordre d’inici del càstig, un que fa sonar una trompeta, i altres branden armes (alabardes, piques i llances). Per contra, les autoritats van a cavall, encapçalades per Rufí damunt d’un cavall blanc.

Els episodis de la banda dreta continuen amb “Sant Feliu a la presó” (MDG2294). Taula que resumeix tres empresonaments successius que va patir el sant. L’escena està dividida en dues parts. Al costat esquerre trobem Rufí i la seva cort acompanyat d’un guardià, que mostra la participació activa que va tenir l’oficial romà a les diferents tortures que va patir el sant. Al costat dret trobem a sant Feliu rere una reixa confortat per una cort d’àngels, encapçalats per un que podria identificar-se amb sant Gabriel. La narració segueix amb “Sant Feliu llençat al mar i salvat per àngels” (MDG2295). En aquest cas s’expliquen dos moments diferents. Primer quan Rufí va manar que el sant fos llençat al mar, acte en què apareix una nau de fons, mentre tres personatges agafen el cos del sant Feliu des de dins d’una barca, i aquest porta lligada al coll una roda de molí (element que també era present a la talla de Joan d’Aragó, segons es precisa en el contracte, ha comportat algun equívoc, com el fet de pensar en sant Vicenç màrtir). Paral·lelament, al sector esquerre, després del llançament, el sant apareix caminant sobre el mar, sostingut per quatre àngels. Finalment, la passió acaba amb el “Martiri i mort de sant Feliu” (MDG2296). L’escena principal és el martiri del sant, el qual torna a sortir només cobert amb un drap vermell, lligat de mans i peus a un cavallet de fusta en forma de creu en aspa, mentre dos botxins amb armadura li esquincen la carn amb dos rastells, i, prop seu, Rufí observa l’execució, comentant la jugada amb una persona propera i amb un llibre a la mà dreta. El paisatge de fons amb arquitectura conté altres dues escenes, de mida reduïda: sant Feliu colpejat a cops de bastó i l’inici del martiri de sant Feliu. Aquest fons recorda moltíssim el fons d’una altra pintura atribuïda al mateix Burgunya, la Mare de Déu del Mico del Museu Nacional d’Art de Catalunya (MNAC/MAC 5690), per diferents conceptes que són treballats de la mateixa manera: el tipus de construcció arquitectònica, les tipologies humanes, la vegetació arbrada, els núvols, les muntanyes, l’aigua i les tonalitats del color. Al mateix temps, remet clarament al paisatge de la “Resurrecció”, taula que forma part de les portes del retaule major de la catedral de València, obra atribuïda a Fernando Llanos, tot i que el conjunt fou realitzat conjuntament amb Fernando Yáñez de la Almedina entre 1507 i 1510; cal recordar que en aquells anys Burgunya estava a València, i posteriorment deuria mantenir el contacte amb els Hernandos, ja que que el 1515 Yáñez de la Almedina tasa les pintures de Burgunya per al retaule de Santa Maria del Pi a Barcelona.¹⁹³

¹⁹³ MADURELL, J. M., “Pedro Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1943, p. 74-77.



Joan de Burgunya. Martiri i mort de sant Feliu (detall). Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Joan de Burgunya. Mare de Déu del Mico (detalls). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

A nivell de fonts figuratives, Joan de Burgunya va emprar gravats germànics i italians. Angulo assenyalava que “Sant Feliu davant de Ruffi” s’havia inspirat en l’estampa d’Albrecht Dürer de “Crist davant Caifàs”, realitzada l’any 1512.¹⁹⁴ A l’escena “Prèdica de sant Feliu a les dones de Girona” val la pena assenyalat els paral·lelismes amb una composició del Mestre de Castelsardo, pintor actiu a Catalunya i Sardenya entre 1490 i 1510, com és la “Prèdica de sant Francesc” del retaule de la Porciúncula, obra procedent del claustre de l’església de San Francesco di Stampace a la ciutat de Càller, avui conservat a la Pinacoteca Nazionale de la capital sarda. Scanu comenta que el model de l’obra callaresa es troba en una xilografia atribuïda a Albrecht Dürer, titulada “L’ensenyament de la saviesa”, la qual apareix a l’obra satírica “Das Narren Schiff” (El vaixell dels necis), escrita per Sebastian Brant i publicada en alemany a l’any 1494.¹⁹⁵ El gravat germànic seria el punt de partida de les dues composicions, tant la del Mestre de Castelsardo com la de Joan de Burgunya, segurament a partir de l’edició llatina de l’obra de Brant, editada el 1497 per Jakob Locher, que va circular per la Corona d’Aragó.¹⁹⁶ De la mateixa manera, la traducció d’aquest llibre al castellà (1499), féu que l’estampa circulés pel regne de Castella, i per això altres pintures n’agafaren el mateix model, com la “Prèdica de sant Emilià de la Cogolla a Berceo” del retaule major de l’església de San Millán de Los Balbases (Burgos), obra datada entre 1500 i 1505 (tot i que caldria fixar-ho a partir de 1510, pels motius grotescos que apareixen a la taula).¹⁹⁷ Un mateix model que també usa Paolo da San Leocadio a l’àrea valenciana, fixeu-vos en la pintura de “Predicació de l’apòstol sant Jaume” del retaule major dedicat a sant Jaume dins l’església arxiprestal de Vila-real, realitzat entre 1513-1519.¹⁹⁸ La taula gironina de Burgunya també hauria influït al pintor Pere Mates, tal com va notar Garriga a la taula “Prèdica de sant Joan” procedent d’un retaule datat el 1536, obra que es troba al Museu d’Art de Girona des de 2016.¹⁹⁹

¹⁹⁴ ANGULO, D., “Durero y los pintores catalanes del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, vol. XVII, (1944), p. 329; ANGULO, D., “El pintor gerundense Porta”, *Archivo Español de Arte*, vol. XVII, (1944), p. 347 i fig. 7. Dins el món del gravat, la presència del gos que apareix prop de l’alt mandatari ja es pot advertir en alguns treballs anteriors de Martin Schongauer, com Crist davant Annàs o Crist davant Pilat, i d’altres coetanis d’ Albrecht Dürer, com Crist davant Caifàs o Crist davant Herodes.

¹⁹⁵ SCANU, M. A., “Il retablo della Porziuncula del Maestro di Castelsardo nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Rilettura delle vicende e dell’iconografia”, *Biblioteca Francescana Sarda*, XV (2013), p. 122. Vegeu també WINKLER, F., *Dürer und die illustrationen zum Narrenschiff. Die baseler un strassburger arbeiten des künstlers und der altdeutsche holzschnitten*, Berlín, 1951; Vegeu: *The Illustrated Bartsch*, New York, 1981, vol. 7, p. 13.

¹⁹⁶ Vegeu MATEO GÓMEZ, I., “La temática de la nave de los locos en una edición española del siglo XV”, *Traza y Baza*, 3 (1973), p. 45-51.

¹⁹⁷ SCANU, M. A., “Il retablo della Porziuncula del Maestro di Castelsardo nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Rilettura delle vicende e dell’iconografia”, *Biblioteca Francescana Sarda*, XV (2013), p. 125. Pel tema de la introducció del motiu grotesc a la península ibèrica, vegeu SCAGLIA, G., “El Codex Escorialensis llevado por el artista de La Calahorra en el otoño de 1509”, *Archivo Español de Arte*, 308 (2004), p. 375-383.

¹⁹⁸ COMPANY, X., *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, 2006, p. 341-347.

¹⁹⁹ GARRIGA, J., CARBONELL, M., *L’època del Renaixement s. XVI*, (Història de l’art català, IV), Barcelona, 1986, p. 77. Sobre aquest retaule, consulteu: BOSCH BALLBONA, J., “Tres pintures d’un retaule de sant Joan Baptista (1536) Pere Mates”, *MD’A. Butlletí informatiu del Museu d’Art de Girona*, 77 (2011), p. 18-21. La pintura en qüestió, juntament amb altres cinc taules, foren adquirides per la Generalitat de Catalunya el 20 d’octubre de 2016 a la sala de subhastes Abalarte de Madrid (vegeu: PALAU, M., “Sis taules al sac”, *El Punt Avui. Barcelona*, 21/10/2016, p. 35).



Joan de Burgunya. Prèdica de sant Feliu. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

Atribuït a Albrecht Dürer. L'ensenyament de la saviesa

Mestre de Castelsardo. Prèdica de sant Francesc. Pinacoteca Nazionale, Càller

Paolo da San Leocadio. Prèdica de l'apòstol sant Jaume. Església arxiprestal, Vila-real



**Joan de Burgunya.
Sant Feliu davant
Rufi. Museu d'Art
de Girona (Rafel
Bosch. Bisbat de
Girona - Tots els
drets reservats)**

**Albrecht Dürer.
Crist davant Caifàs**

L'escena de "Sant Feliu arrossegat pels cavalls" aporta una novetat destacada, atès que, pel que sembla, la composició deriva d'una taula catalana medieval, concretament, el "Sant Jordi portat al suplici" de Bernat Martorell, conservada al Musée du Louvre (París). Aquest compartiment formava part del retaule de Sant Jordi que Martorell va realitzar per a la capella de la Generalitat de Catalunya entre 1434-1436/1437.²⁰⁰ Joan de Burgunya capta l'essència de la composició de Bernat Martorell: la diagonal que dibuixa el cos arrossegat, el cònsol a cavall que segueix l'acció, el botxí que assenyala l'inici del turment, el trompeter sonant l'instrument i la gropa del cavall que estira el sant. Per tant, Burgunya deuria conèixer bé l'obra de Martorell, doncs, l'any 1515 es documenten dos perits que examinen dues pintures seves del retaule de Santa Maria del Pi, i les comparen constantment amb les escenes homònimes del retaule major de Santa Maria del Mar fet per Martorell.²⁰¹ No seria d'estranyar que Burgunya també hagués pres nota d'altres obres de Martorell existents a Barcelona, més si es tracta del retaule de la Diputació del General, tal vegada la seva millor obra. Un fet que indicaria l'atenció que el pintor dispensava al panorama artístic del seu entorn, igualment com va fer amb Fernando Llanos a València (un pintor contemporani actualitzat a la moda italiana), en aquest cas, però, es fixava amb Bernat Martorell (un referent històric per a la pintura gòtica catalana).

La presència de soldats amb llances i del músic amb la trompeta remet a una contaminació iconogràfica derivada de les escenes del Camí al Calvari. Angulo afirmava que aquesta escena recordava llunyament els rafaescos de les *Stanze* al Vaticà.²⁰² Segurament deuria pensar en l'escena de "La trobada del Papa Lleó I Magne amb Atila" a la sala d'Heliodor, pintada entre 1513 i 1514. I no anava gaire desencaminat, perquè la taula gironina evoca el model d'un gravat, en posició invertida, titulat "L'esclau Androcles portat davant l'emperador Adrià", fet per Agostino Veneziano (sota l'influència directa del seu mestre Marcantonio Raimondi) a partir d'un dibuix perdut de Rafael.²⁰³ No existeix unanimitat en la datació de l'estampa, que varia entre 1516 i 1522. El dibuix de Rafael, sobretot en la part dels cavalls, potser s'inspira en la cavalcada dels reis d'Orient que Benozzo Gozzoli pintà per a la capella del palau Medici-Ricciardi a Florència entre 1459 i 1461.

²⁰⁰ Vegeu GRIZZARD, M., "La provenance du retable de saint Georges par Bernardo Martorell. Nouvelle hypothèse", in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 2 (1983), p. 89-96; RUIZ I QUESADA, F., "Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell a partir de l'observació de certes dissemblances presents en la seva obra", *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, I, Barcelona, 1998, p. 431-440 i KIENZT, G., "Bernat Martorell. Quatre compartiments del Retaule de Sant Jordi", *Catalunya 1400. El gòtic internacional*, Barcelona, 2012, p. 192-197.

²⁰¹ MADURELL MARIMÓN, J. M., *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI*, Barcelona, 1944, p. 74-75.

²⁰² ANGULO, D., "El pintor gerundense Porta", *Archivo Español de Arte*, Madrid, vol. XVII (1944), p. 347.

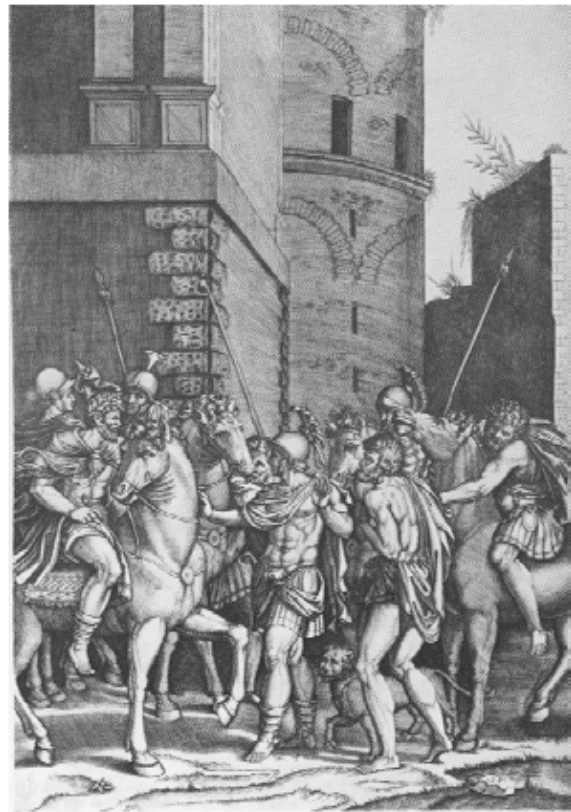
²⁰³ Vegeu: *The Illustrated Bartsch*, New York, 1978, vol. 26, p. 193; *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma, 1985, p. 235; *Roma e lo stile classico di Raffaello: 1515-1527*, Milà, 1999, p. 295 (cat. núm. 210).



Joan de Burgunya.
Sant Feliu
arrossegat pels
cavalls. Museu d'Art
de Girona

Bernat Martorell.
Sant Jordi portat al
suplici. Musée du
Louvre, Paris

Agostino Veneziano.
L'esclau Androcles
portat davant
l'emperador Adrià
(visió invertida)





Joan de Burgunya. Sant Feliu a la presó. Museu d'Art de Girona

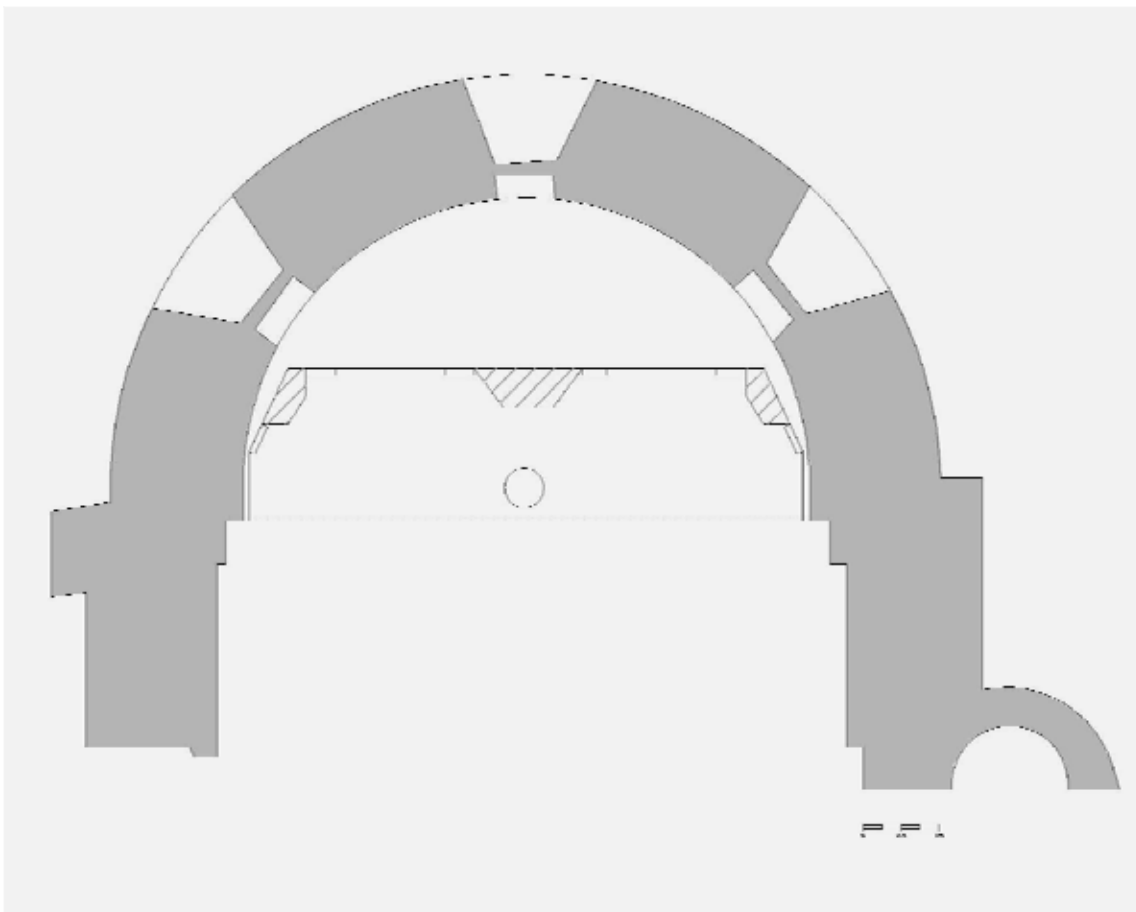
Joan de Burgunya. Sant Feliu llençat al mar i salvat per àngels. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)



Joan de Burgunya. Martiri i mort de sant Feliu. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

L'estructura i singularitat del moble en el context català

Com ja ha estat dit, el retaule major de l'església de Sant Feliu va ser un dels conjunts més importants duts a terme a la Corona d'Aragó durant els segles del gòtic i inicis de l'època del Renaixement. Es tractava d'un retaule presidit per tres tabernacles amb les imatges de la Mare de Déu, Feliu i Narcís, entre els quals es varen disposar les pintures dedicades a sant Feliu, el sant titular de la col·legiata. A més a més, disposà d'un bancal amb escultura i d'un sotabanc amb pintures dedicades a la Mare de Déu. Les mides foren realment impressionants, ja que amidava prop de quinze metres d'alçada, des del terra fins a l'espiga del tabernacle central i, articulat en cinc plans, feia prop d'onze metres d'amplada, incloses les polseres.



Emplaçament de l'antic retaule major al presbiteri de l'església de Sant Feliu

En línies generals, aquest tipus de retaules, de triple advocació, el podem resseguir a Catalunya amb exemples tan cabdals com l'antic retaule major de l'església del monestir de Santes Creus (Tarragona), –conjunt de 8,20 m d'alt i 6,80 m d'ample que va ser iniciat per Guerau Gener i finalitzat per Lluís Borrassà el 1411 i que ara es conserva dispers a la catedral de Tarragona, al Museu Nacional d'Art de Catalunya i a la Fundació Gòdia de Barcelona–²⁰⁴ o el retaule major de pedra de la catedral de Tarragona, encarregat per l'arquebisbe Dalmau de Mur a l'imatger Pere Joan, l'any 1426.²⁰⁵ Sense ser de tres advocacions, però sí amb tres pinacles, un testimoni encara més antic és el retaule major de la catedral de Tortosa, excepcional conjunt mixt d'escultura i pintura construït a partir de l'any 1351, l'alçada del qual és propera als 9 m.²⁰⁶ També de tres pinacles, però aplegats al centre del moble fou l'excepcional retaule major de l'església parroquial de Santa Maria del Mar de Barcelona, moble construït pel fuster Macià Bonafè, pintat per Bernat Martorell i daurat pel batifuller Alard Plaça entre els anys 1433/1435 i 1449.²⁰⁷ Feia 11 m d'alt per 11 m d'ample, sense tenir en compte el que pujaven els tabernacles.

Aquest precedents i els canvis que van promoure els mestres fusters i entalladors alemanys i flamencs a Catalunya, a les acaballes del segle XV, són els que calen tenir en compte a l'hora de valorar l'estructura del retaule major de la col·legiata gironina de Sant Feliu. En aquesta tessitura, Montserrat Jardí comenta que Dartrica, el mestre que va dur a terme el bancal, el sotabanc i que va iniciar el cos superior del conjunt, era un “metselarijsnijder”, és a dir, un especialista en la talla de filigrana i cresteria en fusta, artífexs que la documentació catalana els esmenta com a fusters o entalladors.²⁰⁸ Amb la intervenció d'aquest artífex, el moble català va seguir la moda de l'*ausfsatz* o *auszug* dels retaules germànics.

²⁰⁴ El preu d'aquesta obra va ser de 15.170 sous, aportats principalment per fra Vidal de Blanes. Vegeu LIAÑO, E., “El retablo gótico de Santes Creus”, *Diari de Tarragona*, 1/6/2005, p. 19; MADURELL I MARIMON, J. M., “El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras”, a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII (1950), doc. 226 i RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà i el seu taller*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999, vol. I, p. 227-238. Pel que fa a l'evolució del retaule a Catalunya durant el període gòtic, vegeu RUIZ I QUESADA, F., “L'evolució del retaule”, *L'Art gòtic a Catalunya. Síntesi General. Índexs Generals*, Barcelona, 2009, p. 288-298.

²⁰⁵ MANOTE I CLIVILLES, M.R., *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó. Pere Joan i Guillem Sagrera*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 1994.

²⁰⁶ BESERAN I RAMON, P., “El retaule major de la catedral de Tortosa” i BUTTÀ, L., “La pintura del retaule major de la catedral de Tortosa” a J. Vidal i Jordi i À. Carbonell (coord.), *Història de les Terres de l'Ebre. Art i Cultura*, Tortosa, 2010, p. 77-79 i 95-96.

²⁰⁷ Vegeu DURAN I SANPERE, A., “Los constructores de Santa Maria del Mar (1329-1460)” a *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, III, p. 117 i RUIZ I QUESADA, F., “Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell a partir de l'observació de certes dissemblances presents en la seva obra” a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998, I, p. 431-440, estudi en què es reproduïx la hipòtesi de reconstrucció del conjunt.

²⁰⁸ JARDÍ ANGUERA, M., *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006 i JARDÍ I ANGUERA, M., “L'aportació dels escultors alemanys a la producció catalana de retaules de finals del segle XV”, *Locus Amoenus*, 9 (2006-2007).



Pere Joan. Retaule major de la catedral de Tarragona

Dins la producció coetània catalana, el retaule de Sant Feliu degué ser molt proper al retaule major de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, moble actualment desaparegut que fou llavorat pels fusters Pere Torrent, Jaume Llobet i Pere Roig, entre els anys 1508 i 1510.²⁰⁹ Com ja ha estat precisat, el retaule gironí feia gairebé onze metres d'amplada amb els guardapols i el moble barceloní degué fer de "cinquanta fins en seixanta palms" (9,715 m - 11,658 m), probablement sense les polseres.²¹⁰ Tots dos tenien tres tabernacles importants, el principal al mig del moble, dedicat a la Mare de Déu, i els altres dos als laterals, a tocar dels guardapols.²¹¹ Les imatges de sant Feliu i sant Narcís, encarregades l'any 1504, fan deu pams i mig, de cana de Girona, mentre que les de sant Pere i sant Pau varen ser comissionades l'any 1510 i feien 10 pams de cana de Barcelona.²¹² Contràriament al moble de Sant Feliu, els pilars de Santa Maria del Pi eren llisos, ja que no hi havien "encasaments de imatges", si bé en tots dos casos varen ser coronats amb tubes, llanternes i esmortiments o pinacles.²¹³ Pel que fa als carrers pintats, emplaçats a tots dos costats del tabernacle marià i a tocar dels altres dos tabernacles, són estructures que varen ser contractades amb posterioritat, tant a Barcelona com a Girona, i en ambdues va participar el pintor Joan de Burgunya.²¹⁴

Un altre conjunt relativament pròxim al retaule de Sant Feliu de Girona fou el retaule de Sant Vicenç de Mollet del Vallès. De mides força més modestes va ser destruït l'any 1936, arran de la guerra civil. L'obra d'imatgeria i d'entallament havia estat contractada el 1531 per Martí Díez de Liatzasolo, Joan de Tours i Joan Masiques.²¹⁵ Es tractava d'un

²⁰⁹ MADURELL I MARIMON J. M., "El arte en la comarca alta de Urgel", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, (1946), p. 139-140, nota 342.

²¹⁰ MADURELL I MARIMON J. M., *cit. supra*, p. 139-140, nota 342.

²¹¹ El primer retaule major de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona va ser dut a terme pel pintor Francesc Serra i també va tenir tres tabernacles.

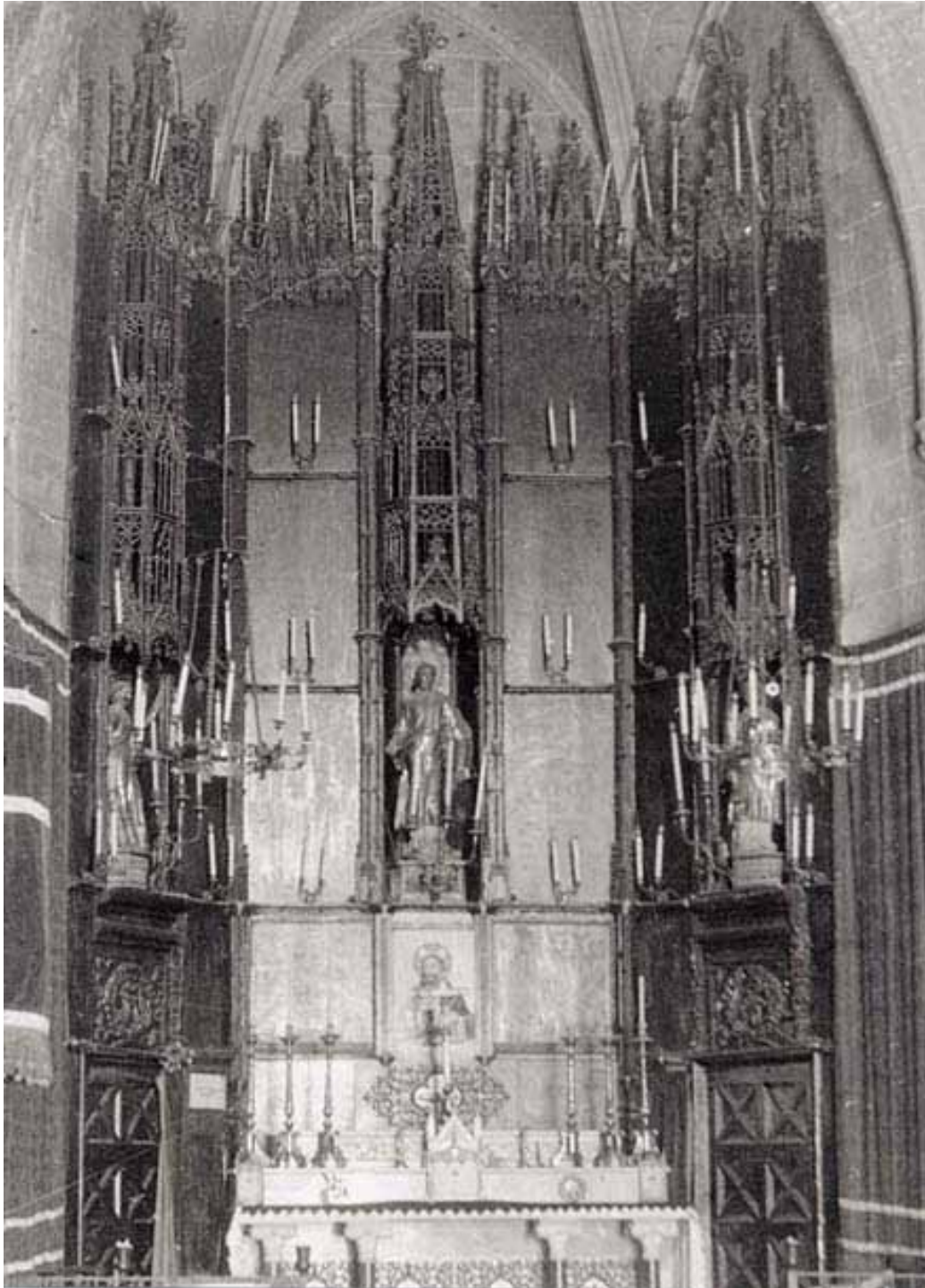
²¹² Vegeu MADURELL I MARIMÓN, J. M., "Escultores renacentistas en Cataluña", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V (1947), p. 232, doc. 18, 21 i 24. Les imatges dels sants Feliu i Narcís van ser pactades amb l'escultor Joan d'Aragó en 25 lliures, 10 la primera i 15 la segona, mentre que les dels sants apòstols van ser acordats amb l'imatger alemany Gerard, possiblement Girart Spirinch, i van tenir un cost, sense la fusta, de 22 ducats, equivalents a 26 lliures i 8 sous.

²¹³ Els pilars i els guardapols havien de ser similars als del retaule major del convent de Sant Agustí de Barcelona, dut a terme pel fuster Macià Bonafè i el pintor Jaume Huguet, entre els anys 1452 i 1485. La referència a l'acabament dels pilars apareix al tercer termini d'abonament del preu pactat: "E altres sexanta dues liures, deu sous, posats los pilars e tubes, e lanternes, e los encasaments fins als esmortiments." Vegeu MADURELL I MARIMON J. M., "El arte en la comarca alta de Urgel", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, (1946), p. 139-140, nota 342.

²¹⁴ Les primeres referències del pintor Joan de Burgunya vinculades al retaule del Pi són de 1510, any en què va competir amb el pintor Nicolau de Credença per fer-se amb l'encàrrec de l'obra. Vegeu DURAN I SANPERE, A., "El retaule major del Pi" a *Barcelona i la seva història*, Barcelona, 1975, III, p. 323-325. El 1512 va rebre 134 lliures i 12 sous a compte de les 153 lliures i 17 sous pactades per la pintura de les quatre taules del bancal del retaule major. Molt probablement, les taules pintades del retaule de Santa Maria del Pi degueren ocupar quatre carrers i van ser dedicades a la Passió de Crist i als Goigs de la Mare de Déu.

²¹⁵ En data 23 d'agost de 1531, Martín Díez de Liatzasolo, Joan de Tours i Joan Masiques van signar un acord en què es van comprometre fabricar plegats els retaules de Sant Vicenç de Mollet, Sant Esteve de Banyamars, Sant Iscle i Santa Victòria de Dosrius i Santa Coloma de Marata. Madurell documenta la carrera del fuster Joan Masiques des del 1511 fins al 1536, quasi sempre relacionat amb la construcció d'orgues. Vegeu MADURELL MARIMÓN, J. M., "Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña. Martín Díez de Liatzasolo", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III-1 (1945), p. 13; MADURELL MARIMÓN, J. M., "Escultores renacentistas en Cataluña" a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V (1947), p. 251; YEGUAS I GASSÓ, J., "Sobre l'escultor Martí Díez de Liatzasolo (circa 1500-1583)", *Locus Amoenus* 5 (2000-2001), p. 179-194.

moble mixt d'escultura i pintura amb tres tabernacles que allotjaven les talles de sant Vicenç, sant Llorenç i sant Esteve. A ambdós costats del sant titular hi havien quatre carrers amb pintures i el guardapols es decorà amb pintures de profetes, mentre que la predel·la va acollir escenes de la Passió de Crist.²¹⁶



Martí Díez de Liatzasolo, Joan de Tours i Joan Masiques. Retaula de Sant Vicenç de Mollet del Vallès (desaparegut). Institut Amatller d'Art Hispànic

²¹⁶ JARDÍ ANGUERA, M., *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2006, p. 258-261.

La iconografia del conjunt

Al bancal i al sotabanc del retaule de Sant Feliu es representava l'Església primitiva, la primera Església cristiana. Tot tenint en compte la representació de Crist a la creu, la imatge del Ressuscitat dona pas a la universalització de l'Església arran de la Pentecosta. Passats cinquanta dies des de la Resurrecció, els apòstols i la Mare de Déu, van rebre a l'Esperit Sant i van ser els primers en difondre el missatge de Crist.²¹⁷ A la predel·la i encapçalats per Pere, cap de l'Església, Tomàs recorda el "Dominus meus et Deus meus" de la seva incredulitat, els evangelistes els seus evangelis, uns quants, a través de les paraules dels seus llibres, entonen el Credo, mentre que els altres donen testimoni de la seva experiència en Crist. La figura fonamental de Maria no hi podia faltar i és a la Mare de Déu a la que es dediquen quatre de les escenes del sotabanc, fins a l'Assumpció i lliurament del cingol a sant Tomàs. Les escenes seleccionades pel sotabanc del retaule gironí fan palès el periple cristològic terrenal de Maria, des de l'Anunciació, en què va concebre el seu Fill, fins al moment en què deixa el sepulcre i és elevada per reunir-se amb Ell. És una vida en Crist que s'inicia per disseny de Déu Pare i finalitza en la seva acollida per la Santíssima Trinitat.

Entre mig d'aquestes escenes hi eren els profetes que varen vaticinar el Naixement de Crist i la seva Adoració pels Reis Mags d'Orient, així com dos grans guerrers al servei de Maria-Església: sant Miquel i sant Jordi. Pel que fa al primer, cal recordar que és Miquel qui venç el drac que assetja la dona vestida de sol i el seu fill a l'Apocalipsi i, pel que fa al segon, sant Jordi va ser cridat per Maria per divulgar la cristiandat. Recordem, per exemple, la comanda que li fa Maria per defensar la Princesa-Església en obres com el retaule del Centenar de la Ploma, esplèndid conjunt pintat per Marçal de Sax que es conserva al Victoria & Albert Museum de Londres o bé el retaule de Sant Jordi de Xèrica (Castelló), pintat per Berenguer Mateu.²¹⁸ Així mateix, a d'altres obres, com el retaule de la Mare de Déu, sant Jordi i sant Martí, pintat per Francesc Comes i conservat al Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, s'evidencia la seva condició de cavaller de Maria.²¹⁹

La imatge de la Mare de Déu, duta a terme per Joan d'Aragó, associava la darrera escena del bancal amb la seva Assumpció al cel i, alhora, la seva coronació: el Triomf de l'Església. És a partir d'aleshores que Maria-Església actua com a mediadora i corredeptora de la cristiandat. Fidels servidors gironins d'aquesta Església foren els màrtirs Feliu i Narcís i és a ambdós que es dediquen dues de les fornícules principals, així com els dos carrers més propers al tabernacle marià, llocs on es va representar l'apostolat, martiris i mort de sant Feliu.

²¹⁷ "Quan va arribar la diada de Pentecosta es trobaven reunits tots junts. De sobte, com si es girés una ventada impetuosa, se sentí del cel una remor que omplí tota la casa on es trobaven asseguts. Llavors se'ls van aparèixer unes llengües com de foc, que es distribuïen i es posaven sobre cada un d'ells. Tots van quedar plens de l'Esperit Sant i començaren a parlar en diverses llengües, tal com l'Esperit els concedia d'expressar-se." (Fets 2:1-11).

²¹⁸ En relació amb la iconografia d'aquest conjunt, vinculada a Maria, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Los retablos de Xèrica (Castellón), en tiempos del gótico", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 18 (9/2016), (<http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum>) (link actiu el setembre de 2016).

²¹⁹ Pel que fa a sant Jordi i la seva condició de cavaller de Maria a l'obra de Boston, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Ferran de Trastàmara i un Tríptic de Boston, pintat per Francesc Comes", *Els amics al pare Llompart: Miscel·lània in honorem*, Palma, 2009, p. 394-411.



Berenguer Mateu. Retaule de Sant Jordi (detall). Museu municipal, Xèrica

L'emplaçament de la Mare de Déu i Jesucrist al cim de l'arbre de Jessè coincideix amb la representació d'ambdós a la zona més elevada de la capçada de l'arbre de la vida de la Jerusalem celestial (Ap 22:2) i amb l'arbre de la nau de l'Església. La presència de l'arbre de Jessè al retaule de Sant Feliu i també al de Xèrica (Castelló) té a veure amb l'arbre de la creu,²²⁰ i és per això que la crucifixió de Crist coronaria finalment el retaule gironí. Gràcies a la mort del Salvador a la creu, l'antic arbre de la Ciència del bé i del mal, s'unifica i es converteix, per la Redempció, en l'arbre de la vida del nou Edèn.²²¹

Un exemple pictòric que simpatitza amb el programa iconogràfic del retaule de Sant Feliu el tenim al mural de l'arbre de Jessè del claustre de la catedral de Pamplona, actualment conservat al Museo de Navarra. En aquesta impressionant pintura es

²²⁰ La representació de *Lignum vitae* o l'arbre de la vida va gaudir de molt èxit en els segles del gòtic, especialment a partir dels escrits de sant Bonaventura. Parcialment conservat, a Catalunya destaca el *Lignum vitae* de l'Arboç. Quant a aquest tema, cal recordar la Llegendenda de l'arbre de la creu, vegeu DURAN I SANPERE, A., "La llegenda de l'Arbre de la Creu a la catedral de Barcelona", *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 487-496, SUÑÉ I MUÑOZ, L., "La Llegendenda de l'arbre de la Creu al claustre de la catedral de Barcelona", *Lambard*, 9 (1997), p. 231-256.

²²¹ Quant a la fusió de l'arbre del Bé i del Mal i la seva conversió en l'arbre de la vida del nou Paradís, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Antoni Oliva (?) I Miquel Alcanyís I. Reliquiari de la columna", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 171-174.

fusionen l'arbre de Jessè i l'arbre de la creu en un únic tronc, el del *lignum vitae* o arbre de la vida.²²² Amb la figura de Jessè desapareguda, atès que s'ha perdut 1,5 metres de la base pictòrica, apareixen els dotze reis, a més d'altres escenes, que ultimen amb la representació del crucificat. Al darrer registre, damunt de tot, destaca la imatge de la Santíssima Trinitat. Dins aquest context, a Pamplona també destaca la representació de les escenes de l'Anunciació i l'Epifania, les quals juntament amb el Naixement també hi són presents a Girona.



Arbre de Jessè del claustre de la catedral de Pamplona. Museo de Navarra, Pamplona

²²² MARTÍNEZ ÁLAVA, C.J. & MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "Pintura, miniatura y artes suntuarias", a C. FERNÁNDEZ-LADREDA (dir.) *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, 2015, p. 387 i 387.

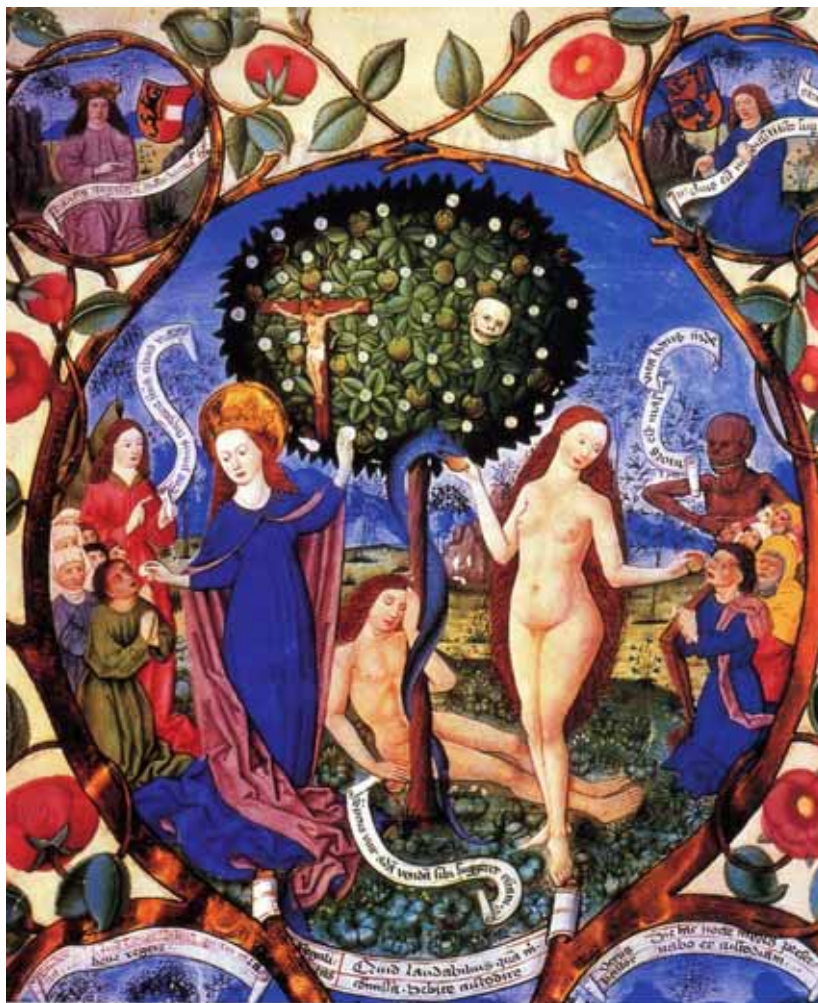
Un altre model que connecta l'arbre de Jessè amb el de la creu i, en conseqüència, a l'arbre de la vida del Paradís és el de la basílica de St. Quentin a Saint-Quentin, a la Picardia francesa. Datats a la segona meitat del segle XV, a la part més baixa apareix Déu Pare i Adam i Eva, després del pecat original, representacions a les que segueixen Jessè i l'arbre que arriba a la creu amb el crucificat: el fruit de l'arbre del Paradís.²²³



**Arbre de
Jessè.
Basílica de
St. Quentin,
Saint-
Quentin**

²²³ Tot i els desperfectes que ha patit, la iconografia inicial no ha estat modificada. La presència d'Adam i Eva al registre inferior, constata l'arbre de la Ciència de l'Edèn, la dualitat del qual s'unifica arran de la mort de Crist a la creu i la conseqüent redempció. Vegeu <https://inventaire.picardie.fr/dossier/pdf/5fa8552c-8a72-4c38-8544-a1d7afc641cc/haut-relief-decor-d-architecture-decor-interieur-dieu-le-pere-adore-par-deux-anges-adam-et-eve-apres-la-faute-l-arbre-de-jesse.pdf?vignette=Aucune> (link actiu el setembre de 2016).

Quant a la imatge de Crist crucificat com a fruit de l'antic arbre de la Ciència, o del Bé i el Mal, convertit en l'arbre del Paradís, recordem, per exemple, una taula pintada per Bartolomé Bermejo que es conserva a l'Institut Amatller d'Art Hispànic o la il·lustració duta a terme per a l'arquebisbe de Salzburg el 1482 (Munic, Bayerische Staatsbibliothek, cod. 157109, fol. 60v).²²⁴ Imatge amb importants connotacions eucarístiques, en què Maria-Església subministra la sagrada forma de la Santa Missa, el Cos del seu Fill.



Cod. 157109, fol. 60v. Bayerische Staatsbibliothek, Munic

Aquesta iconografia ja apareix als frescs pintats per Thomas von Villach, a l'església austríaca de Sant Andreu, parroquial de Thörl-Maglern, concretament a la creu de la Vida pintada entre els anys 1470 i 1475.

²²⁴ Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "La alteridad velada o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 4 (07/2012), p. 21-22 <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum> (link actiu el setembre de 2016).



Thomas von Villach.
Frescos de l'església de Sant Andreu, parroquial de Thörl-Maglern

Relacionat amb la iconografia que es va desplegar a Girona i Xèrica, o la representació trinitària, cal destacar el retaule major de l'església parroquial de Sanui (Llitera), desaparegut arran de la guerra civil.²²⁵ Tot coincidint amb els exemples que coneixem, a les polseres de la vila aragonesa també es va representar Jessè, amb l'arbre que parteix del seu ventre i els reis de la tribu de Judà, així com la Mare de Déu. Tanmateix, en aquesta ocasió l'arbre de Jessè i el de la creu coincideixen, com a Pamplona, en una representació trinitària al cim. A Sanui, pensem que la imatge és la de Sant Salvador, beneint amb la mà dreta i amb l'*orbis mundi* a l'esquerra. També com a Girona, la imatge central és la de l'Assumpció i coronació de la Mare de Déu.



Anònim, retaule major de l'església de Sanui. Foto: Archivo Barón de Valdeolivos (Fonts).

²²⁵ La imatge va ser publicada per Alberto Velasco a la seva tesi doctoral *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, Universitat de Lleida, Lleida, 2016, vol. II, p. 58, fig. 81. La fotografia, inèdita fins a la publicació d'aquesta tesi, ens ha estat facilitada gràcies a la gentilesa i amistat de l'Alberto.

Dins l'àmbit europeu i més concretament de la Renània alemanya del Nord de Westfàlia, destaquen obres coetànies com el retaule de la Mare de Déu en la *Stiftskirche* de Kleve, realitzat per l'escultor Heinrich Douvermann, l'any 1510. En aquesta ocasió l'arbre de Jessè s'origina a la predel·la i puja per una mena de motllura-guardapols fins a arribar a la representació de l'Assumpció de Maria i culmina en la seva coronació per la Santíssima Trinitat. Als costats de la Mare de Déu, hi ha representades l'Anunciació, inici del periple terrenal de Crist, i l'Epifania, testimoni de la universalització del cristianisme.



Heinrich Douvermann. Retaule de la Mare de Déu, *Stiftskirche*, Kleve

També de Heinrich Douvermann i de característiques similars, pel que fa a l'arbre de Jessè ultimament per l'Assumpció de Maria, cal esmentar el retaule dels Set dolors de l'església de Sant Nicolau de Kalkar (1518-1522).

Tot i que força més llunyà, des del punt de vista iconogràfic, l'origen burgalès de Pedro Robredo obliga a recordar el retaule de l'arbre de Jessè que va dur a terme l'escultor flamenc Gil de Siloé per a la capella de Santa Anna de la catedral de Burgos, entre els anys 1486 i 1488. Centrat per la representació, el retaule burgalès mostra un plantejament diferent, tal vegada proper amb la simbologia del darrer tram, on apareix la Mare de Déu, al costat de l'Església i la Sinagoga, tot enllaçant, com a Girona, amb l'arbre de la creu, que corona el moble.



Gil de Siloé. Retaule de la capella de Santa Anna. catedral de Burgos

El sarcòfag de sant Feliu. El retaule concebut com a reliquiari

La titularitat del temple, dedicat a sant Feliu, així com la conservació del sarcòfag i les relíquies del benaurat, als peus del moble, atorguen al conjunt la funció de retaule-reliquiari, la qual, molt probablement, tenia un altre testimoni al temple gironí de Sant Feliu que el precedia: el retaule dedicat a sant Narcís que Lluís Borrassà va pintar, l'any 1389.²²⁶

En el contracte del bancal i sotabanc del retaule de Sant Feliu, signat amb Dartrica en data 10 de març de 1504, es comenta que s'havia de moure cap endavant "la tomba qui sta detras lo altar major sens tocar dita tomba."

Atès l'emplaçament de la tomba, l'altar major, és prou evident que s'al·ludeix al sarcòfag de Sant Feliu, el qual i per l'anotació, degué ocupar la part central del sotabanc del nou retaule. Tal vegada, per això, és molt probable que no es completés la decoració pictòrica del sotabanc d'aquesta zona, ja que deuria restar ocupada pel sarcòfag.

Ara encastats a la paret del presbiteri de l'església de Sant Feliu hi ha vuit sarcòfags amb escultura, magnífics, entre els quals es troba el del màrtir Feliu, mort a inicis del segle IV durant la persecució de Dioclecià (303-304).²²⁷ Gràcies a les investigacions de Narcís Amich i Josep Nolla, sabem que fou probablement el sepulcre on s'haurien conservat les despulles del màrtir, obra que fou adquirida per la comunitat cristiana gironina després de la pau de Constatí (313). El sarcòfag –que degué arribar a Girona, des de Roma, entre els anys 315 i 325–, és esculpit en marbre blanc i les seves dimensions, de les que es desconeix la fondària, són de 0,58 m d'alt i 2,20 m d'ample.

Les escenes representades al *frontis* són Pere fent brollar aigua de la roca, l'arrest de Pere, la curació del paralític, l'Anunci de la negació de Pere, el miracle de les noces de Canà, la curació del cec de naixement, la multiplicació dels pans i dels peixos, i la resurrecció de Llätzer. Les primeres referències escrites, relatives al sarcòfag del màrtir, són de finals del segle IV i també se sap que l'any 1290, el rei Alfons II aprovà una venda a favor del capítol de l'església de Sant Feliu.²²⁸

Segons Francesc Xavier Dorca, en temps de Miró, comte de Besalú i bisbe de Girona (970-984), es va construir un nou sepulcre per a Sant Feliu col·locat darrera l'altar major, sobre quatre columnes de pedra. Aquest es va traslladar l'any 1607 damunt la columna del púlpit de l'epístola.²²⁹ Tanmateix, sembla ser que Dorca va promoure desplaçar de nou el sepulcre des del pilar de la trona fins a l'altar major, el mes de juliol de 1799. Dos anys més tard, es va dipositar a l'interior un bust de plata amb les relíquies de Feliu.

²²⁶ Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Els Borrassà i les canòniques de Girona", *Lambard*, Barcelona, XII (2000), p.117-147 i 211-213 i RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Borrassà", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 53-73.

²²⁷ Les referències d'aquest apartat, relatives al sarcòfag de Sant Feliu, provenen d'AMICH I RAURICH, N. M. & NOLLA I BRUFAU, J. M., "El sarcòfag de Sant Feliu. Una aproximació històrico-arqueològica", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. XLII (2001), p. 77-93, important estudi on s'aplega un ampli aparell bibliogràfic.

²²⁸ *...ementi et recipienti ad opus operimenti de auro et de argento altaris et sepulchri sancti Felicis predictus ecclesiae*. Vegeu RAURICH, N. M. & NOLLA I BRUFAU, J. M., *cit supra*, p. 90-91.

²²⁹ DORCA, F.X., *Colección de noticias para la historia de los santos mártires de Gerona y de otras relativas a la Santa Iglesia de la misma ciudad, etc.*, Barcelona, 1806.



Antic sarcòfag de sant Feliu. Església de Sant Feliu, Girona

L'any 1832, La Canal, historiador i eclesiàstic, comenta que el sarcòfag "se halla al presente sobre el altar mayor donde fue colocado a instancias del Señor Dorca, que amante del santo de las antigüedades, le veía puesto en la columna correspondiente al lado de la epístola á una elevación que no dejaba gozar de su vista. Sirve ahora para colocar entre año la cabeza del santo mártir engastada en un hermoso busto de plata que se presenta a la veneración de los fieles en su día y octava, y que yo tuve la dicha de venerar y admirar en el año 1817 [...] Está construido á manera de una grande caja-cuadrilonga de diez pies y medio, abierta por la parte superior, pero con su tapa de madera y en ella una reja, que dejando ver las reliquias, impidiese su hurto llámese piadoso o sacrílego. A primera vista no es facil atinar con el paso de la vida del santo que se representa en relieve de figuras de tres pies de altura hasta el número de veinte".²³⁰ La Canal comenta que seguint la butlla del papa Formós (892) el cos de sant Feliu es trobaria a la Catedral i a l'església del sant només restaria el seu cap.²³¹



Sepulcre de l'altar major de l'església de Sant Feliu ("Frente del sepulcro del M. San Felix, conforme está sobre el altar mayor, de la iglesia de su título" (1832). Geli, Miquel (dibuixant) Real Establecimiento Litográfico de Madrid (impressor). Col·lecció Ajuntament de Girona. Ajuntament de Girona. CRDI (Col·lecció de gravats)

²³⁰ AMICH I RAURICH, N. M. & NOLLA I BRUFAU, J. M., "El sarcòfag de Sant Feliu. Una aproximació històrico-arqueològica", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. XLII (2001), p. 77-93

²³¹ LA CANAL, J. DE & MERINO, A. *España Sagrada*, Tomo XLIII, Madrid, 1819.

El sarcòfag restà sobre l'altar major fins a la guerra civil, moment en què varen desaparèixer les relíquies del sant i es destruï el bust de plata amb la seva imatge. Va ser el 1943, quan va ser incorporat a les parets del presbiteri i va ser refet el nou retaule que havia de presidir el temple gironí amb alguns dels components de l'antic retaule major.

La referència documental de l'any 1504 assenyala que, aleshores, el sarcòfag de Sant Feliu era rere l'altar i s'havia de desplaçar tot just davant el retaule. Això atorga al conjunt escultòric i pictòric una condició de retaule-reliquiari que també la degué tenir el retaule que Lluís Borrassà pintà per a la capella de Sant Narcís, el 1389. La diferència més important entre aquests dos sepulcres fora que les relíquies de sant Feliu es podien veure per dalt, en retirar la tapa del sarcòfag, mentre que les de sant Narcís eren visibles per rere del sepulcre. Aquesta divergència fou cabdal a l'hora de dissenyar els respectius retaules.



Joan de Tournai. Sarcòfag de sant Narcís. Església de Sant Feliu, Girona

El 21 d'abril de l'any 1307 es van establir les ordenacions de la confraria de Sant Narcís²³² i el 1326 es va contractar el sepulcre del benaurat a Joan de Tournai.²³³ L'any 1387, sant Narcís va ser nomenat sant patró de la ciutat de Girona²³⁴ i, arran d'aquest esdeveniment, Lluís Borrassà va rebre l'encàrrec del retaule dedicat al virtuós, el 1389 i,

²³² Vegeu MERCADER I BOHIGAS, J., *Vida e historia de San Narciso*, Girona, 1954, p. 183-187.

²³³ El 1326, el capítol de la seu de Girona va destinar una quantitat monetària al sepulcre de sant Narcís, en el qual treballava l'imatger Joan de Tournai. Dos anys després es té notícia que l'artista ja havia finalitzat el sarcòfag, vegeu FREIXAS CAMPS, P., *L'art gòtic a Girona*, Girona, 1983, p. 106. Sortosament conservat a l'església, les solucions innovadores de l'art de Tournai van fomentar la fama de l'artista i entre les obres que se'n documenten se sap que va rebre encàrrecs des de la corona. Pel que fa a la figura de Joan de Tournai i als encàrrecs artístics que va rebre. Vegeu ESPAÑOL BERTRAN, F., "Joan de Tournai, un artista-empresari del primer gòtic català" a *Girona a l'abast*, IV-V-VI, Girona, 1997, p. 175-188 i TERÉS I TOMÀS, R., "L'època gòtica" dins *Art de Catalunya. Escultura Antiga i Medieval*, Barcelona, 1997, p. 218-222.

²³⁴ En relació amb la vida del sant i el fervor cap al benaurat a la ciutat de Girona, vegeu MERCADER I BOHIGAS, J., *Vida e historia de San Narciso*, Girona, 1954.

poc després, el 1394, es va comissionar el frontal d'altar de la capella a l'argenter Francesc Artau I.²³⁵

Pel que fa al retaule pintat per Lluís Borrassà, la singularitat d'aquesta obra no consisteix només en el cost, el qual va ser de dos-cents florins, sinó en la *ratio* preu/superfície del conjunt dedicat al sant bisbe gironí, molt elevada, respecte a d'altres retaules duts a terme per aquest artista.²³⁶ Una de les peculiaritats d'aquesta comanda fou que en els capítols del retaule de sant Narcís no es va fer cap referència a la predel·la i que l'estructura del retaule havia de ser quadrada, malgrat que la majoria la tenien de tipus vertical. Aquestes irregularitats, respecte a la resta d'obres contractades per Lluís Borrassà i també per d'altres artistes coetanis,²³⁷ podria fer palès que el sepulcre de sant Narcís va ser acoblat al retaule borrassà, muntatge que va permetre ampliar la narrativa hagiogràfica del conjunt pictòric amb els cinc compartiments frontals del sarcòfag, a banda de les dues escenes laterals.

El trasllat de les despulles de sant Narcís, des de la capella de Sant Agustí de l'església de Sant Feliu de Girona al nou sepulcre obrat per Joan de Tournai, el qual va ser instal·lat en una capella dedicada al sant bisbe del mateix temple, propera a l'altar major, va efectuar-se solemnement el 29 d'octubre de 1328. Molts anys més tard, el 1792, el cos de sant Narcís va ser desplaçat des de la capella dedicada al sant i a santa Afra fins al nou sepulcre de la capella barroca construïda en el seu nom. En relació amb aquest canvi, destaquem que la ubicació del nou sarcòfag va ser la mateixa que nosaltres proposem per a l'antic, és a dir, tot just a sobre de l'altar. Emplaçament que també tingué el de Sant Feliu des de finals del segle XVIII.²³⁸

²³⁵ L'art de Francesc Artau I el coneixem mitjançant l'arqueta parcialment desapareguda de Sant Martirià de Banyoles. L'orfebre va fer la composició general de l'obra en forma d'església amb creuer i cimbori i també va realitzar dues de les figures que en decoraven el perímetre, dedicades a sant Feliu i a sant Andreu, de les quals la darrera va desaparèixer en una data desconeguda, vegeu: FREIXAS CAMPS, P., *L'art gòtic a Girona*, Girona, 1983, p. 238-239, fig. p. 280-282.

²³⁶ Vegeu RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà i el seu taller*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona 1999, vol. I, p. 424-453. RUIZ I QUESADA, F., "Els Borrassà i les canòniques de Girona", *Lambard*, Barcelona, XII (2000), p.117-147 i 211-213 i RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Borrassà", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 53-73.

²³⁷ Aquesta estructuració quadrada, en què no es té en compte la predel·la, és la que es pot apreciar en els contractes del retaule principal de l'església parroquial de Mieres, el qual feia dotze pams d'amplada per dotze pams i mig d'alçària, més el bancal que havia d'amidar dos pams més d'alt; del moble de sant Bartomeu de l'església de la canònica de Calaf, que havia de fer deu pams d'amplada per deu d'alçària a part de la predel·la que havia de fer dos pams més; del retaule de la capella de l'Encarnació de Jesucrist de l'església de Santa Maria de Copons, el qual era igual que l'anterior, però amb un bancal de dos pams i mig, etc. D'altra banda, com en el cas del retaule de sant Narcís, en la majoria dels mobles mencionats també hi ha un petit increment d'alçària del carrer central respecte les mides esmentades, que, juntament amb el bancal, potencia la verticalitat de l'obra. Un altre tipus de retaule que sí que pot ser d'estructura quadrada és el que té un pinacle molt desenvolupat al mig del conjunt, però aquest no és cas del retaule de Sant Narcís. En relació amb aquest tipus de moble, vegeu l'apartat dedicat al retaule major del monestir de Sant Martí Sacosta a RUIZ I QUESADA, F., "Els Borrassà...", p. 117-147 i vegeu també RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà el seu taller*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999, 2 vols.

²³⁸ Vegeu MERCADER I BOHIGAS, J., *Vida e historia de San Narciso*, Girona, 1954, p. 141-153, fig. 22-27. Per a les obres dutes a terme en els segles XVII i XVIII, vegeu MIRALPEIX, F., "Algunes observacions sobre pintures gironines d'època barroca de temàtica satnarcisiana", *Revista de Girona*, Dossier. Tradició i llegenda. Sant Narcís i les mosques, 226 [2004], p. 75-80.



Hipòtesi de reconstrucció del retaule-reliquiari gòtic de Sant Narcís a l'església de Sant Feliu de Girona (F. Ruiz)

A Catalunya tenim notícia d'un altre exemple de retaule-reliquiari, gràcies a les capitulacions del retaule de la capella de Sant Ermengol de La Seu d'Urgell, les quals informen que aquest conjunt va tenir unes característiques pròximes a les que hem proposat per al moble pictòric de sant Narcís. En el cas del retaule urgellenc, a més a més de les pintures del cos de retaule, la predel·la estava formada per "la caixa d'acer en que està lo cors sant; e pintarà l'emfront de la caixa, amb la ymaga de sent Ermengou jaent, en forma de hom mort tan larch com és la caixa, en manera que estant devant l'autar, puxa hom mirar la caixa on està lo cors sant".²³⁹ També a Mallorca tenim constància d'un altre conjunt de característiques similars. Ens referim al retaule de santa Pràxedes de la capella de l'Almudaina. En el document es comenta que "en dies passats, per col·locar lo cors sant de Sancta Praxedis en loch reverent e pertinent a la sua sanctedat, es estada obrada una capella en la dita esgleia, en la qual manca o resta a fer lo retaule, en la qual lo dit cors sant deu esser encaxat e iunct ab aquell".²⁴⁰

La visió del feligrès en arribar a l'oratori devia ser la del frontal de plata, el sepulcre i el retaule, tot i que en ocasions molt singulars, com la de la festivitat del sant, es podia deambular per la conca absidal emplaçada al darrera del moble, l'actual sagristia, on encara es pot apreciar el orifici pel qual es podia veure el cos del benaurat Narcís i encara resten les dues portes per on transitaven els creients per veure el sant. De fet, és molt factible que el relleu rectangular de fusta conservat al Museu d'Art de Girona formés part del monument funerari i que tancava la part del darrere de la caixa, segons ja va proposar Mercader i Bohigas l'any 1954.²⁴¹



Relleu que tancava el dors del sarcòfag de Sant Narcís a l'església de Sant Feliu de Girona. Museu d'Art de Girona (Rafel Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats)

La disposició del retaule-reliquiari de Sant Narcís també era similar a la de sant Oleguer de la catedral de Barcelona, lloc on es venerava el cos incorrupte del sant. En la visita pastoral de l'any 1388 s'esmenta que, darrere l'altar dels sants Agustí i Oleguer, hi havia una capella més petita.²⁴² En la de 1421, s'assenyala que, per sobre de la caixa de sant Oleguer, hi havia un oratori de sant Onofre i es descriu tota la indumentària que portava el sant. Finalment, en la visita pastoral que es va fer l'any 1578, la més completa de les realitzades fins aquell moment, es comenta que el sepulcre de sant Oleguer estava sobre l'altar i que, dalt del monument funerari, hi havia un retaule «antiquum» de fusta pintada. Així mateix, en aquest document s'esmenta la capella que hi havia per

²³⁹ El document també assenyala que "detràs la dita caixa, sia bé guarnida de fusta, o post grossa, en manera que degú no y puxa tocar en la caixa." Vegeu J.M. MADURELL I MARIMÓN, «El arte en la comarca alta de Urgel" a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, (1946), p. 264-265, doc. 11.

²⁴⁰ LLOMPART, G., "Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina" a *Trabajos del Museo de Mallorca*, 55, Palma, 1999, p. 53, doc. 106.

²⁴¹ MERCADER I BOHIGAS, J., *Vida e historia de San Narciso*, Girona, 1954, p. 161-162.

²⁴² ACB, *Visita pastoral*, 1388, fol. 21v-22r.

darrere del sepulcre, lloc on cal fer esment de l'altar i la reixa de ferro «que clauditur e apperitur et intus in sepulchro est corpus Aulagerii integrum...».²⁴³ A partir d'aquestes fonts i d'altres revisades per Duran i Sanpere,²⁴⁴ es poden apreciar les concomitàncies que van tenir el sepulcre de sant Oleguer en relació amb el de sant Narcís.²⁴⁵

Molts dels gravats del segle XVII que donen suport a la proposta que emplaça el sepulcre com a monument funerari exempt cal interpretar-los com una imatge simplificada de la visió que es devia tenir del cos sant des de la capella del darrere, si ens atenem a la posició invertida del cos respecte a l'estàtua jacent,²⁴⁶ lloc on hi devia haver un altar sostingut per columnes.²⁴⁷

²⁴³ Vegeu MAS, J., *La visita pastoral a la seu de Barcelona en 1578*, Barcelona, 1934, p. 106-108. Pel que fa a la reixa de ferro que hi havia davant el sepulcre de sant Oleguer, devia ser de característiques similars a les del sarcòfag de sant Narcís, la qual es figura en la majoria dels gravats dedicats a la imatge del cos incorrupte del sant bisbe de Girona. Vegeu COLOMER I PRESES, I. M., *Mosques Miracles – Iconografia*, Girona, 1988.

²⁴⁴ Vegeu DURAN I SANPERE, A., "El sepulcre de sant Oleguer" a *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, 3 vols, III, Barcelona, 1975, p. 388.

²⁴⁵ Per la seva integritat, els cossos incorruptes de sant Narcís i de sant Oleguer esdevenien més propers a les súpriques del creient, ja que transgredien la visió més habitual i no tan tangible que oferia la relíquia. La imatge del fervor popular davant la tomba del sant va ser una de les fórmules iconogràfiques de més èxit del segle XV. Vegeu MOLINA I FIGUERES, "Hagiografia y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)" a *Locus Amoenus*, II (1996), p. 125-139 i YARZA LUACES, J., "El Santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana" a *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, II, Santiago de Compostela, 1992, p. 95-117, pel que fa a sant Narcís, p. 105 i 106. També s'ha dit que el sepulcre devia ser exempt, atesa la presència d'unes columnes que es van trobar a l'interior, tot i que Joan de Tournai mateix havia contractat diversos sepulcres que havien d'anar a la paret i es sostenien amb aquest tipus de suport. Per exemple els dos sepulcres destinats a la capella de Sant Antoni de la catedral de Barcelona, que va contractar amb l'ardiaca i canonge Hug de Cardona, un dels quals es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 200412). Vegeu ESPAÑOL BERTRAN, F., "Joan de Tournai, un artista-empresari del primer gòtic català" a *Girona a l'abast*, IV-V-VI (1997), p. 387-393.

²⁴⁶ En la majoria de gravats es figura la imatge del sant segons la visió que devia tenir des de l'oratori del darrere, vegeu COLOMER I PRESES, I. M., *Mosques Miracles – Iconografia*, Girona, 1988, gravats 4, 7-8, 10-11, 14, 16-17, 27-28 i 65. Tanmateix, altres gravats fan una juxtaposició de la imatge jacent del davant del sepulcre i la del cos del sant que es veia pel darrere, vegeu *Ibidem*, gravats 10-13 i p. 49.

²⁴⁷ En diversos gravats del segle XVII dedicats al sepulcre de sant Narcís també es representa la taula de l'altar on descansava el sarcòfag, vegeu COLOMER I PRESES, I. M., *Mosques Miracles – Iconografia*, Girona, 1988, gravats 4, 5, 16 i 17. D'altra banda, Duran i Sanpere comenta que el sarcòfag de sant Oleguer era emplaçat per sobre de l'altar, sostingut per unes columnetes semblants a les que es figuren en alguns dels gravats publicats per Colomer. Vegeu, *Ibidem*, gravats núm. 7 i 7 bis. Unes talles de fusta d'aquesta datació, conservades al Museu de la Catedral de Girona, corroboren la presència del retaule per darrere del sarcòfag. Vegeu MERCADER I BOHIGAS, J., *Vida e historia de San Narciso*, Girona, 1954, làm.54 i RUIZ I QUESADA, F., "Els Borrassà i les canòniques de Girona", *Lambard*, XII (2000), p.117-147 i 211-213.

Document 1

17 d'abril de 1509. Àpoca signada pel fuster Pedro Robredo amb els operaris de l'església de Sant Feliu de Girona per l'obra del retaule major, per la quantitat de 67 lliures 16 sous i 15 diners.

A.H.G. Pere Escuder. Notaria 8. Registre 142.

Inèdit

Per retabulo Sancti Ffelicis.

Petrus Robredo fusterius Gerunde confiteor et recognosco vobis venerabilis Anthonio Massanet, Michaeli Ladó, Bartholomeo Ros, Ffrancisco Terrats et Matheo Coll absentis, operareis operis ecclesiae Sancti Ffelicis Gerunde. Firmum per manus vir dicti Anthonii Massanet solmites michi ad nostram voluntatem summando sexaginta septem libras sexdecim solidos et quinque denarios monete barchinonense ex illa maiori quantitate que michi pertinet et habere debebam per faciendo retabulum operis maioris dicte ecclesiae iuxta forma certorum capitulorum inde factorum et firmus apocam.

Actum die e mensis XXVII aprilis MDVIII.

Testes Petrus Antichus Navarro et Michael Rocha Garbí scriptores.

Document 2

13 de juliol de 1509. Àpoca signada pel fuster Pedro Robredo amb els operaris de l'església de Sant Feliu de Girona per l'obra del retaule major, per la quantitat de 132 lliures 3 sous i 7 diners a complement del preu total (pagament final de l'obra).

A.H.G. Pere Escuder. Notaria 8. Registre 142.

Inèdit

Apoca per retabulo Sancti Ffelicis etc.

Petrus Robredo fusterius Gerunde oriundus vero civitatis de Burgos regni Castelle ex certa scentia confiteor et recognosco vobis venerabilis Anthonio Massanet mercatori civi Gerunde, altro ex operareis ecclesiae Sancti Ffelicis Gerunde presenti interdivisas soluciones solmitis michi et etiam me divisus personis centum triginta duas libras tres solidos set septem dineros monete barchinonensis michi restantes ad solventum et ad complementum illarum cadrinjentorum librarum dicte monete que niche debebantur et pertinebat pro perficiabo de fusta retabulum altaris maioris dicte ecclesiae Sancti Ffelicis que nod perfeci juxta forma cartorum capitulorum inter me et vos et alios sinch operareros dicte ecclesiae cum consilio et interventu aliquorum parrochianorum ipsius ecclesiae foutorum et firmatorum in posse notaio subscripti die martis tricesima mensis novembris anno a nativitate domini millesimo quingentesimo septimo, inde renunciando exceptioni precio non summate et in modo predictum non habre et non recepte et doli nodum de predictis centum triginta duabus libris tribus solidos et septem denaros michi ut predictum ex solutis fedeciomi de predictis omnibus, e nodrijentis libris michi et per me divisus personis solutis putevi vobis et dicto operarios ecclesiae et eius parrochianis facio apocam de soluto necnon bonum et perpetum finem et diffunctone cum pacto de ultra non petendo sub qua volo comprehendandi que neinque apoce per me de predictis et eorum partibus facte et firmate a actum est hoc Gerunde die veneris terciadecima mensis julii anno a nativitate domini millesimo quingentesimo nono.

Signum Petrus Robredo predicti e nihes laudo et fremo.

Testes huius ret sunt Petrus Anthonius Ramonet et Michael Monroig scriptores Gerunde.

Document 3

22 de juliol de 1509. Acta del plenari de la parròquia de Sant Feliu de Girona, on els obrers i parroquians ratifiquen la visura duta a terme pels pèrits i accepten el retaule lliurat per Pedro Robredo. A més, es comenta que s'havien de fer unes esmenes, més enllà del preu acordat, ja que serien bones pel retaule.

A.H.G. Pere Escuder. Notaria 8. Registre 142.
Inèdit

Per opere e rectabulo ecclesie Sancti Ffelicis etc.

Die dominica post vesperos vicesima secunda mensis julii anno predicto [1509]. Convocatis congregants e operaiis et parrochianis ecclesiae Sancti Ffelicis Gerunde, de licentia honorabilis bauli Gerunde inta dictam ecclesiam ad sancti Felicis que ville sic cruta per civitate Gerunda cumisia per Nicholam Puy et Jacobum Palom curritoris publicos Gerunde ut naris est convocates et congregates in quaquidem convocatione et congregatione intervenerint venerabilis Anthonius Massanet mercater, Michael Ladó perator, Bartholomeus Ros ollerius, Ffranciscus Terrats Monteribio operaiis unam, Michael Coll de Montejudayco ad hoc actu as fecit.

Narcissus Ferratis, Michael Domingo, Benedictus Gramada, Dalmacius Çavila, Martinus Responet, Ffranciscus Rexach, Melcior Mertí, Anthonius Garbí, Johannes Anes, Johannes Mais, Bernardinus Sala, Ffranciscus Boet perator, Johannes Farrer, Guillermus Viera, Stephanus Pla, Petrus Borrell, Johannes Renard, Ffelix Riard, Petrus Texidor, Michael Boet fusterius, Sebastianus Vines, Jacobus Terés, Jacobus Palom, Martinus Resclosa, Sebastianus Gra, Anthonius Rostoy, Gabriel Pou, Michael Ros, Jacobus Bon, Petrus Pegna, Petrus Bosch, Petrus Joffre et Johannes Scuder.

Omnes parrochianii dicte ecclesiae Sancti Ffelicis Gerunde sich ut predictum convocati et congregati attendentes que cum Petrus Robredo fusterius Gerunde perfecit ut dixit et etiam posuit super altare maius ipsius ecclesiae retabulum eiusdem altarem que nad in pro formam cartorum capitulorum inter tunch operareios dicte ecclesiae cum interventu novu illorum parrochianorum ipsius ecclesiae et dictum Petrus Robedo inhitorum et firmatorum facere et per facere tenebantur pecipien ipsius retabulum per dictos operaros et seu parrochianos quod acceptare. Et sibi emendani ultra precium sibi pro forma dictorum capitulorum facere fieri as remorado se non posse sustentaci, ex dicto precio prout sibi fuerat vito oblatum prout predicta dicti operareii ibidem dixerunt et exposuerunt ideo dicti operareii et parrochianii sic ut predicta convocati et congregati e quisgunt dictis operareiiis et maiori parti eorum personis subscriptis quas et eisdem adjunxcent sive eis adjunctia et maiori parti eorum. Et dictum retabulum et opera fuets facta recogitostam et seu per personas in singulibus peritas et expertes ac dehus noticiorum licutos dictum retabulum et fustam eisdem recognostant et seu faciant. Etiam vident si est perfectum in per forma dictorum capitulorum ipse recognito si ipsius operariis et personis subscriptis en maiori parto ipsorum operacionum personarum subscriptorum visum fuit opus ipsius retabulum debeat acceptare illud note operis operaris et parrochianus acceptent, et si eis videlirenc fora ficundio opus de bonis ipsius operis faciant seu assignent dicto Petro Robedo emenda illios quantitates quantu dicti operareii et maiori pars eorum et persone subscribe et eorum maiori pars voluerint vem credo operis operariis et personis subscriptis maiori parti eorum plenaere super predictis vides dicti operis et parrochianorum dicte ecclesiae. Et sunt personem ordinate quas cum presenti dicerunt sequentes.

[Signatures] Johannes Sala draperius, Narcissus Ferrati, Michael Domingo mercatores, Benedictus Gramada, Martinus Responet calinoliu, Dalmacius Çavila chirurgicus, Melcior Mertí fusterius, Anthonius Garbí hostalerius, Gabriel Pou pictor, Anthonius Coll argentibus, Michael Boet fusterius, Johannes Anes ferrerius, Ffelix Riart, Bernardinus Sala perator, Jacobus Terés flassaderius, Sebastianus Vines Sancto Daniele, Stephanus Capeller de Plano.

Testes Ffranciscus Vilar curritoris et Michael Mates fusterius etc.

Document 4

29 de juliol de 1509. Acte en què es dóna per acabat el retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona per part dels seus operaris i parroquians, obra de Pedro Robredo. Al mateix temps, se li satisfà una quantitat supletòria al fuster, perquè havia realitzat tasques no contemplades al contracte i per les esmenes que calien fer.

A.H.G. Pere Escuder. Notaria 8. Registre 142.

Document citat a FREIXAS CAMPS, P., "Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985), p.253. Transcripció inèdita

Per receptio retabuli sancti Felicis Gerunde.

Die doménica post vesperos vicesimanona mensis julii dicti [1509] venerabilis Anthonius Massanet mercator, Michael Ladó perator, Bartholomeus Ros ollerius civis Gerunde, Ffranciscus Terrats de Villarubla et Michael Coll de Moteiudayco parrochiani et operari ecclesiae Sancti Ffelicis Gerunde et venerabilis Johannes Gra draperius, Narcissus Ferretari, Michael Domingo, Benedictus Gromades mercatores, Martinus Responet casuit, Melcior Martí fusterius, Anthonius Garbí bastius, Gabriel Pou pictor, Anthonius Coll argenterius, Johanes Anes, Felix Riard ferrarii, Bernardinus Sala perator, Jacobus Terés flassaderius cives, et Stephanus Capeller de plano, omnes prerrochianii dicte ecclesiae eisdem operarii per prerrochianos dicte ecclesiae ad subscripta admuti et assberati una cum Dalmacio Çavila cirurgià, Michaele Boet fusterio civitatis Gerunde et Sebastiano Vines de Sancto Daniele parrochianus in dictae ecclesiae ad fer actum absentibus cum instrumento acto in posse mei notai subscripto doménica vicesima secunda dictorum mensis anni. E in quidem operareii et ex alia monte pars dicte adjuncti et eorum maior pars habent plenam postestatem subscripta faciendi cum dicto kalendato super designato instrumento existentes pros nalit constituit in jus capellam altareis maioris dicte ecclesiae Sancti Ffelicis Gerundi habuts inter cos densis colloquis super infrascriptis fecamit super eiusdem declarationem, acceptationem et assignationem modo et forma sequentibus.

Nosaltres, Anthoni Massanet mercader, Miquel Ladó perayra, Barthomeu Ros oller, intandants de predita, Francesch Terrats de Vilaroia, e Miquel Coll de Montjuich, principalis e obrés de la obra de la sglésia de Sent Ffaliu de Gerona, e nosaltres Johan Gra draper, Narcís Ferrater, Miquel Domingo, Benet Gromada mercaders, Martí Responet causit, Melcior Martí fuster, Anthoni Garbí baster, Gabriel Pou pintor, Anthoni Coll argenter, Johan Anes, Ffeliu Riard ferrers, Bernardí Sala perayra, Johan Terés flassader, e Steva Capeller del pla, tots peroquians de la dita sglésia Sent Ffaliu, persones en les coses deval scrites ensemps a en Dalmau Canila cirurgià, Miquel Boet fuster de Gerona e Sebestià Vines de Sent Daniel del present acta absents per los parroquians de dita sglésia als dits obrés affectats, elets e adjuncts ab coreta en poder del notari deval scrit resibuda diumenge a vint e dos del present e deval scrit mes de juliol, homents nos dits obrés e la maior part de nos, e nos susnominats adjuncts e la maior part que nos sobra les coses deval scrit a plen poder dels dits parroquians ab la dita coreta vist per nosaltres dits obrés e personas dessus notades adjunctes e assassiades.

Lo retaule de fusta per mestre Pedro Robeda, fuster de Gerona nadiu de la ciutat de Burgos del regna de Castella, fet a obs del altare maior de la dita sglésia de Sent Ffaliu, e sobra dit altare posat, lo qual retaule e obres en aquell fetes és stat per nos e per algunes altres personas en semblants obres abits e spertes, e aguda informació de paraula dels dits Melcior Martí, Miquel Boet fustés, e Gabriel Pou pintor, que la fusta del dit retaule ans que lo dit mestra Pedro la posàs e la montés en dita obre és estada per ells regonaguda, segons a ells era comés ab los capítols sobre dit retaule fets, e que dita fusta és stada trobada bona, e tals que per dita obra duptà algú no s'i pot fer. Per çò et altres diem e declaram que lo dit mestre Pedro Robredo ha fet, e lo dit retaule és perfetament acabat, e és resplendor. Per çò, per vigor de la potestat a nos per dits

parroquians ab dita gràcia dada e atribuïda en nom de la dita obra e parroquians de la dita església acceptam e acceptat finor volem lo dit retaula per bo, perfet e bé acabat.

E perquè segons forma e tenor dels capítols sobre lo dit retaula, entre los obrés qui lavorés creu de dita obra, e ab intenció de alguns parroquians e dit mestra Pedro fets, lo dit mestra Pedro era tengut a fer en cascun dels sis pilars del dit retaula quatre ymagens, e non ha fetes sinó tres en cascun pilar, de què dit mestra Pedro ha dada rahó que segons los spays per ont no y podia haver més de tres ymagens. E semblant s'avia a fer a les polseres del dit retaula, en lo fasse dotza reys, e non ha fets sinó onsa e petit. E és stat vist per nosaltres, que segons lo spay de aquelles no y podia haber més dels dits onsa reys, ne lo JHS que en la part havia a fer no y cabere. Per çò et altres considerant que en lo tabernacla qui stà sobra la ymage de Nostra Dona ha fetes algunes ymages més que no era tengut a ffer. Volem e ab voluntat del dit mestra Pedro declaram que en smena dels dits personatges que no ha fets, et in altra manere que lo dit mestra Pedro fassa una creu ab lo crucissi de bulto bo e ben acabat e proporcionat de statura que comportare sa pars e de bona fusta. E aquell hage a posare bé degudament ben fexinat sobre la spigua e tabernacla de la ymage de Nostra Dona a totes ses despeses.

E segons són informats, lo dit mestra Pedro en lo preu per lo qual havia a fer lo dit retaula segons los dits capítols, segons lo cost de la fusta ha mesa an dit retaula no-s post agofrar en lo que fora recagonabla per lo dit preu. E perquè ell a acabat lo dit retaula en molt mandó del temps dins lo qual havia a fer dit retaula perquè ha agudes fer més despeses en mestra obres en dita retaula, més que no aguera. E per quant en lo corrector dels dits capítols han feta oferta per los obrés e parroquians, de paraula, que acabat per ell lo dit retaula, si era tal que als dits parroquians e obrés contentàs, segons ell significava de paraula, e com a nosaltres en[s] tentà bé aquell preu per fer la dita creu e crucifix, e per smenes e ell ofertes, declaram, volem e ordenam que dels béns de dita obra grato smet, per los obrés qui són o staran, ultra lo preu al dit mestra per torment per dit retaula segons dits capítols donen e paguen al dit mestra Pedro Robedo o a qui el volrà coranta lliures de moneda barcelonesa, les quals li assigno sobra los emoluments de dita obra.

E que les coses dessús ditas e dictaminadas, jo dit Pedro Robedo present, ensems ab gràcias que ha als dits obrés e parroquians.