

**L'ART
DE L'ÈPOCA MODERNA
A ANDORRA**

SEGLES XVI-XVIII



**L'ART
DE L'ÈPOCA MODERNA
A ANDORRA**
SEGLES XVI-XVIII

L'ART DE L'ÈPOCA MODERNA A ANDORRA

SEGLES XVI-XVIII

Joan Bosch Ballbona
Francesc Miralpeix Vilamala



Govern d'Andorra

L'art de l'època moderna a Andorra. Segles XVI-XVIII

Edita: Departament de Patrimoni Cultural
Ministeri de Cultura, Joventut i Esports
Govern d'Andorra

Coordinació editorial: Berna Garrallà i Maria Mercè Pujol

Disseny i maquetació: A-Tracció-A

Correcció lingüística: Servei de Política Lingüística, Quiasme Text

Impressió: Impremta Envalira

Dipòsit legal: AND.1-2017 / ISBN: 978-99920-0-813-3 (suport imprès)

Dipòsit legal: AND.2-2017 / ISBN: 978-99920-0-814-0 (suport digital)

© 2017, de l'edició: Govern d'Andorra, Departament de Patrimoni Cultural

© 2017, dels textos: els seus autors

© 2017, de les fotografies: els seus autors

www.cultura.ad

Primera edició: març de 2017

Sota les sancions establertes per les lleis, queda rigorosament prohibida, sense l'autorització per escrit dels titulars del copyright, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment -inclosos la reprografia i el tractament informàtic- i la distribució d'exemplars d'aquesta edició mitjançant lloguer o préstec públics.

Amb la col·laboració de:



AGRAÏMENTS

La catalogació del patrimoni artístic d'època moderna al Principat d'Andorra que culmina amb aquest llibre ha estat una aventura llarga, apassionant i enriquidora. Va començar l'any 2007 amb els primers contactes amb l'aleshores Ministeri d'Afers Exteriors, Cultura i Cooperació, i va progressar en dues etapes. La primera, entre 2008 i 2009, tenia per objectiu catalogar una part substancial de l'art conservat a les esglésies del país, i la segona, desplegada entre 2014 i 2016, redactar els estudis de les obres no incloses en la primera empena i elaborar els estudis introductoris d'aquest llibre, preàmbul imprescindible per presentar cadascuna de les obres analitzades.

Per tant, els nostres primers reconeixements són per a la Cristina Martí, directora de Cultura del Ministeri d'Afers Exteriors, Cultura i Cooperació del Govern d'Andorra, i per a l'Olivier Codina, director del Departament de Patrimoni Cultural del Govern d'Andorra, que van impulsar les dues fases del projecte, respectivament, i que van tenir el suport dels seus ministres, Juli Minoves i Albert Esteve. Tots van creure en una proposta que pretenia ser, alhora, una investigació rigorosa, basada en un ric registre crític sobre el patrimoni andorrà dels segles XVI al XVIII, i una influent empresa de revaloració d'aquest sector de l'art del Principat. Convé que deixem constància, també, del suport rebut per part dels nostres centres de recerca catalans: l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural i l'Institut de Recerca Històrica de la Universitat de Girona.

Un cop posada en marxa la investigació, el diàleg constant amb les professionals del Departament de Patrimoni, en particular sobre les tasques de restauració empreses en moltes de les obres estudiades –sovint simultànies a les nostres–, ha beneficiat molt aquest projecte. El treball de camp a les parròquies ha estat afavorit per la col·laboració de tots els rectors de les parròquies andorranes que vam visitar, el guiatge de Xavier Llovera i Robert Lizarte i la bona acollida dispensada pels propietaris de casa Colat. La recerca als arxius documentals ha estat més efectiva gràcies a l'eficàcia dels equips dels Archives Départementales des Pyrénées Orientales, l'Arxiu Comarcal de la Cerdanya, l'Arxiu Diocesà d'Urgell, l'Arxiu Històric de Lleida i, sobretot, l'Arxiu Nacional d'Andorra. Pel que fa als arxius fotogràfics, ha estat fonamental la col·laboració de Núria Peiris, de l'Arxiu Mas de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, i de Berenguer Vidal, de l'Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya. Pep Paret, Àngels Planell i Maite Toneu, del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya; Mireia Garcia, de Retoc-Taller de Restauració; Alberto Velasco, del Museu Diocesà i Comarcal de Lleida; Francesc Vilà, del Museu Comarcal de Manresa; Carles Freixes, cap del Departament de Béns Immobles del bisbat de Solsona; Clara Arbués i Teresa Font, del Museu Diocesà d'Urgell, i investigadors com ara Guillaume Dalmau, Carles Dorico, Jean-Bernard Mathon, Roser Porta i Albert Sierra ens han examplat els referents i han contribuït a donar solidesa a les nostres argumentacions.

Algunes de les millors vivències d'aquest dilatat projecte andorrà tenen a veure amb Berna Garrallà, Joaquim Garriga i Maria Mercè Pujol; la seva implicació ha estat rellevant. El Joaquim va contribuir en tot el treball de camp de la primera etapa de la recerca i el seu criteri savi ens ha acompanyat constantment. L'energia de la Berna ha resultat decisiva, especialment a l'hora de coordinar el complex procés d'edició i de garantir que la publicació hagi estat de gran qualitat. Per acabar, la Maria Mercè ha estat sempre present en el projecte, coordinant-ho tot, obrint totes les portes, esvaint els dubtes, il·luminant respostes, rectificant errades, descobrint-nos el seu país. Ella ha estat com una amable presència protectora i tutelar consagrada a garantir el final feliç d'aquesta empresa.

TAULA DE CONTINGUT

Presentacions	15
Acrònims	19

ELS RETAULES ANDORRANS (SEGLES XVI-XVIII)

1. El context i els temes	23
2. Els retaules. Arquitectura i ornament	48
3. El llenguatge pictòric i escultòric. Codis, fonts i estratègies de representació	66
Notes	81

CATÀLEG

1. Trinitat i Sant Sopar de l'església de Sant Romà dels Vilars <i>Casa de la Vall (Andorra la Vella)</i>	85
2. Judici Final / Sant Cristòfol amb el Nen a coll <i>Església de Sant Cristòfol d'Anyós (la Massana)</i>	88
3. Retaule major de Sant Cristòfol <i>Església de Sant Cristòfol d'Anyós (la Massana)</i>	91
4. Retaule major de l'església de Sant Romà dels Vilars <i>Església parroquial de Sant Pere Màrtir (Escaldes-Engordany)</i>	96
5. Retaule major de Sant Romà <i>Església de Sant Romà de les Bons (Encamp)</i>	100
6. Retaule major de l'església de Sant Felip i Sant Jaume dels Cortals <i>Actualment es troba a la reserva del Patrimoni Cultural d'Andorra (Sant Julià de Lòria)</i>	105
7. Retaule major de Sant Joan <i>Església de Sant Joan de Caselles (Canillo)</i>	107
8. Retaule major de Sant Miquel <i>Església de Sant Miquel de Prats (Canillo)</i>	107
9. Antic retaule major de Sant Serni <i>Església de Sant Serni de Nagol (Sant Julià de Lòria)</i>	122
10. Pintures murals <i>Església de Sant Romà de les Bons (Encamp)</i>	125
11. Antic retaule major de Sant Miquel <i>Església de Sant Miquel de Fontaneda (Sant Julià de Lòria)</i>	129
12. Antic retaule major de l'església de Sant Martí de la Cortinada <i>Casa de la Vall (Andorra la Vella)</i>	133
13. Retaule major de la Mare de Déu de la Pietat <i>Església de Sant Marc i Santa Maria (Encamp)</i>	136

14. Retaule major de l'església de Sant Martí de Nagol	
<i>Actualment es troba a la reserva del Patrimoni Cultural d'Andorra (Sant Julià de Lòria).</i>	140
15. Cicle pictòric amb representacions del Calvari i d'Adam	
<i>Casa de la Vall (Andorra la Vella).</i>	143
16. Sant Crist	
<i>Església parroquial de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (Sant Julià de Lòria).</i>	146
17. Retaule major de Sant Miquel i Sant Joan	
<i>Església de Sant Miquel i Sant Joan de la Mosquera (Encamp)</i>	149
18. Retaule major de Sant Pere	
<i>Església de Sant Pere del Serrat (Ordino).</i>	153
19. Sant Crist	
<i>Església parroquial de Sant Esteve (Andorra la Vella).</i>	156
20. Retaule major de la Mare de Déu del Roser de la capella del Pui de la Massana	
<i>Capella de la Casa Colat del Pui (la Massana).</i>	158
21. Retaule major de la Mare de Déu del Roser	
<i>Església de Sant Andreu d'Arinsal (la Massana)</i>	161
22. Retaule de Sant Bartomeu	
<i>Capella de Sant Bartomeu (Sant Julià de Lòria)</i>	163
23. Pietat	
<i>Casa de la Vall (Andorra la Vella).</i>	168
24. Cicle pictòric amb temes de la Passió de Jesucrist	
<i>Casa de la Vall (Andorra la Vella).</i>	171
25. Sagrari	
<i>Església de Santa Coloma (Andorra la Vella).</i>	177
26. Sant Crist	
<i>Església parroquial de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (Sant Julià de Lòria).</i>	180
27. Fragments pictòrics i escultòrics del retaule de Sant Germà	
<i>Església parroquial de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (Sant Julià de Lòria).</i>	183
28. Retaule major de l'església de Sant Serni de Nagol	
<i>Actualment es troba a la reserva del Patrimoni Cultural d'Andorra (Sant Julià de Lòria).</i>	186
29. Retaule major de Sant Pere	
<i>Església de Sant Pere d'Aixirivall (Sant Julià de Lòria)</i>	189
30. Retaule major de Sant Julià	
<i>Església parroquial de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (Sant Julià de Lòria).</i>	193
31. Mare de Déu del Remei	
<i>Església parroquial de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (Sant Julià de Lòria).</i>	198

32. Retaule de la Mare de Déu del Roser	
<i>Església parroquial de Santa Eulàlia (Encamp)</i>	200
33. Antic retaule major de Sant Esteve	
<i>Església parroquial de Sant Esteve (Andorra la Vella)</i>	204
34. Retaule major de Sant Iscle i Santa Victòria	
<i>Església parroquial de Sant Iscle i Santa Victòria (la Massana)</i>	209
35. Retaule major de Sant Corneli i Sant Cebrià	
<i>Església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià (Ordino)</i>	213
36. Retaule de la Mare de Déu del Roser	
<i>Església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià (Ordino)</i>	217
37. Retaule de Sant Martí	
<i>Església parroquial de Sant Serni (Canillo)</i>	220
38. Retaule major de Sant Ermengol	
<i>Església de Sant Ermengol de l'Aldosa (la Massana)</i>	224
39. Retaule major de Sant Miquel	
<i>Església de Sant Miquel d'Ansalonga (Ordino)</i>	226
40. Retaule major de Sant Esteve	
<i>Església de Sant Esteve de Bixessarri (Sant Julià de Lòria)</i>	229
41. Retaule major de Sant Martí	
<i>Església de Sant Martí de la Cortinada (Ordino)</i>	232
42. Retaule major de Sant Serni	
<i>Església parroquial de Sant Serni (Canillo)</i>	237
43. Sant Ermengol	
<i>Casa d'Areny-Plandolit (Ordino)</i>	242
44. Sant Pere de l'església del Tarter	
<i>Església parroquial de Sant Serni (Canillo)</i>	244
45. Tríptic dels Consellers	
<i>Capella de Sant Ermengol de la Casa de la Vall (Andorra la Vella)</i>	247
46. Tríptic del Calvari	
<i>Casa Comuna (Ordino)</i>	250
47. Sagrari	
<i>Església de Sant Joan de Sispony (la Massana)</i>	253
48. Retaule de la Mare de Déu del Roser	
<i>Església de Sant Martí de la Cortinada (Ordino)</i>	256
49. Retaule major de la Immaculada	
<i>Església parroquial de Sant Pere Màrtir (Escaldes-Engordany)</i>	259
50. Cadireta de la Mare de Déu del Roser	
<i>Església parroquial de Sant Serni (Canillo)</i>	264
51. Sant Crist	
<i>Església de Sant Romà de les Bons (Encamp)</i>	267
52. Retaule del Sant Crist	
<i>Església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià (Ordino)</i>	270

53. Retaule major de Sant Climent	
<i>Església de Sant Climent de Pal (la Massana)</i>	273
54. Retaule de Sant Antoni	
<i>Església parroquial de Sant Iscle i Santa Victòria (la Massana)</i>	277
55. Retaule de Sant Isidre	
<i>Església parroquial de Sant Iscle i Santa Victòria (la Massana)</i>	280
56. Retaule major de Santa Eulàlia	
<i>Església parroquial de Santa Eulàlia (Encamp)</i>	283
57. Retaule de la Mare de Déu del Carme	
<i>Església parroquial de Santa Eulàlia (Encamp)</i>	286
58. Retaule de la Mare de Déu	
<i>Església de Sant Martí de la Cortinada (Ordino)</i>	289
59. Retaule de la Mare de Déu del Roser	
<i>Església parroquial de Sant Iscle i Santa Victòria (la Massana)</i>	292
60. Retaule major de Sant Romà	
<i>Església de Sant Romà d'Erts (la Massana)</i>	295
61. Retaule de la Mare de Déu de Canòlic	
<i>Santuari de Santa Maria de Canòlic (Sant Julià de Lòria)</i>	298
62. Retaule de la Puríssima Sang	
<i>Església parroquial de Sant Serni (Canillo)</i>	301
63. Retaule de Santa Llúcia	
<i>Església parroquial de Sant Esteve (Andorra la Vella)</i>	303
64. Retaule major de la Santa Creu	
<i>Església de la Santa Creu (Canillo)</i>	307
65. Retaule de Sant Guillem	
<i>Església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià (Ordino)</i>	310
66. Retaule de Sant Joan	
<i>Església parroquial de Sant Esteve (Andorra la Vella)</i>	313
67. Retaule de la Immaculada	
<i>Església parroquial de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (Sant Julià de Lòria)</i>	317
68. Retaule de la Immaculada (antic retaule de la Verge i Sant Esteve?)	
<i>Església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià (Ordino)</i>	320
69. Sant Ermengol	
<i>Capella de Sant Ermengol de la Casa de la Vall (Andorra la Vella)</i>	323
70. Retaule major de Sant Roc	
<i>Església de Sant Roc de Sornàs (Ordino)</i>	326
71. Retaule major de Sant Serni	
<i>Església de Sant Serni de Llorts (Ordino)</i>	329
72. Retaule de Sant Antoni de la capella del Tremat	
<i>Capella del Tremat (Encamp)</i>	331

73. Retaule de la Mare de Déu del Carme	
<i>Església parroquial de Sant Iscle i Santa Victòria (la Massana)</i>	334
74. Pietat	
<i>Església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià (Ordino)</i>	337
75. Retaule de Sant Antoni	
<i>Església de Sant Martí de la Cortinada (Ordino)</i>	339
76. Immaculada	
<i>Capella de la Casa Rossell (Ordino)</i>	342
77. Retaule major de Santa Coloma	
<i>Església de Santa Coloma (Andorra la Vella)</i>	345
78. Sant Nicolau de Tolentino intercedint per les ànimes del Purgatori	
<i>Església parroquial de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (Sant Julià de Lòria)</i>	348
79. Mare de Déu del Roser amb sant Roc, sant Eloi (o sant Fabià?) i sant Sebastià	
<i>Església parroquial de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (Sant Julià de Lòria)</i>	348
80. Visió de la Pietat amb el donant Antoni Moles (Ànimes del Purgatori)	
<i>Església parroquial de Sant Esteve (Andorra la Vella)</i>	353
81. Sant Francesc Xavier	
<i>Església de Sant Cristòfol d'Anyós (la Massana)</i>	357
82. Mare de Déu de les Neus amb sant Joan i sant Pere	
<i>Capella de la Mare de Déu de les Neus de Llumeneres (Sant Julià de Lòria)</i>	359
Notes	362

BIOGRAFIES

1. Miquel Ramells i Guiu Borgonyó (antic Mestre de Canillo)	367
2. Miquel Rubiol (1566-1631 ca.)	368
3. Antoni Tremulles	370
4. Mestre d'Ansalonga (Jeroni d'Herèdia?)	371
5. Isidre Clusa (documentat entre 1653-1690)	
<i>Agustí Claramunt (documentat entre 1653 i 1663-1664)</i>	372
6. Antoni Viladomat i Manalt (Barcelona, 20 de març de 1678 - 22 de gener de 1755)	374
7. Joan Casanoves i Ricart (Barcelona, ca. 1691-1700 - 16 d'abril de 1756)	375
8. Joan de Segòvia i Tàpies (documentat entre 1726 i 1755)	378
Notes	379

BIBLIOGRAFIA

ÍNDEX DE FIGURES

PRESENTACIONS

Aquesta publicació és el resultat dels estudis aprofundits sobre l'art religiós d'època moderna a Andorra (segles XVI-XVIII) que han dut a terme els professors Joan Bosch Ballbona i Francesc Miralpeix Vilamala, experts en art modern de la Universitat de Girona i de l'Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC), amb la col·laboració dels nostres tècnics de Patrimoni Cultural. L'any 2008, el ministeri encarregat de la cultura va encomanar aquesta investigació i va signar un primer conveni de col·laboració científica amb la Universitat de Girona, que es va haver d'ampliar el 2013 amb l'ICRPC, vista la riquesa de la informació i l'interès que hi havia per donar a conèixer els resultats de la investigació sobre aquest conjunt patrimonial de gran valor. Si bé aquest estudi no inclou l'èstricta totalitat de les obres, n'estudia la gran majoria (més d'una vuitantena); en qualsevol cas, les més rellevants.

Aquest catàleg d'art modern veu la llum després d'anys de projectar-se, d'un temps dedicat a la reflexió per part dels seus autors, que han pogut madurar els treballs i precisar els raonaments que conté. Es tracta, doncs, d'un llibre que fa justícia a la retaulística del patrimoni andorrà des del Renaixement fins al Barroc, destinat als estudiosos del patrimoni cultural, però també al públic en general. L'art romànic ha gaudit d'un gran protagonisme des de mitjan segle XX fins ara, però cal desviar la mirada cap a altres manifestacions artístiques, perquè cada època deixa la seva empremta. A Andorra, país de pau, tenim la sort de gaudir de retaules en totes les esglésies. Algunes de les més grans, com ara les parroquials, poden arribar a guardar fins a cinc retaules barrocs. Les sufragànies, gairebé totes, solen custodiar només una obra, que pot prendre la forma d'un retaule, d'una pintura sobre tela, d'una talla policromada, o bé d'una pintura mural. Les tècniques difereixen i els sabers fer també. Algunes expressions són molt destres, fetes per autèntics mestres de la pintura, de l'escultura i de la policromia, d'altres transmeten una expressió més popular, però totes i cada una són el testimoni de la gran religiositat dels andorrans d'aquesta època i dels sacrificis que de segur les comunitats locals havien de fer per encarregar aquestes obres.

No cal dir que aquests béns, ubicats la majoria al lloc per al qual van ser concebuts, juntament amb les peces romàniques, enriqueixen el nostre patrimoni i constitueixen un punt d'atracció més per als nostres visitants. Si han arribat en bon estat de conservació, més enllà de les vicissituds històriques, és gràcies a la gent dels pobles i als rectors que n'han tingut cura i han sabut apreciar el seu valor.

La publicació d'aquest llibre contribuirà al coneixement i a la difusió d'aquest gran patrimoni, i és per això que vull agrair als estudiosos que hi han participat el seu esforç i la seva dedicació. També agraeixo als serveis del Patrimoni Cultural la seva dedicació a l'estudi, la conservació i la restauració de tot aquest llegat. Els darrers agraïments els dedico a les persones que custodien algunes d'aquestes obres de manera privada i que ens han deixat entrar a casa seva per documentar-les i estudiar-les.

Olga Gelabert Fàbrega
Ministra de Cultura, Joventut i Esports

La present publicació sobre els retaules dels segles XVI a XVIII a Andorra, realitzada pel Dr. Joan Bosch Ballbona i el Dr. Francesc Miralpeix Vilamala, de la Universitat de Girona, després d'un rigorós estudi de cada un d'ells i del corresponent enquadrament històric, ens dóna una magnífica oportunitat per tenir una visió del moviment artístic durant aquests segles i fer-nos ben palès que les comunitats d'Andorra, d'una manera especial, i de tot el bisbat d'Urgell no vivien aïllades, sinó que connectaven perfectament amb els corrents artístics de l'època.

Les comunitats eclesials, ja des dels seus inicis, han tingut sempre una passió per la bellesa, la necessitat de fer emergir de l'abstracte el concret, la realitat invisible en formes visibles.

La mirada del creient quan contempla una imatge no es queda fixada únicament en la bellesa que apareix davant dels seus ulls, sinó que transcendeix l'obra d'art per tal de contemplar la realitat invisible de Déu.

L'Església necessita més que ningú els artistes, puix que tenen la capacitat de captar realitats amagades als sentits que entreveuen a través de la seva intuïció i a les quals posteriorment donen forma.

En la clausura del Concili Vaticà II, el papa Pau VI es va adreçar als artistes i com a conclusió de la seva al·locució els va dir: «Des de temps immemorials, l'Església ha fet una aliança amb vosaltres. Vosaltres heu edificat els seus temples, celebrat els seus dogmes, enriquit la seva litúrgia. Vosaltres heu ajudat a traduir el missatge diví en el llenguatge de les formes i de les figures, a fer sensible el món invisible.»

La creació artística objecte d'aquesta publicació es dóna en un context històric concret i definit. Després del Concili de Trento, que va fixar la doctrina de l'Església catòlica en els punts controvertits de les tesis de Luter, i que a la vegada va impulsar una gran obra de reforma dins l'Església que va donar abundants fruits espirituals i culturals, entre d'altres, es van definir noves orientacions en els canons artístics.

Una de les conseqüències d'aquest impuls espiritual fou el ressorgiment d'un gran corrent místic encapçalat per santa Teresa d'Àvila i sant Joan de la Creu. Era una espiritualitat de proximitat amb Déu i l'ombra d'una presència que acompanya i omple els desitjos més profunds de l'ésser humà.

Poc abans del Concili de Trento, havien sorgit confraries per a cultivar espiritualment les persones i atendre els necessitats que aglutinaven preveres i laics. D'aquest moviment sorgiren personalitats que tingueren una gran influència en l'espiritualitat postconciliar de les comunitats cristianes. També, poc abans de Trento, sant Ignasi va fundar els jesuïtes, que participaren en el Concili i que després foren uns dels millors impulsors de l'obra conciliar a través dels col·legis, universitats, pastoral ordinària i mitjançant una presència en tots els continents, com també els antics ordes religiosos renovats. En foren figures rellevants sant Francesc de Sales, Pierre de Bérulle, Jean-Jacques Olier, sant Vicenç de Paül i altres líders de congregacions dedicades a la formació de la joventut.

M'ha semblat bé fer un recull significatiu d'aquestes institucions i personatges, perquè la seva espiritualitat es va manifestar en molts camps i institucions de l'Església catòlica, i perquè van tenir, també, una influència especial en l'art barroc.

Un fresc del 1588 de Pasquale Cati que es troba a Santa Maria in Trastevere, a Roma, celebra aquest procés i en suggereix inclús la interpretació, juxtaposant la imatge realista dels pares conciliars en sessió a Trento i un grup de figures ideals en primer pla.

En aquest context, tampoc voldria deixar d'esmentar un altre punt important del Concili de Trento: enfront de les tesis del reformisme luterà, el catolicisme mantenia i reconeixia el principi de la llibertat i la voluntat humanes. Aquesta actitud de l'Església suposava creure en el valor de la persona en si mateixa, en la seva autonomia enfront de la divinitat. La persona no és un subjecte passiu de l'acció divina, com deia Luter; és un subjecte amb iniciativa i capacitat de decidir. Aquesta posició de l'Església catòlica va tenir una gran importància en la vida moral, espiritual i cultural d'aquell temps.

Després de Trento, els artistes expressen en les seves obres els ensenyaments dogmàtics conciliars. Deixen de banda les complaències sensibles del Renaixement i afirmen a la vegada la seva confiança en la persona i el gust per la vida.

Aquesta nova concepció es va acoblar perfectament amb el gust popular per l'espectacle, manifestat en els autos sacramentals, les processons i les celebracions teatrals de devocions concretes.

Aquest art vol captivar tots els sentits de la persona i es desenvolupa amb una fantasia tan gran que a vegades els admiradors de l'art d'èpoques anteriors no li tindran la consideració que es mereix.

Aquesta última consideració ha contribuït que, a aquest art, en èpoques recents, no se li hagi donat l'atenció que es mereix.

Aprofitant aquesta presentació, en primer lloc, vull felicitar els autors de la publicació i encoratjar-los a prosseguir la seva investigació en altres indrets del nostre bisbat, per tal de contribuir, entre tots, a considerar, preservar, optimitzar i gaudir d'un art que té la virtut d'aproximar el que és humà al que és diví, les composicions pictòriques i escultòriques amb qui les contempla.

També hi ha un fet que voldria remarcar. En aquesta època, les petites esglésies romàniques del nostre Pirineu s'engrandiren. Generalment, es respectava l'absis i les parets laterals primitives. Arquitectònicament parlant, aquestes intervencions han creat un diàleg permanent entre el romànic i el Barroc, un diàleg potent, gens arrogant, que ha sabut copsar les formes arquitectòniques de la concepció de l'espai interior dels temples i els retaules corresponents, donant un missatge clar de proximitat.

Aquesta publicació ajudarà a valorar encara més, sense cap mena de dubte, l'art d'època moderna d'Andorra, i crec que tindrà una influència positiva en el reconeixement d'aquest art pirinenc tan particular.

Tant des d'un punt de vista arquitectònic com pictòric i escultòric, ben bé podríem dir que la grandesa, la sublimitat del nostre Barroc, prové precisament de la seva simplicitat i senzillesa. Que l'estudi i la valoració de l'art que presenta aquesta publicació, a més d'admirar i preservar el que hem rebut, estimulin també les noves creacions.

Aquesta última afirmació la voldria reforçar amb unes reflexions de Vassily Kandinski que diuen: «Cada obra d'art és filla del seu propi temps, i sovint és mare de la nostra sensibilitat.» Cada període de les civilitzacions fa, per tant, un art propi que no es pot repetir.

L'intent de retornar a la vida artística principis que pertanyen al passat podrà reproduir obres materialment, però mai no transmetrà l'energia del moment primigeni.

Encara que a tots ens fascinin el progrés i la tècnica, no deixem de contemplar la realitat invisible que acompanya cada persona i que aprenuem dels artistes la necessitat de contemplar-la i explicitar-la.

Josep M. Mauri Prior

Representant de S. E. el Copríncep Episcopal

ACRÒNIMS

ACA	Arxiu de la Corona d'Aragó
ACNI	Arxiu Casa Nicolau
ADU, VP	Arxiu Diocesà d'Urgell / Visites Pastorals
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHG	Arxiu Històric de Girona
AHLI	Arxiu Històric de Lleida
AHPB	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AMR	Arxiu Municipal de Rubí
AMTM	Arxiu Municipal de Torroella de Montgrí
ANA, TC-N	Arxiu Nacional d'Andorra / Fons de Tribunal de Corts - Secció Notarial
ANA, AN	Arxiu Nacional d'Andorra / Arxiu Notarial
ANA, NMV	Arxiu Nacional d'Andorra / Fons Notaria Marc Vila
ACM	Arxiu Comunal de la Massana
APC	Arxiu Parroquial de Canillo
APE	Arxiu Parroquial d'Encamp
APM	Arxiu Parroquial de la Massana
APO	Arxiu Parroquial d'Ordino
BC	Biblioteca de Catalunya
CEC	Centre Excursionista de Catalunya
CRBMC	Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya
MCM	Museu Comarcal de Manresa
MDCS	Museu Diocesà i Comarcal de Solsona
MDU	Museu Diocesà d'Urgell
MEV	Museu Episcopal de Vic
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya
PCA	Patrimoni Cultural d'Andorra



A sepia-toned historical photograph showing a woman in traditional attire leading a pack animal (likely a mule or donkey) along a narrow, rocky mountain path. The woman is wearing a dark, long dress and a white headscarf. The pack animal is heavily laden with supplies. The path is built on a steep, rocky slope. In the background, a small stone building with a dark roof is visible on the cliffside. The overall scene depicts a traditional mode of transport in a mountainous region.

**ELS RETAULES
ANDORRANS
(SEGLES XVI-XVIII)**

Fotografia de la doble pàgina anterior: Sant Joan de Caselles. 1911-1930 (Vincent Builles, ANA, 114-FBUI).

1. EL CONTEXT I ELS TEMES

El món que aquí s'evocarà, parròquia a parròquia, retaule a retaule, pintura a pintura, és el de la producció artística a les valls d'Andorra durant els segles XVI, XVII i XVIII. Tot i que és una porció del patrimoni d'un territori petit i molt circumscrit –el de les set parròquies d'Andorra–,¹ costaria entendre'l si l'analitzéssim amb una mirada local i a través d'un sistema crític rígid. Per comprendre'l bé convé contextualitzar-lo en coordenades àmplies, ja siguin físiques o historico-culturals. I cal emprar un utillatge crític ben ric, matisant i flexibilitzant el vocabulari, les categories i les estratègies tradicionals de la història de l'art, nascudes per a l'anàlisi i la comprensió, bàsicament, d'una producció artística de signe molt divers de la que aquí s'estudiarà: més refinada i exigent, d'aires més creatius i realitzada amb pressupostos generosos i en centres culturals destacats, normalment cortesans i de poder (Roma, Florència, París, Madrid, Sevilla, Anvers, etcètera).

Per començar, i pel que fa a la comprensió dels llenguatges de les arts plàstiques en territori andorrà, és fonamental acostar-se a l'art fet a Catalunya durant les èpoques del Renaixement i del Barroc, atès que, com veurem, la gran majoria dels autors que han deixat obres o rastres documentals a les valls també varen treballar en l'ampli bisbat d'Urgell o en altres bisbats del nord de Catalunya, incloent-hi el d'Elna-Perpinyà, passat a França després del Tractat dels Pirineus (1659), un parell dels quals, a més, seguint autèntics itineraris transpirinencs, des d'Aragó o el Pallars fins al bisbat de Girona o a la plana del Rosselló. Ens referim al binomi Miquel Ramells i Guiot Borgonyó que fins a l'elaboració d'aquest catàleg era conegut com l'anònim anomenat «Mestre de Canillo» (fig. 1), i al pintor siscentista que aquí denominarem «Mestre d'Ansalonga».

Quant al marc històric i cultural que ens ha d'ajudar a explicar l'origen, les funcions i els continguts de les obres que analitzarem, l'espai de referència encara

serà més ampli i el farem coincidir amb l'escenari global del catolicisme europeu, especialment a partir del darrer terç del segle XVI, quan les conviccions religioses dels andorrans –i la forma de viure-les i manifestar-les– s'articulen, en una proporció molt significativa, d'acord amb la doctrina i les directrius generades per l'Església contrareformista d'ençà de la celebració del transcendent Concili de Trento (1545-1563). Tinguem present que tractarem sempre amb obres de temàtica religiosa i funció devota, concebudes per ser exhibides en temples i per integrar-se en el sistema general de la religiositat dictada per l'Església i apresada, viscuda i proclamada a l'interior dels espais del culte, «teatres» de la vida religiosa.

Finalment, sempre retaule a retaule o pintura a pintura, notarem que, per narrar la naturalesa de l'art



conservat a les parròquies d'Andorra, caldrà ampliar i matisar el repertori crític més generalitzat en el relat de la història de l'art, creat per entendre i explicar organismes artístics força més sofisticats i estèticament impactants que la producció artística exposada en aquest estudi.

Així, per exemple, allà on la història de l'art vertebrava la successió dels llenguatges artístics segons unes categories crítiques estabilitzades, renaixentista per a l'art dels segles XV i XVI i barroca per al dels segles XVII i XVIII, a Andorra, com en el cas de Catalunya, ens trobarem amb un segle XV i un principi del XVI dominats per les fórmules tardogòtiques, amb la qual cosa el llarg cicle renaixentista s'allargarà des del segon terç del Cinc-cents fins a la darrereria del Sis-cents, i amb un període tenyit de referències barroques encetat a les últimes dècades del segle XVII i que s'allargarà fins al final del XVIII.

Cal tenir ben present que, a Andorra i a Catalunya, la producció dels objectes que avui considerem artístics va tenir una consideració artesana, que els seus autors eren avaluats i retribuïts d'acord amb aquesta consideració i que una part substancial dels treballs estudiats depenien de pressupostos molt limitats, de vegades irrisoris, d'unes expectatives molt modestes i s'encarregava a pintors i retaulers de recursos expressius escassos. Curiosament, aquesta modèstia de plantejaments esdevé exigència pel que fa al mètode de l'historiador: li requereix jugar els paràmetres crítics necessaris per a posar de manifest l'interès històric i la significació d'aquestes obres humils i per a revelar quelcom de la mentalitat que hi havia darrere la construcció d'unes històries i unes imatges elaborades a distància dels codis artístics i dels ritmes evolutius dels llenguatges contemporanis.

Comencem per aquestes darreres qüestions, atès que són decisives en la caracterització de l'art conservat a les parròquies. En concret, per aquelles que dicten l'especificitat del context artístic andorrà, com ara que l'art que presentem va ser quasi exclusivament art devot concebut per formar part de la vida religiosa local, promogut per les petites corporacions, bàsicament consells de parròquies i alguna confraria de devoció. Normalment, eren institucions que disposaven de recursos limitats per fer front a la construcció de retaules i que s'esforçaven per aplegar-los, ja que, com veurem de seguida, l'embelliment del temple, de la litúrgia i dels seus altars havia estat interioritzat com un manament espiritual i una obra pia fonamental a la qual contribuïa tota la comunitat, normalment a través de donacions i participacions econòmiques graduades en funció de la riquesa de cada casa.

La dotació pressupostària era determinant per al resultat final dels projectes. Malauradament, no disposem de documentació que permeti fer-nos una idea aproximada del nivell de les rendes de les petites obreries parroquials ni de la capacitat d'endeutament que tenien, però pel que sabem de la dinàmica de l'encàrrec artístic a Catalunya, el valor final de l'obra gairebé sempre depengué dels recursos invertits en els materials i en el temps que l'autor hi esmerçava. Exceptuant aquells artistes més exigents amb la seva obra i menys acomodats a un sistema de funcionament fortament artesanitzat, l'obra s'emmotllava a la dinàmica següent: més recursos permetien cercar mestres més competitius; amb més diners es garantien millors materials (millors fustes, millors pigments, millor pa d'or); més diners significaven més dedicació, més elements, més detalls i millors acabats; per contra, amb menys cabals, els resultats solien ser més expeditius, més repetitius i menys refinats. Valors com ara l'originalitat o el risc a l'hora d'inventar una composició o de relatar una història no figuraven, habitualment, entre les expectatives del mercat local. En canvi, desafiant el nostre concepte artístic d'originalitat, la repetició de fórmules d'eficàcia provada, en un altre retaule, en una comanda d'una altra parròquia, en una estampa que reproduïa una composició eficaç d'un autor estranger, hi tenia un paper destacat.

Retaules, imatges i pintures van ser executats per fusters, pintors, dauradors i escultors que tenien la mateixa consideració que la resta dels artesans dotats d'un «art», és a dir, d'una destresa, d'una competència tècnica especial. Eren

professionals del disseny, el farciment i el muntatge de retaules de petit i mitjà format i de la creació d'imatges i històries, familiaritzats amb els relats fonamentals de la història sagrada (les vides de Crist i de la Verge) i de l'hagiografia (les vides dels sants). Estaven dotats d'una cultura visual i gràfica que anava des de les obres que podien veure en els territoris que freqüentaven, normalment limitats als escenaris d'un o dos bisbats, fins a les accessibles estampes divulgades pels tallers d'arreu d'Europa pels comerciants del llibre i els gravats o pels intercanvis entre els artistes. La majoria d'ells no tenien ni formació ni ambicions intel·lectuals. Tampoc llur activitat no despertava un interès particular entre les elits culturals. Com acabem de dir, la seva obra era valorada com qualsevol producte manual, comptant el cost del temps i dels materials esmerçats: la fusta dels escultors, a Catalunya sovint alba i a Andorra el pi, els pigments dels pintors i el pa d'or fi brunyit dels dauradors.

Des del seu origen medieval, el retaule va esdevenir el gran gènere de les arts en territoris com Catalunya i la resta d'escenaris hispànics, l'estructura més expressiva de l'interior dels temples catòlics. I a Andorra, és evident: només cal comptar la proporció que representen respecte del conjunt del patrimoni conservat. Com és ben conegut, es tracta d'estructures d'embelliment dels altars que des de la baixa edat mitjana es despleguen d'acord amb un concepte que mantindrà la vigència durant segles: el retaule dreçat verticalment damunt de l'altar en forma d'una pantalla de fusta que una retícula d'elements arquitectònics i ornamentació dividia en carrers i pisos farcits de compartiments i fornícules concebuts per exhibir imatgeria, relleus o pintures (habitualment sobre taula) relatius a personatges o moments de la història religiosa d'especial significació per als fidels i per a l'Església catòlica (fig. 2).

2



En funció de les dimensions de l'absis o de la capella que calia solemnitzar i dels recursos que un particular o una institució volien (o podien) invertir-hi, es tractava o bé de simples pantalles organitzades en registres per un senzill entramat de llistons més o menys motllurats o tornejats, o bé d'autèntics castells lignis dividits en tres o cinc carrers i tres pisos elevats sobre alts pedestals mitjançant corpulents ordres arquitectònics revestits d'una decoració exuberant i fantasiosa que emmarcava grans figures i relleus monumentals. Entre aquests dos extrems hi havia una infinitat de variants animades per la imaginació i la destresa dels inventors de les traces que jugaven amb el nombre de pisos i carrers –senars, tres o cinc–, amb la presència de relleus o pintures –o de totes dues coses–, amb la forma d'alternar-los amb la imatgeria instal·lada a les fornícules, amb la combinació de frontons, amb els perfils dels coronaments, etcètera.

En cada església, els retaules eren l'estructura més expressiva. Eren



3

escenaris de molta força visual i poder significatiu que, contemplats i analitzats tres o quatre segles més tard, encara esdevenen intermediaris eloqüents de les creences dels nostres avantpassats. En un món, el de les parròquies rurals i ramaderes d'Andorra o del bisbat d'Urgell, en el qual gairebé no hi havia imatges, la majoria de les existents es concentraven a l'interior dels temples parroquials, de les esglésies sufragànies, de les capelles,² en forma d'escultures, pintures o retaules. I es tractava d'imatges d'una potència considerable, ja que tenien assignada l'escenificació d'idees i missatges transcendents i complien funcions d'intermediació entre els fidels i el més enllà a l'hora de l'oració i la meditació (fig. 3).

Exhibien especialment les imatges dels sants patrons de les comunitats parroquials (Serni, Eulàlia, Esteve, Corneli i Cebrià, Iscle i Victòria, Julià, Coloma, Martí, Pere, Bartomeu, Ermengol, Climent, Romà),³ ja sigui abans o després de la Contrareforma, presidint els retaules des de la fornícula central del cos principal, mentre que, a banda i banda, o als registres de la predel·la, les taules pintades o els relleus deixaven constància de llurs vides prodigioses i martiris esgarrifosos i de la seva naturalesa virtuosa i exemplar. Eren fets i atribuïts que havien de recordar als fidels la utilitat de venerar-los, la decisiva tasca intercessora que desenvolupaven davant de la divinitat, la fonamental contribució de llurs mèrits a la salvació dels catòlics, ja que, acumulats a una vida virtuosa o, com a mínim, ajustada als manaments catòlics, podien resultar decisius per l'afany de cada individu d'evitar quelcom que els atemoriria: la condemna eterna o un pas massa llarg i feixuc pel purgatori.

D'aquesta manera, un recorregut per les esglésies i les capelles d'Andorra esdevé un viatge al món fabulós de l'hagiografia, de vegades fantasiós, d'altres llegendari i alguns cops també històric: crucifixions, decapitacions i martiris variats,



4



5



6

predicacions ben persuasives... (fig. 4). Un món ple d'històries increïbles lliurades de generació en generació que la fe transmutava en veritables: escorxaments sanguinolents, flamarades que respectaven el condemnat i es giraven contra els botxins, sagetes que evitaven l'objectiu i tornaven contra els arquers mateixos, estrangulacions angoixants, resurreccions corprenedores, guaricions i conversions miraculoses, sermons tan sobrenaturals com per convèncer els peixos, visions colpidores, victòries dels exèrcits angèlics contra els diabòlics que contribuïen al triomf còsmic del bé sobre el mal... Un reguitzell de narracions sovint exhibides amb llenguatges d'una ingenuïtat desarmant, però de vegades a través de relats plàstics que aspiraven a la versemblança, tots en la línia dels continguts i del to dels populars *Flos Sanctorum*, els llibres de les vides dels sants, capaços de contenir relats autèntics i basats en un fons històric i faules plenes de ditiràmiques accions devotes i de martiris ben truculents en què el malvat sempre quedava derrotat i la fe i el sacrifici eren recompensats, habitualment en el més enllà.

Naturalment, només Jesucrist i la Verge Maria podien disputar el protagonisme dels sants integrants d'aquesta «primera línia de defensa sobrenatural»,⁴ des del cim de la jerarquia amb el Pare Etern. Ella, tota sola en els de la seva titularitat, com a Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, als santuaris de Meritxell (fig. 5) i de Canòlic, o a la resta de retaules majors i a molts de laterals, com a màxima intercessora i advocada d'aquell gènere humà atemorit i indefens. Ell, assenyalant la seva hegemonia des del cim, on no solia mancar l'escena de la «crucifixió», i a les predelles dels retaules majors, mostrant-se en la seva passió, a tocar de la reserva

eucarística que la proclamava i en guardava els símbols, com veiem, posem per cas, en els retaules majors de Sant Joan de Caselles (fig. 6), Sant Serni de Canillo i Sant Pere Màrtir d'Escaldes.

Per sota de la cúspide ocupada per Crist i la Verge Maria i de l'estrat dels patrons de les comunitats, descobrim un tercer grup de presències freqüents en els nostres retaules: tres sants que al llarg de la història s'havien guanyat el rol d'imprescindibles protectors dels humans en situacions com ara les pestes i els contagis, però també de les morts sobtades que tant atemorien els éssers humans, ja que impedièn l'administració dels darrers sagraments (confessió, comunió i extremunció). Es tractava de tres grans figures de la mitologia cristiana: Sebastià, Roc i Bàrbara. Llurs imatges són molt presents en la retaulística de les valls d'Andorra. Ells dos, els sants antipestífers per excel·lència del panteó catòlic, els trobarem per separat a molts retaules i junts, per exemple, al sagrari de l'altar major d'Encamp. La devoció per Sebastià, el màrtir romà del segle III, pretorià de l'emperador Dioclecià, era la més antiga: venia de les profunditats de l'edat mitjana, ja que la seva primera gran victòria contra la plaga l'assolí a la ciutat de Pavia l'any 680.⁵ En canvi, Roc de Montpeller es farà molt popular a partir de la segona meitat del segle XV, després de la seva victòria contra el flagell que assolava diverses ciutats italianes mentre ell pelegrinava a Roma i, en quedar-ne contagiats, fou guarit amb ajuda sobrenatural. D'altra banda, la llegenda recorda que quan el seu cadàver va ser trobat es descobrí que el sant duia una tauleta amb una inscripció en lletres d'or –de factura divina, doncs– que en proclamava l'estatut d'intercessor contra la plaga. Finalment, Bàrbara, la santa amb l'atribut de la torre que recordava aquella en què el pare la mantenia tancada per preservar la seva extraordinària bellesa de les mirades masculines, era invocada per evitar una mort imprevista, com ara la que amenaçava quan s'apropava una adversitat meteorològica extrema que podia posar en risc la vida d'aquells qui vivien del treball a l'alta muntanya.

A aquesta poderosa tríada, convindria acostar-hi sant Miquel, tot i tractar-se d'una criatura sobrenatural, d'un arcàngel. Era el titular d'algunes esglésies sufragànies, com Sant Miquel de Prats, Fontaneda i Ansalonga (fig. 7), i copatró de la de Sant Miquel i Sant Joan Baptista de la Mosquera, a Encamp. També es feia present al costat de sant Martí o sant Serni, per exemple, als retaules majors de la Cortinada i de Canillo, respectivament. En l'imaginari catòlic, l'arcàngel era un personatge importantíssim, com ho delata el fet que la seva imatge d'alat guerrer llancejant el dimoni vençut, caracteritzat com a drac, aparegui en tantes fornícules o plafons pintats arreu del mapa parroquial andorrà. Entre altres raons perquè des dels orígens del cristianisme gaudia d'un prestigi grandiosos com a guaridor angèlic, assumia la tasca decisiva i transcendent de conduir i pesar les ànimes el dia del Judici Final i sovint la seva llegenda i la seva figura concentraven el culte als àngels. D'altra banda, el fet que moltes de les seves aparicions llegendàries se situïn en cims elevats i en grutes –al mont Gargano de la Pulla italiana, per exemple– explica bé l'abundància de llocs de culte que se li han dedicat en àrees muntanyenques i en punts de topografia rocallosa i escarpada.

La multiplicació d'aquestes imatges i representacions permet evocar el paper destacat que desenvolupaven en l'expressió, el recordatori i la vivència de la religiositat. Es tracta



d'un fet –o més encara, d'un fenomen– inherent al catolicisme. Al llarg de la seva història, ben bé des dels orígens, l'Església catòlica havia manifestat la confiança en les imatges com un gran aliat de l'ensenyament de la doctrina, com un mitjà excel·lent per a transmetre-la de manera persuasiva i eficaç, especialment entre els il·letrats. Eren una magnífica estratègia de «*muta predicatio*» i «*vivae scripturae*», de «predicació muda» i d'«escriptura viva». Amb elles, l'Església gaudia d'un instrument eficaç d'alliçonament i educació moral, especialment per als indoctes; d'un preciós mitjà de propaganda; d'un recurs útil per a transmetre el pensament abstracte; d'una manera eficaç de recordar –commemorar– i fer recordar; d'un estímul per a la meditació sobre els misteris de la fe, i d'una manera persuasiva de contemplar-los –sobretot si les imatges estaven fetes amb bon artífici.⁶

A partir del darrer terç del segle XVI, aquesta confiança antiga i arrelada s'enfortirà i creixerà gràcies al decret XXV del Concili de Trento, l'anomenat decret sobre les imatges (*De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum et Sacris imaginibus*) proclamat el 3 i el 4 de desembre de 1563. Amb aquest gran concili, el catolicisme va afrontar, per fi, una gran tasca de reforma que alguns teòlegs catòlics importants feia temps –segles i tot– li reclamaven i que, finalment, la pressió protestant, tan plena de crítiques afilades i entenimentades, va convertir en indefugible. Durant les llargues sessions celebrades a la ciutat italiana de Trento entre 1545 i 1563, l'Església catòlica es va repensar de cap a peus, redefinint, revisant (i sovint confirmant) la teologia i la doctrina, la litúrgia i el ritual, l'estructura institucional, les relacions amb els poders temporals, etcètera.

Les conclusions i els resultats del Concili, redactats en forma d'un cos decretal imponent, marcaran la catolicitat durant segles, fins ben entrat el segle XX, fins a la celebració d'un nou concili de la mateixa transcendència, el Vaticà II. Per exemple, pel que fa a la relació que els creients havien de mantenir amb les imatges o amb testimonis de la vida dels sants com ara les relíquies i al paper que les unes i els altres havien de tenir en la comunicació de la doctrina i la vivència de la fe. Es tractava d'uns aspectes de la doctrina catòlica que havien estat durament criticats tant pels reformadors catòlics com pels teòlegs protestants. Aquests últims havien denunciat repetidament els riscos de caure en la idolatria i en uns usos supersticiosos assignant-los poders miraculosos i de naturalesa sobrenatural i confonent l'objecte, una imatge de fusta o d'or –un simulacre–, amb allò que simbolitzaven.

Tot i els riscos, que es va preparar per evitar o minimitzar, l'Església catòlica, a través del decret tridentí, va confirmar la confiança en el poder i la utilitat de les imatges i de les representacions artístiques en l'expressió de la religiositat:

[...] mitjançant les històries dels misteris de la nostra Redempció expressades en pintures i altres representacions, el poble és il·lustrat i confirmat en la commemoració i la veneració constant dels articles de la fe; i així mateix, que s'obtenen grans fruits de totes les sagrades imatges, no únicament perquè amb elles es recorden al poble els beneficis i dons que ha rebut a través de Jesucrist, sinó també perquè els miracles realitzats per Déu a través dels sants i els seus saludables exemples es posen davant dels ulls dels fidels, amb la finalitat que mitjançant ells donin gràcies a Déu i conformin llur vida i costums a imitació dels sants, i siguin estimulats a adorar i amar Déu i a practicar la pietat.

El decret no va canviar gens una noció incrustada en les mentalitats catòliques durant segles de pràctica. Més aviat la refermà, l'enfortí, encoratjant-ne l'ús i reblant la mentalitat jeràrquica i paternalista sostenidora de la ideologia de la famosa «Biblia Pauperum», «llibre dels il·letrats».⁷ És clar que, malgrat impulsar l'exhibició, la veneració dels records, els monuments, les relíquies i les imatges de Crist, de la Verge i dels sants, l'Església era conscient dels riscos que això suposava. S'adonava de la necessitat de persuadir els fidels d'entendre-les com a «prototips» evocadors, mai com a objectes divins en si mateixos, dotats de poders miraculosos o de misterioses forces benefactores. Per això, el decret també reclamava dels bisbes la vigilància respecte de les representacions plàstiques. Havien d'assegurar que els fidels s'hi acostaven d'una manera no idolàtrica i havien de vetllar per la seva ortodòxia i propietat doctrinal

per tal que resultessin decents i no provocatives, apropiades per ser exhibides en els llocs de culte i proposades a la contemplació dels senzills, aquells als quals el decret anomena «gent sense instrucció».

Si ens basem en les obres conservades i en les indicacions que llegim en les visites pastorals dels segles XVI, XVII i XVIII, conclourem que, en matèria d'ortodòxia i de fidelitat doctrinal, al bisbat d'Urgell no hi havia res a témer. Els pintors i els escultors serviren sempre versions acceptables dels temes que les parròquies requerien; de fet, interpretacions força elementals i poc sofisticades, en la línia de l'esperit dels *Flos Sanctorum* i dels usos iconogràfics consolidats des de la baixa edat mitjana, també pel que fa a la iconografia de la vida de Jesucrist i de la Verge Maria, com acabem d'explicar.

En realitat, si fem cas de les visites pastorals del bisbat, respecte de les imatges, les úniques preocupacions dels bisbes i els seus visitadors tenien relació amb el control de les «indecents», un adjectiu que significava que no es consideraven dignes de ser exposades en els llocs de culte i que no complien satisfactòriament llur funció devota. Encara que en les visites pastorals de les parròquies andorranes dutes a terme després del Concili de Trento –començant per les dues grans visites generals del bisbe Joan Dimes Loris els anys 1575 i 1576, i seguint amb la de Pere de Copons (1672)– no trobem indicacions sobre aquesta qüestió, el tema és present en les d'aquests prelats a altres edificis parroquials de la diòcesi, així com en les actes de les efectuades a altres oficialats del bisbat pels bisbes fra Bernat de Salbà (1611), Joan Baptista Desbac (1682), Oleguer de Montserrat (1690)⁸ i fra Julián Cano Thebar (1698).

En aquestes visites no trobarem mai –i gairebé mai en cap bisbat català– censures a les imatges per motius estilístics o temàtics. Allò que aquestes fonts anomenen la «decència» dels altars i dels retaules és un concepte assimilable a la netedat, el bon estat de conservació, l'equipament litúrgic adequat i, de vegades, a la mínima qualitat exigible a una imatge o a una representació per figurar en un espai sagrat. Això últim, ho comprovem en la visita a Sant Joan de Boí del 1611:

[...] mana als consols que baxen lo sant Crufighici ab lo devalament de la creu y quels posen al altar de sant Senserni honestament y les figures que estan al altar de sant Senserni les enterren per indecents y lo altar nou quel posen al altar de sant Steve tot dintre 6 mesos pena de Excomunicatio y 3 lliures.⁹

I ho tornem a veure a Tremp, per exemple, el 1683:

Així mateix se ha trobat que algunes de dites capelles se troben ab quadros y retaules tant vells que apenes se poden decernir les imatges del sants per so [...] tam quant encaridament podem en lo Senyor a tots aquells cuydado dels quals corren dites capelles procuren ab tot cuydado quant antes sia possible fassen nous retaules o altres a les dites capelles pus a mes de ser de obligació lo Senyor los retribuirà en propers progressos en ses coses y famílies.¹⁰

Més endavant també ho observarem en les visites de 1687 a Sant Eloi de Montellà (Martinet) («També se a manat traurer una imatge de Nostra Senyora que estava al costat del Altar y aquella posar en un Retaula a una part de la Iglesia per maior desensia y veneració de dita imatge») i a Das («[...] i fer agrandir lo Altar y fer pintar las figures en la dita Iglesia trobades ab indesensia»),¹¹ o a la de Sorpe de 1690:

Item per quant havem trobat que la capella de Sant Sebastià estava molt indecent y lo altar de dit sant pobríssim molt derruyt y los ornaments pobríssims y que en ella se celebra missa y axí mateix sens porta quedant die y nit oberta de que podan succeir grans indesensias y offensas a Deu Nostre Senyor, manam a tots los sacerdots y a cada qual en particular de dit lloch que en pena de excomunicació major latae sententiae ipso facto incurrnde en manera alguna celebren en dita capella que aquella y lo altar de ella no estiguin ab la deguda decència, ço és fent en ella aquells a qui incumbeix palit, creu, candeleros, tovalles, fent enterrar les images de Nostra Senyora y San Sebastià y posar en loch de elles sots la mateixa invocació y que facian una porta en ella ab son pany y clau peraque estigue sempre tancada.¹²

L'enfortiment del vincle entre els fidels i les imatges no va ser l'únic efecte que la doctrina contrareformista va suposar per al món de la retaulística. Ni de lluny, com veurem. També n'hi va haver de decisius en el món de les devocions i, en conseqüència, en el dels repertoris iconogràfics exhibits damunt dels altars, molt tangibles en

8



9



el patrimoni artístic andorrà dels segles XVII i XVIII, ja que, a partir de finals del XVI, el ventall temàtic exhibit es va eixamplar per efecte de les noves directrius espirituals contrareformistes i a causa de les canonitzacions proclamades durant el segle XVII i a collides per la catolicitat.

Entre les primeres, sens dubte cal comptar-hi l'impuls que la Contrareforma significà per al culte marià en confirmar i emfasitzar les tradicionals conviccions entorn del paper central i decisiu de Maria en l'obra de la salvació i com a mediadora per excel·lència entre el gènere humà i la divinitat, conjurant totes les crítiques que havien arribat del món protestant contra aquestes dues dimensions.

És en aquest marc espiritual que s'ha d'explicar el creixement exponencial que experimentà la devoció cap a la Verge del Roser des de finals del segle XVI. Cal recordar, en aquest sentit, que la forta imbricació de les confraries devocionals en el si de les parròquies possibilità que aquestes organitzacions pietoses participessin activament en les tasques de manteniment i embelliment de capelles i altars, unes vegades sumant-se a les iniciatives que venien directament del bisbe o de l'obreria i algunes altres actuant per compte propi.

L'origen de la veneració a la Verge del Roser cal buscar-lo al segle XV, arran de la fundació a Colònia de la primera confraria impulsada pel dominic Alanus de Rupe, que n'establí el rís i la seva agrupació en grups de misteris. No trigà a implantar-se a Barcelona, aixoplugada en el gran convent dominicà de Santa Caterina¹³ (fig. 8). Per si no fos suficient la força d'un orde com el dominic a l'hora de promulgar-ne el culte, ja fos a través de sermons o del control en l'atorgament de llicències i l'edició de goigs i llibres, la batalla de Lepant fou determinant per a l'imaginari col·lectiu del catolicisme, ja que s'estengué la creença que la Verge del Roser havia protegit l'estol catòlic, l'1 d'abril de 1571. Tant és així que la data d'aquella victòria naval quedà incorporada com una de les grans festes del calendari rosarià, juntament amb el primer diumenge d'octubre i el dia de l'«Anunciació», el 25 de març (fig. 9).

Amb tot plegat, el marianisme viurà una fortíssima revifalla, una època daurada que deixarà molts senyals en l'art devot i en la cultura popular. El més visible consistirà en la fundació

de moltes confraries del Roser arreu dels territoris catòlics dedicades a resar i a contemplar els misteris del rosari. Els estudis de Xavier Solà i Caterina Capdevila han revelat que, en un segle i escaig d'implantació, les confraries del Roser eren presents a gairebé el 40 % de les parròquies d'un bisbat com el de Girona, enfront del 10 % de l'altre gran culte del moment, el de la Minerva. La fundació significava gairebé sempre la consecutiva erecció d'altars i capelles i la construcció de retaules de la devoció que en els casos més ambiciosos exhibien representacions pictòriques o escultòriques dels quinze misteris, cinc de dolor, cinc de goig i cinc de glòria (fig. 10), i en els més humils, com els d'Andorra, il·lustracions d'alguns d'ells entorn de la fornícula amb la Mare de Déu, o una simple pintura de la Verge encerclada pel rosari i acompanyada per efigies de sants dominicans. Els feligresos, en la intimitat o davant dels cicles de goigs representats als retaules, resaven les 150 avemaries i els 10 parenostres preceptius que evoquen els 150 salms de David.¹⁴ Des d'un pla més simbòlic, el roser, la flor que corona el tronc d'espines, evoca la intercessió de la Verge en la bellesa del naixement del Salvador, que amb les espines anuncia el sacrifici de Déu per l'home, fent-se present tota la dimensió simbòlica de l'Església universal:

[...] perquè, dient, y contemplant aquells [els misteris del rosari], donassem mostres de graïment per los beneficis rebuts, y ab major confiança poguessem demanar socorro, y ajuda a nostra Senyor, y la intercessió de la sua Preciosissima Mare en totes nostres necessitats y demanant ab devot cor, alcançarem tot lo que demanassem.

A base d'un finançament extraordinari –censals, talls, recollertes, almoines, vendes, donacions, treball en dies festius, etcètera–, les empreses artístiques impulsades per aquests col·lectius es multiplicaren arreu de les esglésies del Principat de Catalunya i les valls andorranes no van ser una excepció en aquesta forta nova tendència devota. De fet, ja l'any 1575 es té notícia d'un altar dedicat a la Verge del Roser en la visita pastoral a l'església de Sant Esteve d'Andorra la Vella i del fet que se n'eixamplà la capella l'any 1624.¹⁵ Del primer quart del segle XVII són el retaule no conservat de Sant Cebrià de Canillo, contractat el 1609 amb Miquel Moya, «pintor habitant de la vila de Balaguer»; els del Roser del Pui de la Massana i de Sant Andreu d'Arinsal, i el de la parroquial d'Encamp (contractat el 1620), que subratllen el vincle amb els frares predicadors.¹⁶

A banda de la religiositat íntima i particular de cada confrare i de la participació en la litúrgia anual, el Roser aplegava una col·lectivitat que els reunia com a confreres, com a germans, i que els permetia dibuixar-se amb una identitat comunitària. Per dir-ho en paraules



de Joaquim M. Puigvert,¹⁷ el Roser fou una confraria amb un vessant socialitzador i solidari extraordinari, que tenia un caràcter molt obert i popular, ja que podien ser-ne confreres tant homes com dones i no calia pagar quota d'entrada ni cap mena d'annualitat per integrar-s'hi. Durant la primera meitat del segle XVII es varen implantar a tot arreu, a pobles, viles i ciutats de totes les grandàries, impulsades per l'orde dels dominics que, com a garant i defensor de la renovada fe contrareformista, tenia la prerrogativa d'aprovar-les:

Primerament constituïm, y ordenem, que tots los fraires Chirstians, així homens, com dones, de qualsevol estat, o condició que sien, així xichs, com grans, pogan entrar en aquesta santa Confraria, ys fassen escruer en ella per mans de qualsevol Frare del dit Orde de Predicadors; y perquè ningú per pobresa sia llançat de la dita Confraria, volem, y ordenam, que ningú sia obligat á pagar cosa alguna per la entrada, ni per esser escrit en la dita Confraria, o Germandat, ni ningú puga demanar cosa alguna.

Andorra ha conservat memòria d'un d'aquests moments fundacionals, concretament del 29 de juliol de l'any 1633, quan els dominics de la Seu d'Urgell avalaren –i impulsaren (?)– la constitució de la confraria del Roser de Santa Eulàlia d'Encamp a petició del «Reverent mossen Joan Espes prevere y purgatori curat natural del Regne de Fransa y habitant en lo present lloch de Encamp y a petitio juntament del estat secular y de tot lo poble de dit lloch y parroquia de Encamp y per ell lo Honorable Antoni Torres consol en primer lloch». L'adreçava al «Reverent Pare Fra Hieronim Toledo, prior del convent de Sant Domingo de la Orde de Predicadors de la Seu de Urgell», preguntant-li «se fos servit de fer gràcia y caritat de fundar en la present iglesia de Santa Eulàlia de Encamp, en la capella de Nostra Senyora del Roser, la confraria y Germandat de Maria Santíssima del Roser», cosa que va ser acollida molt favorablement, «vista dita demanda ser lloable pia y santa y vista dita capella de Maria Santíssima del Roser ser decent per dita Confraria la qual està enfront de la porta de la Iglesia parroquial de Santa Eulàlia de Encamp» i «vist quant profitosa cosa sia per la salut de les animes y quant agradable cosa sia a Nostre Senyor Déu y a Maria Santíssima la devotió del Roser», per part del «molt Reverent pare fra Joan Mur prior provincial de la provincia de Aragó», com consta en la carta que adreça en castellà als nous confreres d'Encamp:

Nos el maestro fra Joan Mur prior provincial de la provincia de Aragón de la orden de predicadores a los muy amados en Jesuchristo Nuestro Señor los Rector, vesinos y moradores del lugar de Encamp del obispado de Urgel salut y todo bien espiritual. Aviendo sido nuestro padre Santo Domingo y sus hijos los frayles predicadores los fundadores y primeros promovedores en la tierra de la Santissima devoción del Rosario de Nuestra Senyora y por orden suyo una de las cosas mas grandes y de más consideración que está en cargo de nuestra sagrada Religión es alentar y augmentar la dicha Santissima devoción. Siendo pues medio muy eficaz para alcanzar dicho efecto el fundar e instituir cofradías de la tal Santissima devoción y a nos este concedido el dar licencia para ello por toda nuestra provincia de Aragón constándonos como nos consta que en dicho lugar de Encamp tienen mui grande devoción a Nuestra Senyora del Rosario universal protectora y abogada para todos nuestros intereses y piden con instantia se funde en ella la cofradía y hermandat del dicho Santissimo Rosario [...] damos licentia al padre fra Hieronimo Toledo prior del convento de Predicadores de la Seo de Urgel que estas nuestras lleva confiando de su mucha devotion prudentia y zelo para que pueda fundar y funde la cofradía de Nuestra Senyora del Rosario en el lugar de Encamp dándole como le damos por estas nuestras letras nuestro poder y auctoridad para ello y para que pueda bendecir Rosarios, recibir cofrades a todas y qualesquiera personas de qualquier grado y condición que sean y escrivillos en el libro diputado para esto, nombrar prioste y mayordomos y otros officiales para el aumento y servicio de dicha cofradía y para que nombre sacerdote zeloso de esta santissima devotion de buen exemplo y vida porque a su ausencia pueda hazer lo que fuere necesario.¹⁸

També s'havia instituït confraria a Sant Julià de Lòria, de la qual hi ha constància en un interessantíssim document notarial datat el 13 de juny de 1643, atesa la raresa d'identificar el contracte dels «músichs e o iuglars» Lluís Valentí, Ramon Puy i Pere

de Petit, que «durant lo temps de les vides naturals de ells preanomenats musichs eo juglars venir assistir y sonar cada any en les dos festivitats del Rosser en dit lloch de Sant Julià so és venir lo disapte tot lo diumenge y lo dilluns a sol eixint y en aver dinat sian llicenciats, y asso cada any lo primer Rosser celebrador en lo mes de juny y lo segon primer diumenge de octubre».¹⁹

Unes darreres evidències de la vitalitat siscentista de la confraria, les dóna l'existència dels retaules del Roser de Sant Martí de la Cortinada, amb relleus dels misteris de dolor, i de l'església de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana, potser el més tardà d'aquesta devoció. D'altra banda, a la Cortinada s'hi construïa una capella del Roser el 13 de febrer de 1667, mitjançant un contracte entre Antoni Pal de la Cortinada, «sagristà lo present any dalt anomenat de la capella y Iglesia de Sant Martí de dit loch de La Cortinada y en dit nom com a sachristà de dita capella de Sant Martí», i Nicolau Sansa i Pere Sansa, «germans tots dos mestres de casses de la vila de Andorra», que es comprometien, a canvi de 40 lliures –«y sis formatges y casa franca»–, a fer-la «conforme està una que ni ha en la Iglesia de Andorra la qual se anomena la capella de Santa Lucia y a de tenir la mateixa alsada, emplaria y largaria tant de fora com de dins ab dos cubrets y també dits mestres la tenen de anblancir de cals tant de fora com de dins». D'altra banda, «los dits mestres han de fer una paret ahont està ara lo retaule de Nostra Senyora del Roser per dites quaranta lliures y los sis formatges y si per cas dits mestres no u feyen que dit sagristà o puga fer fe a costes y despeses de dits mestres».²⁰

Només la devoció envers el sagrament i el misteri de l'eucaristia es pot equiparar al fervor marià. Com aquell, rebé un fort impuls amb els decrets del Concili de Trento, que va dedicar tota la sessió XIII a debatre sobre el misteri eucarístic concloent en favor de la presència real de Jesucrist en el sagrament de l'eucaristia a través de la consagració que transforma les substàncies del pa i el vi en el cos i la sang de Crist. Es tractava, com en el cas de la Verge Maria, de reaccionar contra les posicions protestants que desautoritzaven el sagrament i el titllaven d'idolàtric i, declarades herètiques i d'inspiració demoníaca, de rectificar abusos i interpretacions errònies del sagrament (poca participació dels fidels, abús en la celebració de misses per pura avarícia clerical, actituds irreverents, etcètera). Entre els excessos que calia evitar, un apareix documentat al bisbat d'Urgell, ja que és combatut en una constitució sinodal de 1586 del bisbe Hug de Montcada: l'ús de portar el Santíssim als llocs d'una inundació, un incendi, una baralla o una tempesta en lloc de convocar la congregació a aplegar-se davant de l'altar a demanar l'auxili diví.²¹

La proclamació eucarística tridentina va tenir un efecte perdurable a les parròquies dels bisbats catòlics, ja que les diòcesis es varen afanyar a exigir la instal·lació de sagraris al centre dels altars majors per reservar-hi les sagrades formes. Com indiquen les visites pastorals, al començament es tractava de sagraris molt senzills, amb aspecte de caixes daurades i revestides de tafetà vermell a l'interior, o pintades amb figures de temàtica eucarística, com els de Santa Coloma i Sispony (fig. 11), suficients per a garantir que les sagrades formes estiguessin reservades en un receptacle digne. Potser eren d'aquesta mena els dos sagraris que va contractar el pintor Pere Carreu entre 1618 i 1620: el de Sant Iscle i Santa

11





12

Victòria de la Massana i el de Sant Climent de Pal.²²

A poc a poc, a mesura que avançava el segle XVII i es renovaven alguns altars majors, esdevingueren una mica més ornamentats i a vegades assoliren entitat escultòrica. Els d'Ordino, la Massana, Canillo i Escaldes són força semblants tipològicament: templets quadrats d'un sol nivell amb els escaires decorats amb columnes de fust estriat i les cares ornades amb elements escultòrics entre els quals destaca la figura del Salvador a l'exterior de la cara central. Els de la Cortinada, Pal i Encamp són una mica més ambiciosos, sigui en el disseny del templet, que pot atènyer dos nivells com a Sant Martí de la Cortinada (fig. 12), amb un pavelló envoltat per una balustrada i coronat amb cúpula revestida d'escames; o sigui per la riquesa escultòrica, encara que no tingui un gran refinament, com ara a Sant Climent de Pal o a Santa Eulàlia d'Encamp, tots dos tancats amb una cúpula coronada amb un Crucificat que, a Pal, apareix rodejat dels àngels músics que puntegen les columnes angulars.

Tot i així, no sembla que cap altar major veiés desenvolupar-se la tipologia més monumental del sagrari, aquella que el transforma en

un sumptuós manifestador revestit d'ornament escultòric o pictòric que dilatant-se en el cos central s'enlairava més enllà de la predel·la forçant l'elevació de la fornícula del primer nivell del retaule i dotant el conjunt d'un fort accent eucarístic o convertint-se, com passa en algunes parròquies de Mallorca, tot ell en un retaule-manifestador. Podien incorporar mecanismes i engranatges –com el del sagrari de l'altar major de Sant Serni de Canillo– que permetien obrir-ne les portes durant les celebracions més solemnes, de manera que des de la nau la congregació hi podia admirar la custòdia. Solien ser privatis de les grans parroquials, urbanes o rurals, i no els trobem en àrees poc poblades com les de les valls pirinenques.

L'especial protecció al Santíssim es pot copsar també a través de l'ordre de les visites episcopals, que gairebé sense excepció començaven per la revisió del sagrari que acollia el Santíssim Sagrament, continuaven tot seguit per les fonts baptismals i pels olis sagrats i després tornaven a l'altar major. No obstant això, com passà amb el Roser, l'arrelament i la propagació del culte al Santíssim s'esdevingueren gràcies a l'adequació de les prerrogatives conciliars, difoses a través dels sínodes, i a l'impuls dels ordes religiosos, en aquest cas novament els dominics. La del Santíssim Cos i Sang de Crist, més popularment coneguda com de la Minerva pel seu vincle amb la primera confraria fundada pel dominic Tommaso di Stella a l'església romana de Santa Maria sopra Minerva, rebé l'aprovació del papa Pau III el 1539. A Andorra, tenim notícia de l'existència d'una confraria del Santíssim el 13 d'abril de 1616

a Ordino, segurament impulsada per la presència dels pares predicadors a la Seu d'Urgell i a Puigcerdà. Per fer-nos una idea de la importància d'aquesta presència, l'acta fundacional de la primera confraria de la Minerva a Mataró, una ciutat gran i propera a Barcelona, és només de dos anys abans, de 1614.²³

El culte al sacrifici de Crist té encara una altra variable en el crucifix. Són moltes les esglésies andorranes, tal vegada com les d'arreu de les diòcesis catalanes i de tota l'Europa catòlica, que acullen una imatge esculpida –a vegades també pintada, tot i que és menys freqüent– en què es representa una altra variable del suplici, la Crucifixió; omnipresent als temples, és un dels temes que més controvèrsia generà entre els doctors i els teòlegs de l'Església i els artistes. Els primers, pel seu deure de regular l'ortodòxia iconogràfica en un segle, el XVI, que havia viscut el gran cisma catòlic; els segons, en la seva recerca de models de representació, que tant els portava a aferrar-se a la tradició heretada del món medieval com a explorar noves simbologies dins el marc de l'esperit de la Contrareforma: Jesús fou crucificat en una creu dreçada o el clavaren primer i l'alçaren després? Anava nu? L'acompanyaren els lladres? Rebé la ferida de la llança de



13

Longí al costat dret o a l'esquerra? Foren tres o quatre, els claus? Excepcions al marge, la iconografia posttridentina optà majoritàriament per un Crist a la creu solitari, mostrant al fidel el dolor del seu sacrifici (fig. 13). Ja no l'acompanyarien ploraneres, ni espectadors, ni soldats: només les figures compungides de Maria i Joan, al peu de la creu. Per la pell d'aquest Crist mort sobre el qual recauen els pecats del món, la sang brolla de la seva ferida dreta. És la Preciosíssima Sang de Jesús, que, juntament amb l'eucaristia –aquí albergada en el petit tabernacle del davant, amb una representació de l'eccehomo–, portarà la redempció als fidels renovant una vegada més la promesa de salvació. La decoració d'angelets, pelicans i pàmpols de raïms al·lusiva al sacrifici de la missa subratlla i completa el missatge eucarístic del conjunt.

A banda de les devocions marianes i eucarístiques, tan criticades, com hem vist, per les teologies protestants, la Contrareforma també va representar grans novetats per al panteó catòlic gràcies a la incorporació de noves figures al santoral mitjançant les onades de beatificacions i canonitzacions succeïdes des de la primeria del segle XVII. Evidentment, la renovació del santoral es traslladà en forma d'erecció d'esglésies, santuaris, convents i monestirs posats sota les noves advocacions o de la dedicació de retaules, capelles, reliquiars, etcètera, als nouvinguts al panteó catòlic.

Tot i que darrere l'impuls de sant Isidre com a patró de la pagesia s'hi trobava la Corona espanyola, la majoria de les novetats del santoral foren fruit de l'acció resolutive dels ordes monàstics reformats, que intentaven assegurar-se una presència visible dels seus sants barons: jesuïtes, oratorians, felipons, carmelites descalços, servites, etcètera, rivalitzaren per fer-se un lloc en els altars competint amb els sants dels totpoderosos ordes franciscans, dominics o benedictins, per esmentar els més rellevants i antics. En endavant, als tradicionals sant Francesc, sant Antoni, sant Domènec, sant Tomàs, sant Agustí, etcètera, els sortiren rivals de la talla de sant Ignasi, sant Francesc Xavier, santa Teresa de Jesús, sant Felip Neri o sant Carles Borromeu. Com en tota la catolicitat, aquests fenòmens resulten ben visibles en la retaulística andorrana.

A més, ja hem explicat que, d'ençà de Trento, els sants estigueren en la línia de sortida del nou impuls catequizador, en tant que vides exemplaritzants ofertes a la imitació: «[...] es treu molt profit de les sagrades imatges, no solament perquè recorden al poble els beneficis i els dons que Crist els ha concedit, sinó perquè també s'exposen a ulls dels fidels els saludables exemples dels sants, i els miracles que Déu ha obrat per a ells, amb la finalitat que donin gràcies a Déu per ells, i arreglin la seva vida i costums als exemples dels mateixos sants; i alhora perquè s'encoratgin a adorar, i estimar Déu, i practicar la pietat» (sessió xxv, 3 de desembre de 1563). Els nous sants, doncs, personificaven els valors de la nova espiritualitat contrareformista, de la qual eren model i exemple per als feligresos que, amb la contemplació de les seves imatges, havien de ser capaços de trobar el camí de la veritable fe.

El moment àlgid de la presa de consciència del nou i renovat potencial dels sants –i de llurs representacions posteriors– arribà el 1622. Aquell any, sant Isidre, sant Ignasi de Loiola, sant Francesc Xavier, santa Teresa d'Àvila i sant Felip Neri foren elevats als altars per intercessió directa de la monarquia hispànica.²⁴ Darrere aquestes canonitzacions –que el 1709 el cronista Feliu de la Peña recordà que foren celebrades i sumptuosíssimes–²⁵ hi havia la política reial i, sobretot, el *savoir faire* dels pares de la Companyia de Jesús –sant Felip Neri, tot i no ser d'origen espanyol, havia tingut bona amistat amb els dos sants jesuïtes canonitzats– i de les carmelites descalces. No podem passar per alt, tampoc, que l'auge i l'influx dels jesuïtes començaren ben aviat a la veïna Manresa: el 1602 foren enviats trossos de pedra de la Santa Cova a la reina Margarida d'Àustria i uns anys després el bisbe de Vic Francesc Robuster pagava la construcció d'una petita capella per fer front a la devoció creixent del lloc.²⁶

No en va, la pia fundació del Col·legi de Sant Andreu de la Companyia de Jesús a la Seu d'Urgell és simptomàtica de les necessitats dels jesuïtes al Pirineu i de l'aliança d'aquests amb la Corona, que els confià la primera línia de defensa de la catolicitat enfront de l'amenaça protestant.²⁷ Tant és així que les peticions per fundar un col·legi a la Seu es basaven en l'argumentari següent: «Tot lo qual per altra banda resultaria de gran interès, car essent la diòcesi d'Urgell en la frontera de la Gàl·lia, al qual se troba infestada per la heretgia, necessita de clergues científicament preparats per que puguin lluitar avantatjosament contra les invasions herètiques que pugnaven per introduir-se».²⁸ El perill dels hugonots francesos –des de 1578 es vivia sota la por d'una invasió a la Seu– afavorí que el bisbe Andreu Capella, que havia tractat Felip III a les Corts Generals de Montsó essent prior dels cartoixans d'Escaladei, obtingués el vistiplau de la Corona per tirar endavant el projecte de fundar un col·legi.²⁹ En l'informe enviat a Roma al general de l'orde Claudio Acquaviva, el bisbe era més explícit i adduïa motius que incidien en l'amenaça protestant i, alhora, entraven en el terreny de la poca formació dels clergues i de la peculiar caracterització dels feligresos:

Las razones que puede[n] mover para que esta fundación se acepte: La primera y más principal es el Servicio de Dios nuestro Señor, que desta fundación resultaria porque la Seu de Urgel esta a la rayz de los Pirineos en las montañas de Cataluña y no muy lejos de Francia y assí por la aspereza desta tierra como por la vezindad de Francia es tierra de gentes muy necesitadas de doctrina, ignorantissimos y poco menos necesitados que indios porque por las razones dichas en aquella tierra ay pocos curas que sepan ni cultiven los ánimos de sus feligreses y pues la Compañia va a buscar a las Indias la reduesión de las gentes parese que es propio suyo acudir a esta necesidad.

Finalment, el 1598, el bisbe Capella rebé el plàcet reial i de la direcció de la Companyia, que exigia que no sols es dotessin rendes per a la construcció del col·legi i de l'església, sinó també per a assegurar la manutenció dels novicis.

L'omnipresència de sant Francesc Xavier en la retaulística andorrana des de finals del segle XVII s'ha de connectar amb la presència de la casa dels jesuïtes a la Seu: el

trobem instal·lat al retaule de Sant Antoni de Pàdua de la Massana, al major d'Encamp (fig. 14), al de Sant Guillem d'Ordino, al de Sant Joan Baptista d'Andorra, al major de Fontaneda, al major de Sornàs, al major de Llorts, al de Sant Antoni de Pàdua de la capella del Tremat, al de Sant Antoni Abat de la Cortinada i al major de Santa Coloma. En aquest sentit, potser no convindria passar per alt que la figura d'aquest sant, el primer gran evangelitzador de l'orde jesuïta, apareix gairebé sempre representada amb l'estola i la creu enlairada; és a dir, en la seva condició evangelitzadora i no pas sota la forma extàtica o martirial en què estem acostumats a veure'l en les figures jacentes de l'escultura exempta a Catalunya –en les representacions dels escultors Andreu Sala (fig. 15), Lluís Bonifaci, Pau Costa o Josep Sunyer d'entre la fi del segle XVII i els primers decennis del XVIII–. A Andorra, els models del sant sembla que s'inspiren tots en la famosa làmina de *Sant Francesc Xavier predicant* de Gérard Edelinck (fig. 16). Qui sap, fins i tot, si aquesta opció iconogràfica no tingué a veure també amb les fortes disputes que mantenien amb els dominics pel control de l'evangelització a Àsia, sobretot arran de les queixes que aquests darrers alçaren



14

15





16

hegemonia amb l'ascens d'aquests darrers– fou motiu de plets i d'enfrontaments constants, fins al punt que el fundador de la Companyia fou titllat de boig i il·luminat per les seves visions, a banda de ser atacats per la llibertat de moviments i la poca vida monacal que els pares negres portaven. De fons, però, topaven amb assumptes teològics molt seriosos: el concepte de gràcia –els dominics, seguint sant Agustí i sant Tomàs, reduïen el paper de l'home en la salvació, acostant-se a les tesis protestants i allunyant-se clarament del posicionament jesuític–; la facultat concedida als jesuïtes de llegir llibres prohibits o el tracte amb els heretges sense ser-los aplicada l'excomunió –malgrat que més tard se'ls retirarien aquests privilegis–, i d'altres no menys rellevants com la naturalesa de la Santíssima Trinitat. El control de les universitats fou també motiu de controvèrsia. Les tesis antijesuítiques llançades pel jansenisme, especialment bel·ligerant en el concepte de la gràcia, i el corpus doctrinal únic basat en sant Tomàs i sant Agustí, rebel·laren els seguidors de sant Ignasi. Darrere, a més, hi hagué la voluntat dels jesuïtes de fer-se presents en l'educació de la joventut cortesana –és a dir, de les elits– a través de les facultats i els estudis reials, una iniciativa per a la qual, d'altra banda, reberen el suport dels franciscans, desitjosos de posar fi al cànon tomista establert pels dominics.

La complicitat entre jesuïtes i franciscans es manifestà en la polèmica del dogma immaculista, és a dir, en la defensa de la concepció immaculada de la Verge Maria –no fa referència, recordem-ho, a la concepció virginal de Crist en el ventre de Maria, sinó a la concepció de Maria en el ventre de santa Anna–. Aquí, una vegada més, els dominics els duïen la contrària. Sembla paradoxal, atès que, curiosament, els dominics van jugar un paper protagonista com a impulsors del marianisme –el paper preponderant de la Verge Maria, vehiculat a través del culte al Roser i impulsant pràctiques concretes, com ara que a partir de 1615 resaven les lletanies lauretanes a tots els convents de l'orde després de l'oració del dissabte– i alhora com a antagonistes del concepcionisme marià. Instaurat a la Corona d'Aragó per

a la monarquia pel martiri que havien sofert al Japó el 1618 i el 1622. Fixem-nos que l'accent en Àsia i en sant Francesc Xavier tingué un efecte col·lateral en la figura del pare jesuïta sant Pere Claver, que centrà la seva missió evangelitzadora als territoris americans. Tot i haver nascut a la propera localitat de Verdú (Urgell), la seva canonització tardana l'excloué del panteó andorrà.

La instauració d'un col·legi fix a la Seu d'Urgell degué servir, d'altra banda, per a disputar l'hegemonia «espiritual» als dominics. Des de la segona meitat del segle XVI i durant bona part del XVII, jesuïtes i dominics s'enfrontaren en un grapat de discussions de naturalesa teològica, malgrat que rere els enfrontaments hi hagué sempre la voluntat dels dos ordes de controlar la política religiosa de la monarquia.³⁰ El creuament d'acusacions i d'intents de desqualificació dels uns cap als altres –especialment dels dominics envers els jesuïtes, que com a vell orde que eren veïen perillar la seva



17



18

iniciativa reial al segle XIV i ratificat al Concili de Trento, el dogma concepcionista s'estengué horitzontalment en tots els ambients, civils i eclesiàstics (fig. 17).

En el cas andorrà, podríem trobar que aquests debats s'obren entre el convent de Sant Domènec de la Seu d'Urgell i el de Puigcerdà, ambdós dels pares predicadors, i el de Sant Francesc de Puigcerdà, de franciscans, i el col·legi de Sant Andreu dels jesuïtes de la Seu, erigit el 1601. Per al cas de la Immaculada Concepció, la trobem instaurada, tot i que tardanament, en els retaules de Sant Julià de Lòria, Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino, Sant Serni de Llorç, Sant Romà d'Erts, i Sant Esteve d'Andorra la Vella o en forma d'una bellíssima talla a la Casa Rossell (fig. 18). Hi ha, a més, una raresa iconogràfica ben curiosa, que segurament es deu explicar per la incardinació dels cultes des del comitent, des de la base popular, i no pas des de les disputes intel·lectuals dels ordes: en el retaule de la Verge del Roser de la capella del Pui de la Massana, i malgrat la vigilància dels dos sants dominics de l'àtic, la Verge del Roser es dreça sobre la mitja lluna de la representació tradicional de la Immaculada. Menys explícita, però també suggerint una fusió iconogràfica, és la figura de la Verge dreçada sobre la mitja lluna del retaule major de l'església de l'Assumpta i Sant Pere Màrtir d'Escaldes, que en la seva condició d'assumpta, almenys, alleugereix la «vigilància» del dominic sant Pere Màrtir que la flanqueja. Al retaule major de Sant Climent de Pal de la Massana, la Immaculada torna a aparèixer en

el segon cos, però aquí hi ha una representació de sant Francesc d'Assís als daus dels pedestals de les columnes de la predel·la. Igualment, a l'església parroquial de Santa Eulàlia d'Encamp, la Immaculada de la pastera central del segon cos, amb un nimbe en forma de corona de dotze estels, és acompanyada per sant Francesc Xavier. La mateixa tipologia reapareix en el retaule de la Mare de Déu del Carme de la mateixa església.

A més, hem de tenir en compte un altre factor que ja hem esmentat més amunt: l'estructura social i econòmica de les valls andorranes, a grans trets conformada per petites comunitats parroquials especialitzades en la ramaderia, la metal·lúrgia, el comerç i la producció tèxtil artesanal –hi hagué un únic gremi de paraires i teixidors constituït el 1604–, tingué un paper poc rellevant en la projecció de nous espais de culte o en la renovació d'altars més enllà dels que les mateixes obrieres de cada església portaven a terme per atendre els criteris de renovació i substitució. Si a les ciutats els gremis del treball s'encomanaven als seus sants patrons en espais suntuosos construïts *ex professo* –a Barcelona encara existeixen algunes d'aquestes poderoses cases gremials– o sufragaven capelles i oratoris, a Andorra, el poc pes de l'organització gremial es deixà sentir en el conjunt de l'encàrrec artístic. Fixem-nos que, tot i la importància de la farga, sant Eloi, patró dels argenters, dels ferrers i dels oficis relacionats amb el metall (fig. 19), no és present en cap dels retaules conservats andorrans tot i l'existència documentada d'una confraria i un oratori a Sant Julià de Lòria.³¹ És per això que el més habitual és que els nous sants sorgits de l'impuls contrareformista s'incorporin al retaule amb discreció, com un veí més, compartint espai amb els sants tradicionals i sense alterar la tipologia compartimentada, potser com a única i clara manifestació dels debats que s'esdevenien intramurs dels convents.

Tot i restar al marge de l'aplicació de les polítiques de la monarquia espanyola, les parròquies andorranes també veieren, probablement per la promoció portada a terme des de les seus episcopals, l'ascens de la figura del sant madrileny Isidre Llaurador. La posada en dubte de l'anada de l'apòstol sant Jaume a Espanya en el *Breviari romà* de 1602 i la creixent necessitat de reconèixer la protecció divina per a

la Corona espanyola es materialitzaren en tretze canonitzacions i quinze beatificacions de sants i beats espanyols al llarg del segle XVII. Entre aquests, la Corona s'interessà especialment per santa Teresa d'Àvila, promoguda a patrona de tot el territori espanyol, i per sant Isidre Llaurador, que responia a la instauració definitiva de la cort a Madrid des de 1561. Sant Isidre, però, era un sant laic i no gaudí de la promoció dels ordes religiosos; malgrat tot, per bé que és molt probable que darrere hi hagués les seus episcopals, el seu culte s'estengué ràpidament en el si de la pagesia, que l'adoptà en substitució de sants de llarga tradició com ara sant Galderic, pagès rossellonès; sant Medir, pagès vallesà; sant Faust, del pla de Lleida, o els sants Abdó i Senén, venerats a Arles de Vallespir.

A Andorra, sant Isidre també s'hi féu present: té retaule propi a la Massana (fig. 20), apareix en els retaules majors de Sant Pere d'Aixirivall, Sant Julià de

19



Lòria i Sant Corneli i Sant Cebrí d'Ordino –segurament dues de les representacions més primerenques, coincidint amb la seva canonització (1622)– Sant Miquel d'Ansalonga –rivalitzant amb sant Roc– Sant Ermengol de l'Aldosa –novament emparellat amb sant Roc–, Sant Martí de la Cortinada, Sant Serni de Llorts, Santa Coloma i, a més, en el retaule de la Verge del Carme de l'església parroquial de la Massana. Menció a part mereix el de la Immaculada de Sant Julià de Lòria, que acull un relleu amb el miracle dels bous de sant Isidre al centre de la predel·la i que, amb la titularitat de la Immaculada, presenta un retaule en perfecta comunió amb la nova espiritualitat barroca.

En canvi, santa Teresa, una santa de notable arrelament a les esglésies catalanes, només apareix al retaule de Sant Miquel de Fontaneda. A diferència dels altres ordes religiosos, els carmelites tingueren poca presència a Andorra i només els podem consignar que poguessin estar rere el culte dels retaules de la Mare de Déu del Carme de l'església parroquial de la Massana i de l'església parroquial d'Encamp.

Pel que fa a la presència de les ànimes del purgatori, és probable que tingui a veure amb la promoció indirecta que en feren els carmelites. La *Butlla Sabatina* atorgada pel papa Joan XXII a l'orde carmelità, després que se li aparegués la Verge, reconeixia als frares i devots del Carme el privilegi que la Verge intercedís per als congregants que portessin l'escapulari al purgatori el primer dissabte després de la seva mort,³² reafirmant el record del lliurament d'un escapulari l'any 1216 al general d'aquest orde sant Simó Stock, que permetia que qui el portés s'alliberés del foc etern.

En una societat de l'Antic Règim en què la mort era ben present en l'imaginari col·lectiu, el purgatori era l'extensió del control que l'Església exercia sobre el càstig i la salvació dels creients.³³ L'Església es presentava com un instrument indispensable per assolir la plenitud d'una vida eterna promesa des de temps bíblics, però impossible d'assolir sense la redempció dels pecats. Al perdó, doncs, només s'hi arribava a través del penediment i això procurava a l'Església un control ferri sobre la moral del fidel, essent alhora un utilíssim instrument per finançar-se a través de la promoció de l'almoina caritativa.³⁴ Per perfeccionar aquest mecanisme de gestió del negoci de la mort es posà l'accent en el purgatori, un espai de transició entre el cel i la terra on els pecadors esperaven la salvació.³⁵ Tot i que l'origen de la seva existència i acceptació es remunta al segle XII, serà a l'Europa catòlica del XVII, dividida pels efectes del cisma protestant, en què el purgatori prendrà importància per la seva capacitat de persuasió. Tant és així que en la vint-i-cinquena sessió del Concili de Trento (1545-1563) es posà l'èmfasi en el fet que els bisbes vetllessin perquè «els sufragis dels fidels, és a dir, els sacrificis de les misses, les oracions, les almoines i altres obres pietoses, que acostumen a fer-se per als fidels difunts, [que] s'executin pietosament i devotament segons allò establert». Calia, però, un mitjà de persuasió prou convincent perquè acompanyés els sermons que des de les troncs alertaven de la feblesa humana.³⁶ Aquest mitjà no fou altre que l'art i les representacions del purgatori.

Un dels moments del calendari litúrgic en què es posava més de manifest era la diada de Difunts (2 de novembre). Des d'aquell dia i durant els nou vespres següents de la primera setmana de novembre, les esglésies plantaven els novenaris d'ànimes,



unes estructures efímeres a través de les quals s'intentava representar visualment l'espai conceptual del purgatori. S'hi manifestaven, en realitat, dos conceptes: el de la mort i el de la redempció. El primer era un recordatori de la fugacitat de la vida, sovint representat amb al·legories de *vanitas* en forma d'esquelets, que en una societat fortament estamental incidia en la idea que la mort era la gran igualadora de la condició humana. La redempció, en canvi, estava més estrictament lligada al purgatori, que evocava el dolor espiritual que es podia sofrir durant aquell trànsit. Com al purgatori imaginat per Dant a la *Divina comèdia*, al capdamunt de l'escena s'hi representava el paradís, evocat amb la presència de les imatges de Jesucrist o de la Santíssima Trinitat. A l'estadi intermedi, s'hi instal·lava la Verge i, una mica per dessota, els sants, que actuaven d'intercessors i d'àrbitres. El registre inferior era el més colpidor: hi apareixien les ànimes envoltades de flames que, tot i no sofrir el càstig del foc infernal, expiaven simbòlicament els pecats amb una pena de dilació de la glòria. Aquests sofrents, com subratlla Amades, estaven tipificats des de l'edat mitjana en les figures de «l'Usurer, el Golafre, el Luxuriós, el Bisbe simoniàc, la Dona-que-ensenya-els-pits, i el tirà Ufanós».³⁷

Les ànimes sofrents, en qualsevol cas, transmetien un missatge clar als vius i, alhora, suggerien que hi havia un camí per evitar el purgatori que consistia en el sufragi de misses de difunts, de misses gregorianes, d'almoines, de caritats, etcètera. La indulgència plenària –el perdó total– també s'assolia per mitjà de la pregària, la comunió o el perdó. Cap altra representació d'Andorra és més eloqüent que *La visió de la Pietat amb el donant Antoni Moles* de l'església parroquial de Sant Esteve d'Andorra la Vella (fig. 21). Si aquí la Pietat recorda a les ànimes la renovació de la promesa de salvació a través del sacrifici del Fill de Déu, a la Mare de Déu de Valldeflors de Rialb, del mateix pintor Joan Casanoves, hi apareix la Mare de Déu donant els escapularis als devots del Carme.³⁸ I encara en relació amb la difusió de la iconografia de les ànimes, ens cal ressenyar l'existència del quadre *Sant Francesc intercedint per les ànimes del purgatori*

21



de l'església de Sant Domènec de la Seu d'Urgell, d'Antoni Viladomat, i la pintura *Sant Nicolau Tolentino intercedint per les ànimes del Purgatori* de l'església parroquial de Sant Julià de Lòria, també atribuït a Antoni Viladomat i al seu taller.³⁹ La iconografia, en aquest cas, té a veure amb Nicolau de Tolentino, un sant de l'orde agustinianà recol·lecte. L'emblema dels agustins recol·lectes –un cor travessat per una espasa (a vegades són dues)– ens l'identifica clarament. Les hagiografies en subratllen que fou molt devot de les ànimes del purgatori, de les quals era el sant patró. Val la pena insistir, novament, en la hipòtesi de la promoció de determinats cultes des dels convents. La iconografia i l'acrònim de darrere el bastidor –FÂG, inscrit dins d'un segell, que podria voler dir F[ratres] AG[ustinianus]– i la forta presència de sant Agustí en els retaules andorrans ho suggereixen.

Justament la *Visió de la Pietat amb el donant Antoni Moles* ens fa pensar que el darrer gran culte marià

del segle XVII, el dedicat a la Mare de Déu dels Dolors, arribà d'una manera molt residual a les valls d'Andorra. Només el detectem en representacions de la Pietat amb les espases clavades al pit en l'aleró superior del retaule de Sant Guillem de l'església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino o en la tela d'Andorra la Vella. L'explicació rau en la poca força que l'orde servita i els felipons de sant Felip Neri, impulsors del culte als Dolors, tingueren a la diòcesi malgrat la presència dels pares oratorians a la Seu d'Urgell a la fi del segle XVII i dels servites de Santa Maria de Bell-lloc a Puigcerdà des de 1605. El poc abast del culte i l'absència de congregacions –i qui sap si també la forta competència del Roser i del Carme– relegaren la propagació de la Corona Dolorosa a iniciatives individuals. El 1693, amb el plàcet del bisbe de Solsona i dels pares de l'oratori de Barcelona, el prevere Josep Llord de la Fondarella publicà unes oracions per ajudar al rés a la Verge Dolorosa.⁴⁰ Aquell mateix any, essent Valentí Pla prior de l'oratori de Barcelona i sota el patronatge de l'exprior de l'orde, Oleguer de Montserrat, bisbe d'Urgell, i del bisbe Manuel de Alba, de Solsona, s'atorgaren indulgències als nous possibles congregants.⁴¹

Fins aquí una part de la poderosa «veu» del retaule, encara audible. Aviat n'escoltarem també els relats pròpiament plàstics, tot el que ens expliquen –almenys el que n'entendem segles després– sobre l'evolució dels llenguatges artístics en el territori andorrà al llarg de l'època moderna. Abans de fer-ho, però, hem d'abordar un darrer tema relatiu al context i l'escenari en el qual la majoria s'inserí: el de les parròquies. Es tracta d'institucions que varen viure uns processos de renovació profunds i intensos a conseqüència de l'aplicació de la legislació del Concili de Trento (fig. 22). Admetent, però, que una part de l'acció renovadora tridentina consistí a posar en pràctica, sistematitzar i fer efectives directrius més antigues, heretades del catolicisme medieval.⁴²

El cos decretal tridentí, fonament de la Contrareforma, reblat per les constitucions dels concilis provincials i dels sínodes diocesans que reunien els preveres d'una diòcesi amb el seu bisbe, interioritzades pels rectors i reiterades periòdicament pels mandats de les visites pastorals, va transformar lentament la parròquia, una institució catòlica antiga i fonamental que era, al mateix temps, una demarcació sobre el territori, unes edificacions emblemàtiques i el conjunt d'éssers humans que hi rebia els sagraments i que els administrava.

Entre altres efectes, els decrets conciliaris i el seu desenvolupament en concilis provincials i sínodes varen convertir les parròquies en institucions més ben gestionades i administrades. Van obrir-les a una major participació dels laics a través de les obrieres –i de l'administració de les confraries– i van garantir una adequada administració dels ingressos que s'obtenien a través de llegats testamentaris, acaptes o donacions mitjançant l'obligació, per exemple, de dur llibres de comptabilitat dels quals calia donar compte cada any al bisbe o als seus oficials a risc d'amenaça d'excomunicació i de privació dels sagraments. D'aquesta manera, les obrieres van assolir una capacitat d'iniciativa que l'Església, a través dels rectors, dels visitadors episcopals i dels missioners que predicaven en les grans festivitats, sabé orientar cap a la millora material dels temples, l'enriquiment de les celebracions litúrgiques i l'ornamentació dels espais del culte, fent dels temples uns escenaris més funcionals i més ben equipats per als rituals que s'hi celebraven, procurant que tot estigués a l'alçada del seu simbolisme i les seves funcions des de la fàbrica fins als ornaments.

Aquest seria el context ideal per explicar, a més de la florida retaulística del segle XVII, la construcció de les tres noves esglésies parroquials andorranes que hem documentat: les de Caldes, la Massana i Ordino. L'obra de la primera, dedicada a l'Assumpta, sant Pere Màrtir i sant Sebastià, es va contractar el 22 de febrer de 1608 amb el mestre Esteve Canalill.⁴³ La segona, la varen contractar «los consols y consellers qui son Juan Torres de Pal y Pere Pal del Pui, Pere Antoni Giberga y Juan Sabater de Sispony, tots de la parroquia de la Masana juntament ab tot lo consell de la Masana y ab los sagristans de la parroquia de la Masana», el 24 de novembre de 1619, amb dos mestres llemosins, els germans Pere Vigier, major i menor, que abans de la festa de Sant Miquel de 1622 farien «los fonaments, parets, portalades de volta, finestres,

ab totes les avinenteses que serà menester de finestres, portalades, assentar les bigues planes, travesseres, cabriors, tot lo que serà menester fins a posar les lloses so és posar la teulada, per lo preu de un ducat per cana», tenint en compte que la parròquia els deixaria la «pedra, cals, fustes, arena, tot a peu de obra y també terra si serà menester».⁴⁴ La tercera data del 26 de novembre de 1640, segons consta en una concòrdia signada entre els cònsols i els sagristans «ab consentiment de tot lo consell» i el mestre Joan Virós, «del loch de Son val de Aneu», que s'ocuparia de fer «totes les parets seran menester per dita obra y fer tots los fonaments conforme serà menester» i «la portalada de dita isglesia de pedra picada y ben obrada ab volta així com està la de la isglesia de la Cortinada salvo que ha de ser mes gran».⁴⁵

Finalment, cal que diguem alguna cosa d'uns personatges importantíssims en la vida quotidiana d'aquelles comunitats: els rectors, el clergat ocupat en la cura espiritual de les parròquies, intermediaris entre la institució universal de l'Església catòlica i aquelles petites poblacions pirinenques; les persones que havien de fer arribar les directrius espirituals que brotaven del centre de l'Església a la llar de cada catòlic.

La reforma conciliar els prestà molta atenció. Vetllà perquè tinguessin una millor preparació doctrinal i perquè practiquessin el ministeri amb competència i exemplaritat moral. Per garantir-ho, l'antiga institució del sínode diocesà fou treta del seu estancament tardomedieval, es crearen els seminaris diocesans i en les visites pastorals també s'interrogava la congregació a propòsit del comportament i la vida dels eclesiàstics. A més, s'exigí el compliment de l'ordinació del rector de residir a la pròpia parròquia –i dels bisbes a les diòcesis– i no es permeté acumular més d'un encàrrec parroquial. D'aquesta manera, s'evitaven problemes tan greus com ara que un fidel no pogués rebre els darrers sagraments perquè el rector no arribava a temps d'administrar-los, o que una congregació se sentís desatesa.

Pel que fa a la missió, les capacitats, la competència i la rectitud moral dels rectors de les esglésies d'Andorra, no podem saber si el programa tridentí de millora va reeixir tant com l'Església desitjava. De moment, les fonts documentals diocesanes

22



consultades, bàsicament les visites pastorals de l'època moderna, no donen gaire informació en aquest sentit. Per sort, disposem d'unes quantes constitucions sinodals –«de vita et honestetate clericorum»– que, mitjançant el recordatori que algunes antigues obligacions dels rectors encara no eren prou respectades, ens ajuden a aprofundir en les característiques del patró «ideal» de rector.

Per exemple, havia de ser constant en l'ensenyament del catecisme els dies festius, o en l'exhortació a la recepció dels sacraments, particularment del de la penitència. No duria armes ni jugaria a «naypes, pelota o qualesquiere otros juegos» en públic, ni tindria activitats mercantils. Vestiria modestament i decentment, amb sotana de color fosc: «vayan todos con hábitos decentes a su estado, no llevando capas gasconas ni blancas», evitant robes acolorides (verd, vermell, groc...) o de seda. Mai no duria vestimentes litúrgiques pel carrer. Seria contingut en les diversions, fent cas de la constitució que exigia que «no anden de noche cantando por las calles, ni agan músicas, ni agan travessuras [...] que no agan mascharas ni se visten con robassas en hábito de hombre o muger o de religión; ni representen farsas; ni se desnuden en calsas y jubón en calles públicas o lugares públicos, jugando a la pelota o en otros ejercicios [...] no se pongan o lleven gorro de ningun color, ni ballen cascavelles, ni hagan dansas de spadas [...]». Finalment, evitarien tenir relació amb «mugeres de quien se puede suspexar o se suspexa cosa desonesta; y en casa o fuera de su casa, directe o indirecte, pública o secretamente, no tengan ni mantengan mansebas; y para su confusión, si Dios les huviere dado hijos o hijas, téngalos fuera de su casa, y cuando los casaren ho dotaren no se hallen presentes los padres en las desposorias, bodas y delantiones que si hizieren con danses, balles o regozijos públicos».⁴⁶

Tanmateix, una visita pastoral de la vall d'Àneu feta un segle més tard, entre l'agost i l'octubre de 1690, demostra que l'Església, malgrat tots els seus instruments formatius i de control, no ho tenia fàcil per modelar un clergat perfecte. Aquesta curiosa inspecció, més atenta als preveres que a la situació material dels temples, posa de manifest molts comportaments clericals que no dubta a titllar d'escandalosos.

I ho eren, no en tinguem cap dubte. I eren tants i tan variats que recordar-los esdevé una drecera magnífica per a assenyalar els defectes sacerdotals que l'Església procurava eradicar des de feia segles, amb sort ben desigual si ho valorem des del bisbat urgellenc.

El consum immoderat de vi n'era un de força habitual: «frecuentar les cases de hont se ven vi» i «beurerne ab excés». Un cas molt cridaner el patia el rector d'Espot, al qual «moltes vegades li fa mal de manera que ab lo parlar se li conix que parla en accés, y desconsertat».

Un altre era la pràctica negligent del ministeri sacerdotal. Se li retreia al mateix rector d'Espot que «los tres mesos de estiu se falta en la ensenyansa de la doctrina Christiana» i que era capaç d'abstè'nir-se de «la missa matinal a la hora acostumada que es en ser de dia per lo que alguns pastors no oihen missa alguns dies de festa per no dirse la missa de matí». De vegades, el problema no era tant la negligència com la mala preparació. Del mossèn d'Estais, per exemple, es deia que «quant celebra o fa ab gran y moltes indecència, llitg mal, y falta molt en las rubricas, y axí mateix lo Poble està mal servity de dit conector per ser inútil per tot, y per no tenir lo Poble la deguda servitud que necessita».

La tercera situació escandalosa afectava la relació amb «dones públiques». D'entre diversos casos documentats podem citar-ne dos de Jou. Un era el de «lo Reverent Joseph Fàbregas [que] és inquiet y ha perturvada la Comunitat; era murmurat de una dona que se diu [en blanc] que vuiy està en servey y per majordona del rector de Bayascha [...]», i l'altre el de «lo Reverent Esteva Solsona». Segons el batlle del lloc, «Petrus Cau», aquest era «murmurat de tenir alguna illicita correspondència ab una dona que me apar se diu Margarida, natural de Cardós, la qual té una germana en Son y la dita dona sol y acostuma anar sovint en casa de dit Solsona y dita dona te mal nom y mala fama [...]».

Les darreres transgressions consistien en un excés de profanitat, és a dir, de mimització amb les activitats pròpies dels laics, potser impel·lits perquè les precàries bases econòmiques del seu ministeri els forçaven a cercar recursos extraordinaris. Per això, alguns d'ells «se exercitan molt a menut en los ars seculares y molt alienes del estat sacerdotal», com ara «anar a fer herba en lo prat, anar al bosch a fer llenya y a apacentar y guardar algunes eguas que tenen» o vendre «blat a fiar y a pagar a un sou mes per quarta del for de la vall y axí mateix compra llana y mullas y després ven llana dos lliures mes del for de la vall [...] y per dit efecte va en las fires y en particular en las fires de Escaló y en las de Verdú».

De vegades, els incidents fregaven la comicitat, com a Isavarre, on els mossens «moltes vegades en dies de festes y festes principals han dexada la Iglesia pera anarse a pescar y altres negocis seus y per falta de llur residència nos dihuen las vespres y los oficis ab la solemnitat ques requereix, y senyaladament lo mes aficionat a pescar es mossèn Joseph Gallart y he oyt a dir que cosa de dos anys dit Reverent Gallart volia inquietar dos dones sollicitantles las quals se li giraren a pedrades».

El cas de la parròquia d'Esterrí té un aire emblemàtic. Dels seus dotze preveres només tres, Joan Folguer, Joseph Burgueta i Pau Joli, passen incòlumes l'interrogatori episcopal i són valorats com a «bon home» i «home quiet» o com a «miser prou clar i devot». I encara així, un d'ells, el segon, «negocia ab arrendaments en lo any passat en la neu». La resta de reverends locals tornen a mostrar-nos un variat compendi de vicis i comportaments «escandalosos»: Llorenç Samsí era «colèric, desvarat en lo parlar» i «no se li pot tenir conversa»; Bartomeu Carpinet és «curtíssim de litteratura y poc llegidor, y beu vi ab demassia»; Pere Cortina «alguna vegada le conegut un poc alterat no sé si naxia del vi, o de altra cosa»; Miquel Nogueró «és murmurat de tenir tractes ab una ramera»; Baptista Fontanet «és de mala vida y mal exemple», ja que era, diu un altre testimoni, «cassador y pescador, que falta a la Iglesia a las celebracions» i «porta pistolas y las porta a la Iglesia quant va a dir missa»; Jeroni Giralt «és molt borrascós ab los de la comunitat y seculares y un poc negociant ab bestiar» i «a viscut amancebat»; Jaume Carpinet «va de nits per los hostals, menjar y beurer», «excitant los altres ab beurer»; Jacint Portella és «molt fogós i arruixat», «inquiet y porta pistolas y també viu un poc llibertat y va a casa Isabel Juana Roca», i Odó Portella «fou murmurat de estar tancat ab una mossa de Espot en la casa de Juan Bordó, moliner». Per arrodonir-ho, un tercer testimoni afegia: «a mes del que sobre està dit per los demás ab qui concorda en tot es que los Reverents conectors de la present Iglesia diuen las horas canonicas y officis divinos baix en la Iglesia sota del cor tocant ab los peus ab las donas fet que escandalisa tot lo poble sens habits de cor ab gran vilipendi de son estat y axí mateix acompanyan al Santíssim Sagrament quan va per viàtic sens habits corals lo que dic saber tot lo que tinc sobredit per conixerlos molt bé a tots y haverlos vist practicar del modo tinc respost».⁴⁷

Són notícies molt valuoses pel que tenen d'evidència espontània i fresca sobre la vida quotidiana d'aquells personatges tan interessants –i importants– del món parroquial, en unes coordenades pròximes al que devia ser la vida religiosa andorrana. Però hauríem d'evitar d'extreure'n un judici precipitat i caure en la caricatura o en la generalització. Hem de tenir presents les limitacions de la font documental que usem que no ens transmet la veu d'aquests sacerdots contestant les acusacions, basades en murmuracions. I sobretot hauríem de ser capaços de contextualitzar-les bé. No les podem interpretar correctament si no disposem d'indicacions del que s'esdevenia en altres valls de la diòcesi, si no les podem acarar amb dades sobre les condicions de vida d'aquells preveres que potser sobreviuen amb rendes molt precàries que necessitaven complementar amb altres ingressos. No les llegirem adequadament si no reflexionem sobre la decisiva posició dels rectors en la societat de l'antic règim, d'una banda com a representants de l'Església en el territori i entre els creients més humils, i de l'altra com a membres de les mateixes comunitats que havien d'adoctrinar, com a habitants dels mateixos pobles, afectats per peripècies i patiments comuns, coneixedors de les seves virtuts i mancances i dipositaris de la seva confiança.

2. ELS RETAULES. ARQUITECTURA I ORNAMENT

Com no podia ser d'una altra manera atesos els vincles fermes i constants de l'art creat a les valls d'Andorra amb la producció artística de la resta dels bisbats catalans –bàsicament d'art devot–, les primeres estructures retaulístiques conservades de l'època moderna són retaules «a la flamenca»: els de Sant Joan de Caselles i Sant Cristòfol d'Anyós (fig. 23). També ho era el de Sant Miquel de Prats, però ha desaparegut quasi completament, i ho és el major de Sant Miquel d'Ansalonga, si bé l'antic fustatge tardomedieval va ser reaprofitat com a suport d'un nou cicle pictòric durant el segon quart del segle XVII. Es tracta de políptics de la tipologia tardogòtica dominant a Catalunya des del segle XV, perfilats per guardapols amb fantasiosa decoració calada, que generen la retícula mitjançant la combinació de pilarets amb pinacles de puntes eriçats de frondes, per a les divisions verticals, i frisos calats, dosserets de traceria i arquets conopials, per a les horitzontals; que destaquen la presència de la imatgeria amb fornícules i que despleguen els continguts gràcies a una sèrie de taules narratives, habitualment pintades al tremp o a l'oli.

Com que aquests primers conjunts degueren ser elaborats entorn del 1530, els haurem de contextualitzar entre les últimes expressions d'aquesta arrelada modalitat del retaule als bisbats catalans, perquè aleshores el Principat ja havia vist dreçar els primers exemples d'una nova forma que dominaria el mercat de l'art devot fins al tercer quart del segle XVI, la dels conjunts «a la romana», articulats segons un repertori arquitectònic i ornamental clàssic de procedència renaixentista.

Estractava de versions molt modestes i abreujades de les monumentals i luxoses pantalles tardogòtiques dels retaules majors de Sant Feliu de Girona (1504-1509), Santa Maria del Pi de Barcelona (1510), Sant Genís de Vilassar (1520) (fig. 24) o Sant Julià d'Argentona (1524). O de versions semblants, tant per format com per pressupost, de les fusteries dels retaules que Pere Espallargues decorava en algunes esglésies de les valls d'Àneu en l'àrea occidental del bisbat urgellenc a finals del segle XV, tan ben estudiats per Alberto Velasco;⁴⁸ o dels primitius i no conservats retaules major de Sant Serni de Canillo i de Sant Marc i del Roser de la Seu d'Urgell. D'aquests, no en tenim ni imatges

23





24



25

ni informacions relatives a la feina de fusteria, ornament i imatgeria, només indicacions documentals dels processos de daurat i decoració pictòrica que van quedar en mans de Joan Llobet, el primer, entre 1508 i 1510; Joan Guardiola, el segon, l'any 1512, i del gran pintor portuguès Pere Nunyes, el tercer, l'any 1540.⁴⁹ Finalment, era clarament d'aquesta modalitat el que el mestre Esteve Laguna, primer (1525), i el mestre Antoni Malet, després (1527), havien de fer a la capella de Sant Ot de la catedral de la Seu d'Urgell: «ab set tubes e quatre piles conformes a la obra del altar de la Verge Maria del Pi de Barcelona ab son banch que aport dues tubes a quada part e dues tubes a quada part de la caixa de sent Od ab tres piles a cada part e lo devant de la caixa de la mateixa forma ab son envasament ab las polseres necessàries per preu de vint y una liura» (1525).⁵⁰

Tanmateix, com s'esdevé en els conjunts catalans esmentats, els primers retaules cincentistes andorrans no es poden considerar merament «gòtics», ja que són estructures complexes que combinen un sistema arquitectònic i un d'ornamental de repertori gòtic amb imatgeria i històries, habitualment pintades sobre taula, que s'expressen amb un discurs «renaixentista». És el que s'observa a Sant Joan de Caselles i a Sant Miquel de Prats (fig. 25), farcits d'històries escenificades en un llenguatge plenament «romanitzat», sintonitzat amb les maneres artístiques que es divulgaven des de la Roma de principi del segle XVI, fonamentalment a través del comerç de les estampes.

Per tant, vistos en conjunt, aquests retaules ja s'han de considerar «hibridats». D'aquí prové una part de llur atractiu i originalitat, perquè sense tensió aparent combinen idiomes artístics diferents i ens expliquen un relat molt característic de la història de l'art català que parla de com la novetat de signe renai-

xentista s'obre pas lentament i sense ruptures, convivint amb la continuïtat gòtica.

És una situació que a l'Andorra del segon quart del segle XVI observem, també, als retaulets de Sant Romà dels Vilars, de Sant Romà de les Bons (fig. 26) i de Sant Felip i Sant Jaume dels Cortals. En el primer, hi conviuen els senzills calats gòtics que coronen les taules pintades, semblants als de Sant Serni de Nagol o, fora d'Andorra però dins el bisbat urgellenc, al retaule dels Goigs de l'església de Sant Pere de Cornellana, amb uns prims pilarets balustrats cenyint el carrer central i amb el llenguatge del pintor ja tocat de romanisme. Els altres dos, ja de mitjan segle, combinen un llenguatge pictòric que s'esforça a incorporar requisits de la versemblança amb un sistema ornamental molt subratllat pel pa d'or que cobreix els gofrats i que alterna notes molt esquemàtiques del repertori grotesc –estilitzacions vegetals, pseudocapitells clàssics i pseudofrontons, columnetes abalustrades– i detalls tardogòtics, com ara els estesos arcs conopials d'intradossos lobulats, frondes i, sobretot, una disposició general, un disseny estructural que té un regust més tardogòtic que renaixentista.

Un altre tret ben particular dels avatars artístics del Cinc-cents andorrà és la convivència d'unes poques estructures de relativa complexitat ornamental i complements escultòrics que van requerir, a més d'un pintor, la intervenció d'un entallador o d'un imatger, com ara les d'Anyós i Caselles, amb taulers precaris de perfil més o menys semicircular aplacats a les capçaleres dels temples romànics més petits, amb els guardapols com a únic element tridimensional, ja que gairebé mai no prevenien fornícules. És el cas dels petits conjunts retaulístics de Sant Martí de Nagol, de Sant Martí de la Cortinada, de Sant Miquel de Fontaneda i del de la Verge de la Pietat de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp (fig. 27), i també de tres retaulets de l'Alt Urgell que



26



27



28

29



semblen del mateix autor que els quatre anteriors: els de Sant Julià dels Garrics, Sant Martí de Tuixén i Santa Coloma de la Bastida d'Hortons (ara al Museu Diocesà d'Urgell), un anònim que va treballar cap al 1577, que és la data que figura al retaul de Tuixén.

Com en el cas de les pintures d'aquests conjunts, la simplicitat dels elements que en compartimenten el suport complica enormement la seva qualificació en el context de la retaulística catalana contemporània –el seu emmarcament natural, insistim-hi–. En realitat, ens recorden més el gènere dels frontals d'altar que el dels retaules. Mirant-los amb molta atenció, podríem dir que, excepte el de Sant Martí de Sant Esteve de Tuixén (fig. 28) que encara marca les separacions verticals de les escenes pintades amb pilarets recargolats, la compartimentació d'aquestes pantalles es fa amb una versió esquifida d'alguns elements de l'arquitectura clàssica renaixentista, bàsicament pilastres esveltes amb bases i capitells esquemàtics, estrets entaulaments i, a Encamp, un coronament apertxinat, pàl·lid record del motiu d'una venera clàssica. Una reducció d'un sistema semblant, llevat del motiu de la conquilla, es troba al retaule major de Sant Pere de Sorpe (fig. 29).

Així, sembla com si a les valls d'Andorra mai no hi hagués hagut cap exemple genuí dels retaules dels que anomenem «a la romana», que es varen escampar per tot el Principat de Catalunya i l'Europa meridional des de 1525, aproximadament –a Catalunya, els primers exemples són el retaule de Santa Helena de la catedral de Girona (1519) i, ja en format monumental, el retaule major de l'església de Santa Maria de Poblet (1527-1529) (fig. 30). Ens referim a una modalitat que representa realment bé el magnífic retaule de la capella de la Pietat de la Seu d'Urgell, realitzat per l'escultor Jeroni Xanxo (1548-1550) i policromat per Antoni Peytaví el

1573, un sistema completament articulat i decorat ara amb elements renaixentistes: columnes, pilastres o pilars abalustrats, entaulaments, frontons, arcs de mig punt, fornícules cassetonades o apertxinades i un atapeït revestiment ornamental collit dels repertoris del grotesc i sovint organitzat *a candelieri*, com un enfilat d'evolució vertical molt apropiat per a decorar el fust dels suports (fig. 31).

A Andorra, els únics retaules que presenten puntuals elements propis d'aquesta modalitat són el de la Mare de Déu del Roser de la capella del Pui de la Massana, amb fines columnetes abalustrades, i el de Sant Miquel de Prats. Però ambdós cal ubicar-los en una cronologia ben tardana, posterior a l'any 1584, ta com indica la datació dels gravats usats per a resoldre les escenes de les dues taules principals. Hi apareixen les columnetes abalustrades, dracs i serafins que marquen els coronaments laterals, un entaulament complet que fa la divisió horitzontal entre el primer i el segon cos, amb un fris entallat amb una garlanda que penja entre les ales desplegades d'uns toscos serafins, i una cornisa amb dentellons pintats que determina la resta de divisions horitzontals, a la predel·la i als tres compartiments cimers.

Potser és a causa d'aquesta presència gairebé irrellevant dels retaules «a la romana» a les valls que ens impacta tant l'aparició en els primers anys del segle XVII, a la capella de Sant Bartomeu a Sant Julià de Lòria (fig. 32), d'un retaule ordenat segons una rigorosa i pulcra traça vignolesca, és a dir, regulada amb una noció conscient del llenguatge de l'arquitectura clàssica italiana de mitjan segle XVI que divulgava arreu d'Europa un tractat d'un gran format i d'un ric aparell d'il·lustracions: la *Regola degli Cinque Ordini d'Architettura*, de Jacopo Barozzi da Vignola (1562) (fig. 33). En un altre text ja hem glossat detalladament la influència del tractat –en italià o en l'edició



30

31





32



33



34

castellana de Patricio Cajés, *Regla de los cinco ordenes de Architectura*, publicada a Madrid el 1593– en la retaulística catalana, en què des de finals del segle XVI, gràcies al seu format didàctic (breus textos acompanyats de grans làmines), es convertí en «el manual de gramàtica clàssica dels retaulers locals».⁵¹ I el mateix es pot dir de la retaulística hispànica.⁵²

És el sistema arquitectònic i ornamental que domina als tallers de la retaulística actius a tots els bisbats catalans des del darrer quart del segle XVI. El trobem als retaules majors de les parroquials de Reus (1576-1593), Palamós (1590), Vilafranca del Penedès (1590), Sant Andreu de Llavaneres (1582-1594) (fig. 34), Linyola (1601), Santa Maria de Palautordera (1602-1608) o Sant Antoni de Vilanova (1603) –tots grans conjunts revestits d'imatgeria i de pintures de gran format–, però també en les grans fàbriques de mitjan segle XVII, ja farcides de relleus esculpits: els retaules majors de Santa Maria de Martorell (1610-1617) i de Sant Joan de Valls (1617-1662) (fig. 35), o els del Roser de les esglésies parroquials de Ponts, Agramunt, Santa Maria de Moià (1656-1658), del convent de Sant Pere Màrtir de Manresa (1642-1646), etcètera.

És aleshores que compareix a les valls d'Andorra més copiosament. Des del retaule de la capella de Sant Bartomeu, el sistema vignelesc s'ensenyorí de la retaulística andorrana durant dècades, articulant una quinzena de conjunts: els majors de Sant Esteve d'Andorra (conservat fragmentàriament), Sant Julià de Lòria, Sant Pere d'Aixirivall, Sant Martí de la Cortinada, Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino, Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (fig. 36), Sant Serni de Canillo, l'Assumpta i Sant Pere Màrtir de les Escaldes, Sant Climent de Pal i Santa Eulàlia d'Encamp; els del Roser d'Encamp, Ordino i la Cortinada, i, finalment, els dedicats a sant Martí a Sant Serni de Canillo, a sant Antoni de Pàdua i a sant Isidre a la Massana, a la Mare de Déu a la Cortinada i al Sant Crist i a sant Guillem a la parroquial d'Ordino.

L'acarament dels conjunts andorrans que proposem d'anomenar vignelescos (o vinyolescos, si preferim catalanitzar el terme) amb les làmines del tractat italià és un exercici d'allò més instructiu per a qui vulgui descobrir la naturalesa dels retaules d'aquesta llarga etapa final del cicle renaixentista que arriba a incrustar-se ben endins del segle XVII. Ens permetrà constatar que aquest famosíssim tractat va ser la guia per a la definició de l'ordre clàssic hegemònic en la retaulística de la llarga etapa tardorenaixentista (o tardo-manierista, entre 1570 i 1670). Les concises informacions del tractat devien arribar a tots els retaulers del moment, fos per mitjà de l'estudi directe de les didàctiques làmines, a través de les lliçons que els mestres dictaven als seus aprenents en els tallers o, en darrera instància, mitjançant la imitació dels retaules més importants per part dels autors menys inventius. Per tant, no és gaire arriscat suposar que la forma de l'ordre corinti en l'art del retaule des de la «romanització» de la tipologia al segon terç del segle XVI, amb els seus vuit caulicles, les tres rengleres de fulles d'acant (menors, mitgeres i inferiors) i les floretes de l'àbac, es basà, sobretot, en l'estudi i la imitació dels gravats de la làmina vint-i-cinquena del llibre (fig. 37). Tanmateix la base favorita de la retaulística catalana no era la complexa del corinti, sinó la més sintètica anomenada aticurga o àtica de la làmina trenta, integrada per la seqüència d'un tor, una escòcia i un tor sobre el plint, només separats per subtils bossells.⁵³

35



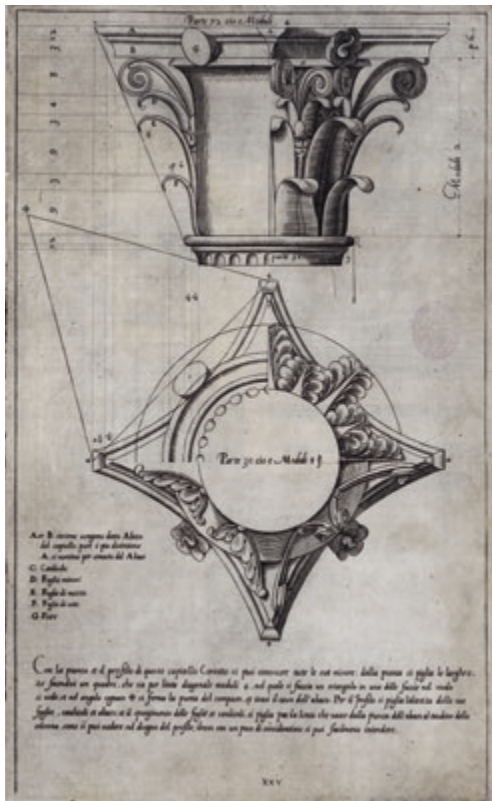
36



Cal afegir, però, que el predomini del corinti té una fonamentació més variada i antiga que cal remuntar al fet que ja el tractadista i arquitecte romà Vitruvi el considerava el més delicat, refinat i ornat dels ordres, el caracteritzava de virginal i trobava que «les maneres corínties», elegants i florides, s'adeien molt a Venus, Flora, Prosèrpina i les nimfes. Després, durant el Renaixement, els arquitectes van cristianitzar-ne el simbolisme emprant l'ordre per als edificis de servei del culte marià i dels sants i les santes que van dur una vida d'una gran puresa, en especial després que el bolonyès Sebastiano Serlio proposés un simbolisme cristià explícit per a cadascun dels ordres arquitectònics heretats del món antic. El corinti, en particular –citem en la versió castellana de Villalpando del 1552–, «[...] se deve consagrar y aplicar primeramente a la Virgen Sacratissima Madre de Iesuchristo Redemptor Nuestro [...]. Y despues de a esta serenissima señora a todos aquellos sanctos y sanctas que hayan hecho vida virginal o vivido castamente, para estos tales esta tal orden conviene mucho, y tambien para monasterios de monjas que han prometido virginidad y son dedicadas al culto divino. Y si caso algun edificio assi publico como secreto o sepulcros o otra qualquiera cosa de edificios se oviere de hazer desta orden, sea a personas de vida honesta y casta, porque para las tales se podrá usar esta forma de ornamento» (llibre IV, cap. VIII).

En aquest context, l'antic retaule major de l'església de Sant Esteve d'Andorra era un cas únic. L'antiga fotografia que en conserva la memòria (fig. 38) revela els motius que el fan un cas singular a Andorra: tenia entrecarrers a banda i banda dels compartiments escultòrics del primer pis i de la fornícula central del segon, i el primer cos anava compassat amb un ordre de columnes jòniques amb el fust d'estries longitudinals i terç inferior decorat amb motius grotescos –una part de les quals encara es conserven a la casa parroquial–, de manera que el corinti es projectava al segon cos de l'estructura lígnia, mentre que el pedestal s'estructurava amb estípits. És l'únic sistema jònic identificat al Principat d'Andorra i també l'únic retaule en què es podia observar la noció clàssica de la superposició dels ordres: doricotoscà al pedestal, jònic al cos principal i corinti al pis alt. Era l'anomenada superposició canònica que carregava els ordres més esvelts damunt dels més robustos.

37



38



Si perseverem en la comparació amb les làmines dels tractats d'arquitectura més consultats pels retaulers, notarem també que l'ús que els que eren actius a les valls d'Andorra van fer de les lliçons italianes –particularment de la lliçó coríntia– no va ser, en general, ni sistemàtic ni rigorós. La majoria d'autors no van interioritzar el principi fonamental del classicisme arquitectònic que considera els ordres clàssics com un sistema governat per una normativa estricta que, a més de prescriure les parts de cada ordre i de definir-ne les formes, ordenava les relacions entre els diferents elements i en dictava les proporcions i les relacions proporcionals de cada peça amb el conjunt, no solament pel que fa a l'alçada dels elements i de tot el sistema, sinó també a la mida dels intercolumnis. Per al cas de l'ordre corinti, la proporció era de vint-i-cinc mòduls des del plint que suportava la base fins al cim de la cornisa, vint dels quals corresponien a la columna i dos i un terç d'aquests al capitell. Amb l'excepció del rigorós retaule de Sant Bartomeu de Sant Julià de Lòria, l'únic a les valls que incorpora la pilastra com a projecció de la columna exempta en la pantalla del retaule, un indicatiu de coneixement competent de la sistematicitat dels ordres clàssics, és evident que a la vall aquestes relacions proporcionals o bé no es tenien en compte o bé s'interpretaven amb una gran lleugeresa, com comprovem en qualsevol dels retaules conservats, especialment en veure que la gran diversitat d'amplades dels carrers i de relacions entre els ordres dels diferents cossos depèn de l'adaptació del retaule a les dimensions del mur absidal o de tancament d'una capella i no de les prescripcions del llenguatge clàssic. Els ordres, doncs, eren interpretats d'una manera molt lliure: no com un element de funció constructiva, sinó com un ornament articulador de la pantalla de fusta. L'aplicació d'aquests elements d'origen arquitectònic a escenografies amb comportaments estructurals tan lleus com els exigits pels retaules n'afavoria una conjugació tirant a fantasiosa.

Amb aquestes conviccions interioritzades, el retauler inventava estructures encaixades a les capçaleres dels temples i de les capelles i, sobretot, ajustades als pressupostos disponibles per part de confraries, consells parroquials o comuns. D'aquí la convivència andorrana de conjunts elaborats en la versió més humil de la retaulística dels bisbats catalans, de cos únic amb predel·la i coronament flanquejat per volutes, amb altres de més monumentals de tres cossos, cinc carrers, coronament, predel·la i pedestal. En el primer grup, hi trobem conjunts com els retaules majors d'Aixirivall (fig. 39) i molts dels ideats per a capelles laterals; en el segon, els majors de Sant Julià de Lòria (fig. 40), Ordino i la Massana, farcits de compartiments decorats amb imatgeria. Del primer, en són característics l'acolorit revestiment policrom i el coronament eriçat de pinacles i volutes; del segon, les columnes geminades que ceneixen el carrer central, i del tercer dels retaules esmentats del segon grup, el de la Massana, el brunyiment daurat i la netedat geomètrica.

Majoritàriament, tots ells, i també els de format intermedi com el de Sant Martí de la Cortinada o el major de Sant Serni de Canillo, van confiar el desplegament temàtic a la imatgeria exempta o en relleu que n'ocupa les fornícules de coberta apertxinada o de cassetons. Menys sovint trobem que els temes es representin amb figures pintades, com les del retaullet de Sant Esteve de Bixessarri; amb una combinació d'escultures exemptes, pintures i relleus narratius, com als retaules major i de Sant Martí de Sant Serni de Canillo, i, escadusserament, amb la convivència de relleus daurats i policromats amb imatgeria





40

com ara als retaules majors de la Massana i les Escaldes i als del Roser d'Encamp i de la Cortinada.

D'altra banda, els ordres s'exhibien recoberts d'un maquillatge ornamental absent als manuals d'arquitectura clàssica, uns recursos decoratius congriats durant dècades als tallers de retaules de pràcticament tots els territoris hispànics. Entre els variats jocs decoratius cars als mestres, destaca aquell que afectava els fustos de columnes i pilastres. Les canyes de les columnes sempre van modelades als dos terços superiors amb ranures, estries helicoidals, longitudinals o en ziga-zaga, i al terç inferior amb talla de repertori vegetal emmarcant minyons juganers o caps de serafi. Un altre recurs consistia a farcir els camps dels frisos, els daus dels pedestals i els carcanyols dels arcs d'una talla floral que, sovint, forma espirals o ones compassades per caps de querubí. I n'hi havia d'altres, com ara la combinació de variats frontons de volutes més o menys recargolades i la presència de pinacles i piràmides crestant els coronaments, de cassetons plafonant els intradossos dels arcs o de petxines a l'interior de les fornícules.

Aquesta interpretació tan ornada dels elements de l'arquitectura clàssica que alimentava el repertori dels artesans retaulers és general a la resta de territoris hispànics. De fet, satisfia un dels requisits del gènere del retaule: l'emmarcament, el subratllat esplendorós d'un altar. La riquesa –encara que fos obtinguda amb la fusta banyada de pa d'or brunyit i revestida de brillant policromia– era l'atribut fonamental del retaule. Segles d'ús i d'aquest gènere artístic i d'estudi i experimentació de les seves capacitats simbòliques i expressives deixaven clar que amb el bigarrament ornamental, el bany d'or i la policromia lluent s'evocava la sacralitat, se simbolitzava una resplendent dimensió sobrenatural, un espai aliè del quotidià i de les lleis naturals habitat per simulacres del panteó del catolicisme: Crist, la Verge Maria, els sants protectors de la comunitat i els constructors de la doctrina, acompanyats d'estols angèlics i de les virtuts.

Com a la resta dels bisbats catalans, el sistema vigolesc, és a dir, la fórmula que combinava les morfologies dels ordres clàssics tal com es representaven en el tractat d'arquitectura de l'italià –i especialment la del corinti– amb els recursos ornamentals descrits va dominar l'organització reticular dels retaules fins ben entrat el darrer terç del segle XVII. De fet, a Andorra encara és ben viu a la darreria del segle, al retaule major de Sant Climent de Pal (fig. 41) i al de Sant Antoni de l'església parroquial de la Massana, ambdós obrats pel taller d'Isidre Clusa, organitzant estructures reticulars farcides de fornícules per a imatgeria de bust rodó i amb relleus al bancal en les quals l'efecte ornamental, la suggestió de la

riquesa que esmentàvem, depèn de la varietat de solucions decoratives presents als fusts de les columnes –variacions amb estries i jocs amb puntes de diamant, sobretot–, de l'emmarcament de les fornícules, de l'efecte dels guardapols, de l'ornament del pedestal i, és clar, de l'acurat revestiment de pa d'or i color.

Curiosament, el segle XVII passarà per Andorra sense deixar-nos cap exemple de retícula completament farcida de relleus narratius, una modalitat comuna al Principat de Catalunya durant tot aquest segle i el primer terç del XVIII, adaptable tant als traçats vignelescos com als salomònics. Tampoc cap dels retaules andorrans erigits a partir de la segona meitat del segle XVII –exceptuant alguna situació puntal que detallarem més endavant– no evolucionà cap a una major densificació de la trama arquitectònica, per exemple formant tríades de columnes, o cap a una incorporació massiva i monumental del relleu o de la pintura que permetés incloure missatges i històries més elaborades, més didàctiques o amb una expressivitat més declamàtoria i emfàtica. El retaule andorrà sembla

entregar-se en exclusiva a un model pràcticament invariable i perfectament recognoscible, el d'un moble pantalla ubicat rere la mesa de l'altar amb una estructura reticular de dos cossos i coronament –o cresta–, per a la lectura en vertical, i de tres carrers amb guardapols als extrems i amb el nínxol central lleugerament més ressaltat, per a la lectura en horitzontal. La predella, normalment amb tres relleus esculpits, i un petit sagrari muntat sobre grades –no sempre conservat, però– completen aquest esquema bàsic.

És la tipologia de retaule que dominaven i promovien tallers com els d'Isidre Clusa i Agustí Claramunt o el de l'anomenat Mestre de Sant Romà d'Erts, que semblen dividir-se la demanda del mercat artístic andorrà de les darreres dècades del segle XVII, ja que van ser els responsables de la major part dels retaules que es feren a les parròquies andorranes. Les seves obres es troben en parròquies i sufragànies d'Ordino, la Massana o Encamp. Com que es tracta de mestres molt artesanalitzats i, probablement, acostumats a optimitzar pressupostos reduïts, estaven abocats a la repetició d'uns patrons i al conservadorisme i la poca disponibilitat per a la incorporació de novetats estilístiques i tipològiques.

Els seus clients degueren quedar prou satisfets amb els encàrrecs: s'hi presentaven d'una manera clara i ordenada els seus sants patrons i la poca destresa de l'escultor responsable de les imatges era compensada per un ampli repertori de decoracions florals i vegetals i per una estructura arquitectònica modesta, però enginyosa i efectista. Quan parlem de poca perícia de l'imatger ho fem pensant en les limitacions a l'hora de conjugar un llenguatge versemblant, d'acord amb els cànons i els models





42



43

renaixentistes que des del segle passat s'estengueren amb força arreu d'Europa, i en la incapacitat de dotar les figures d'expressivitat facial i corporal. Les escenes historiades de la predel·la són tan simples que als ulls d'un espectador contemporani semblen protagonitzades per capgrossos de mans grans (fig. 42). L'estil matusser i poc destre, la inexpressivitat dels rostres dels sants, la manca de tridimensionalitat dels relleus, etcètera, permetien reconèixer-hi sense dificultats la paternitat d'un conjunt molt homogeni d'obres.

En tots els casos, l'estructura arquitectònica que proposen és fonamentalment la mateixa: retícules de sis registres articulades en alçada mitjançant una predel·la, dos cossos i un coronament amb frontó migpartit. Guardapols, decoracions vegetals i fitomòrfiques, cariàtides, ordres de fusts de punta de diamant i de pedreria, pilastres d'escata de peix, caps de serafins en els entaulaments i els carcanyols conformen un ampli repertori decoratiu invariable d'un retaule a un altre (fig. 43).

És probable que la tipologia de les esglésies andorranes tampoc no afavorís l'aparició d'unes estructures més agosarades, en les quals l'aparell arquitectònic i el relleu guanyessin presència, ja que necessàriament requerien més espai, tant en alçada com en amplada, a la manera de les denses pantalles salomòniques farcides de grans relleus, habituals al Principat de Catalunya i a la Catalunya Nord des del darrer terç del segle –retaules majors d'Alcover, Arenys de Mar, Prada, Llívia (fig. 44), etcètera–. Un retaule amb més carrers suposava, necessàriament, expandir-lo en amplada cap al presbiteri i, com és perfectament constatable, la tipologia absidal d'origen romànic és un handicap difícil de vèncer. Tampoc fer-lo avançar endavant mitjançant dissenys de plantes mixtilínies no és una solució prou òptima pels mateixos condicionants espacials que hem esmentat i implicaria, alhora, una remodelació que afectaria la ubicació de les ares antigues.

I tot i el conservadorisme assenyalat, les empreses andorranes dels Clusa i companyia són les responsables d'haver introduït la novetat de l'ordre salomònic a l'arquitectura dels retaules major i del Carme de Santa Eulàlia d'Encamp (fig. 45). És la primera fórmula genuïnament barroca que descobrim en la retaulística de les valls. Hi apareixerà tímidament, però per no abandonar-la. Gairebé tots els retaules andorrans construïts des de final del segle XVII i durant la primera meitat del XVIII s'hauran de considerar salomònics, ja que els fusts d'espires esdevindran ubics i substituiran les columnes d'estries amb terços inferiors decorats. Amb el salomonisme, el concepte de retaule no patirà cap trasbals, perquè els tracistes continuaran revestint les capçaleres de les capelles amb les habituals pantalles reticulars planes compostes pel creuament de dos cossos horitzontals –o d'un cos amb àtic– dreçats sobre una predel·la i tres carrers verticals que generen una malla de sis compartiments ocupats per nínxols amb imatgeria, amb el central del primer pis



44

lleugerament emfasitzat. Però sí que hi haurà novetats pel que fa al potencial expressiu del retaule, ja que l'ús de la columna helicoidal d'ordre corinti (o compost) hi afegirà un dens simbolisme, d'accent triomfal i eucarístic.

Recordem que el salomonisme de l'època barroca arrenca, bàsicament, a partir de l'impuls que li dona Gian Lorenzo Bernini en usar-lo al baldaquí de l'altar major de Sant Pere del Vaticà (abans, és un ordre que trobem des de l'escultura paleocristiana fins al tractat de Vignola, passant per l'arquitectura de Giulio Romano o els tapissos vaticans de Rafael). Des d'aquella invenció, l'ordre dinàmic esdevindrà un dels emblemes de l'estètica barroca, tota una icona. El seu ús s'escamparà arreu de l'Europa catòlica i dels seus territoris colonials, especialment en la retaulística, tant en fusta policromada com en marbre, no solament gràcies a un origen tan prestigiós com el baldaquí del principal altar de la cristiandat o tan llegendari com la presència al bíblic Temple de Salomó a Jerusalem, sinó també al ric simbolisme que se li adherí. Era un ordre que pel seu origen bíblic i, sobretot, la seva reutilització a l'altar major de Sant Pere del Vaticà simbolitzava l'Església triomfant i global del segle XVII, i que per la figuració que n'acompanyava les espires, els pàmpols, les sarments, els raïms, els pelicans i els amorets (o angelets) també evocava el sacrifici eucarístic, un altre dels grans temes de la doctrina proclamada i viscuda per la Contrareforma (fig. 46).

La novetat salomònica tindrà ritmes de penetració molt diversos. A Andalusia, per exemple, ja la trobarem en algunes traces d'Alonso Cano inventades durant la dècada dels anys 1630-1640; a Catalunya, els primers exemples es remunten als retaules majors de Santa Maria i Sant Joan d'Oló (1663-1666), unes modestes peces de Pau Sunyer, i la generalització es nota des de 1680, aproximadament, quan articula

45





46



47

estructures tan espectaculars com ara el retaule major de l'Assumpta d'Alcover (fig. 47) (1679-1700, creat el 1936, però ben documentat fotogràficament) i el de la Immaculada de la catedral de Tarragona (1679-1683), eixits del taller de Francesc Grau i Domènec Rovira el Jove.

A Andorra, com hem vist, devien arribar una miqueta més tard de la mà dels dissenys d'Isidre Clusa, que encara en fa un ús força tímid, tant perquè el limita a l'enriquiment de la fornícula principal de les seves resplendents estructures d'Encamp com perquè la presència dels signes eucarístics és molt laconica. En tot cas, l'ús dominant no apareix fins al retaule del santuari de Canòlic i als retaules del Mestre de Sant Romà d'Erts, a cavall dels segles XVII i XVIII. En tots ells, la versió del salomònic exhibida ja és prou completa, també simbòlicament, ja que els recargolats fusts es revesteixen de raïms, sarments, pàmpols i pelicans. Al retaule del Roser de la Massana fins i tot es cau en un excés pintoresc, potser perquè l'anònim no domina i no controla les derivacions simbòliques que hem relatat. Així, transforma les espires en una plataforma per exhibir-hi una fauna variada i animada nodrint-se dels fruits de la vinya: aus, llangardaixos, algun rosegador i un porquet, que, això sí, el daurador ha acolorit amb gràcia per destacar-la contra l'or brunyit a còpia de passar-hi la bufanda.

Des d'aquells retaules, el sistema salomònic no abandonarà les capelles andorranes. Senyoreja els retaules de Santa Llúcia de Sant Esteve d'Andorra la Vella i organitza el major de Sant Serni de Llorts amb unes espirals mig ocultes per culpa d'una talla molt voluminosa –encara que repetitiva–, i ja passat el primer terç del segle XVIII, el de la Verge del Carme de la Massana (1733-1739) o el de Sant Antoni de Sant Martí de la Cortinada (daurat el 1764), la versió més evolucionada de l'ordre que veurem a Andorra,

amb les torsions de la canya molt estilitzades i amb l'aparició d'un terç inferior de forma bulbosa.

Però on és emprat amb més èmfasi és al retaule de Sant Joan d'Andorra la Vella (fig. 48). Les columnes s'hi doblen per a destacar el cos central en un joc compositiu que podem considerar una versió modesta dels feixos de tres columnes que solen fer aquesta funció en els retaules més monumentals de la Catalunya contemporània. Però potser això, tot i ser una novetat, no resulta tan singular com la gosadia d'escampar més enllà dels fusts alguns dels símbols propis del salomonisme –bàsicament pelicans i angelets, convertint les aus amb les ales desplegadas en un original frontó per coronar la fornícula del titular– i com la inventiva ornamental que acredita en revestir totes les superfícies disponibles. Acostumats a l'ús més aviat repetitiu que artesans menys imaginatius fan de limitats repertoris d'ornament «botànic», l'anònim tracista del retaule de Sant Joan –segurament de la Seu d'Urgell, ja que el trasllat de l'obra consta en el testament del seu comitent, Joan March Torres– desplega un ventall d'idees ampli i original, si més no respecte de la retaulística

coneguda al bisbat. Amb diversos patrons de dinàmics àngels distribuïts al pedestal, els guardapols i les columnes, i amb pelicans i aus encarades pels carcanyols, les cartelles o el frontó principal; amb bustos femenins als daus del bancal, tots entrelaçant-se o alternant amb motius vegetals frondosos i estilitzats (rams, palmes que es confonen amb les ales dels àngels, enfilalls de flors) o fonent-s'hi com als pedestals de les columnes del primer cos, en els quals els rostres de dama amb arracades de perles daurades semblen brotar d'un calze vegetal, en un insòlit moment de metamorfosi.

Com dèiem, ni interpretacions com aquesta darrera, tan espesses d'ornament, no arribaran a comprometre la fidelitat a la ja antiga idea de retaule com a retícula compartimentada dreçada damunt la mesa dels altars. Mentre que en altres bisbats catalans la consolidació del salomonisme va arribar a posar en crisi el concepte de pantalla reticulada per eixos ortogonals –en propulsar la fornícula central cap al cos superior, en presentar les escultures fora de les fornícules, en dotar l'estructura de tridimensionalitat, etcètera–, els retaulers actius a Andorra mai no gosaren qüestionar-se el patró tradicional. Amb unes poques excepcions –ben justificades.

Hi ha un conjunt de retaules que, per la seva originalitat o per les seves especificitats iconogràfiques, s'allunyen de la norma general i articulen lleus novetats en el repertori andorrà, malgrat que en el context general de la retaulística catalana no suposen cap canvi important. Ens referim als dedicats al Sant Crist de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino, a la Puríssima Sang de Sant Serni de Canillo i al més original dels tres, el de la Santa Creu de Canillo (fig. 49). Els dos primers obeeixen a



una tipologia de retaule marc molt present a tot Catalunya, en què el crucifix és el protagonista d'un moble pensat com un aparador per a exhibir-lo decentment i que permetia, al mateix temps, treure'l en processó quan arribava Setmana Santa. L'èmfasi de l'Església contrareformista en el dolor i el sacrifici de Jesús i en la defensa

de conceptes com la transsubstanciació, qüestionat pel reformisme protestant, possibilità l'aparició de capelles fondes i espais de veneració especial com la capella del Santíssim Sagrament de Santa Maria del Pi de Barcelona –amb una tipologia de retaule de Joan Gra molt semblant a l'andorrana (fig. 50)– o les de Ribesaltes, Lleida, Salomó o Tarragona. El cas del retaule de la Santa Creu és més peculiar, ja que es tracta d'un típic model de calvari com tants que coronaven els àtics dels retaules, això sí, passat a mida més gran. El model iconogràfic del Crucificat amb sant Joan i la Mare de Déu a banda i banda ja és present en retaules renaixentistes com el del Sant Nom de Jesús de la catedral de Tortosa (1586) (fig. 51). Aquí, però, és interessant –i original– la inclusió a les polseres de cada banda del marc de quatre episodis del viacrucis, que amb el Crucificat completen els cinc misteris de dolor de la Verge, igualment característics dels retaules del Roser.

També cal ubicar en el capítol de singularitats els petits retaules dedicats a la

49



50



51



Immaculada de Sant Julià de Lòria i de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino –en origen, però, devia ser sota una altra advocació, atès que al camper de l'àtic hi ha esculpit l'acrònim jesuític IHS–. En ambdós casos, es tracta d'una traça ben present en terres catalanes: el retaule s'ha convertit en una escaparata, en un moble en què tot el fustam està pensat per a fer d'expositor d'una talla dreçada al centre. El model de Sant Julià, amb el dosseret a manera de temple i les columnes salomòniques, sembla una simplificació del retaule de la capella de la Immaculada de la catedral de Tarragona, de Domènec Rovira II i Francesc Grau (fig. 52). El de Sant Corneli i Sant Cebrià remet a tipologies d'altars laterals de dimensions reduïdes que, com els dedicats al Sant Crist, poblaven la majoria d'esglésies catalanes. En aquest cas, però, la decoració d'acants, fullatges, petxines, etcètera, li confereix un aire més dens i decididament més rococó.

Justament, l'estètica *rocaille*, que adopta formes del llenguatge rocail·lós, sinuós i orgànic de l'ebenisteria francesa de principi del segle XVIII, apareix incorporada d'una manera diferent al retaule major de Santa Coloma: en forma d'una major distensió formal i no pas densificant-se en la profusió ornamental (fig. 53). Aquí, la curvatura del segon cos del retaule, les llaceries que substitueixen el tradicional frontó del Pare Etern de l'àtic o les garlandes que s'enrosquen als fusts de les columnes atorguen al conjunt un tractament elegant i renovat, malgrat que l'estructura de cossos i carrers amb

fornícules roman en el disseny d'èmfasi reticular dels retaules salomònics que acabem de veure. Quant a aquests, cal fer notar, però, una novetat: la fornícula central guanya rellevància i creix cap al segon cos, trencant així l'entaulament que els separa.

Aquest de Santa Coloma és, en realitat, el darrer gran retaule que es degué construir a les valls abans que les normatives acadèmiques dictades des de Madrid i aplicades pels bisbes del regne espanyol posessin fi a l'ús de la fusta policromada. Eren ordres que, mitjançant la prohibició de construir retaules de fusta, aspiraven a ensorrar l'estètica barroca i els seus bigarrats retaules de fusta daurada i policromada, però també l'espiritualitat que els bastia i s'hi manifestava.

No es coneix cap efecte d'aquestes directrius en territori andorrà, tot i ser una porció del bisbat urgellenc. En realitat, ni tan sols la reorientació classicista i



52



53



54



55

antibarroca que la ideologia de gust acadèmic que les impulsava volgué imposar a l'estètica del retaule català des de mitjan segle XVIII arribà a estendre's i a aplicar-se als territoris andorrans del bisbat d'Urgell. Cap eco dels grans retaules de pedra i guix, executats a Lleida de la mà de Juan Adán, a Cervera pels Padró o a Vic pels tallers dels Gros o Real –ni tan sols el classicisme dels retaules berguedans de Pere Costa–, no se sentí a les valls.

Sí que hi arribà, en canvi, una tipologia de retaule que tingué una àmplia aplicació arreu del Principat. Ens referim als retaules pintats de baix cost que obeïen a les directrius dels bisbes catalans que emplaçaven a construir-los –algunes vegades com a falses perspectives– mentre no es disposés de recursos per a fer-ne de més sumptuosos d'escultura. Justament, el de Sant Miquel de Fontaneda (fig. 54) o el de Sant Roc de Sornàs s'hi podrien incloure, tot relacionant-los amb retaules pintats a les parròquies de Vergós Guerrejat (Segarra) (fig. 55), de Sant Diuenge de Su (Solsonès), de Sant Pere Claver de Castellnou de Seana (Pla d'Urgell), de Sant Joan Vilardaga de Pinell de Solsonès (Solsonès) o de l'antiga església de la Comanda de Sant Joan de Cervera, ara al Museu Comarcal de Cervera. Justament, l'estil de les dues darreres obres esmentades és el mateix que el de l'autor de la tela de Sant Roc de Sornàs, que hem relacionat amb el del taller dels pintors Joan i Mateu de Segòvia, especialitzats en aquests tipus d'encàrrecs modestos i d'un fort accent artesanal.

3. EL LLENGUATGE PICTÒRIC I ESCULTÒRIC. CODIS, FONTS I ESTRATÈGIES DE REPRESENTACIÓ

Segurament, la millor estratègia per entendre i explicar els diferents llenguatges plàstics emprats pels escultors i els pintors actius a les valls andorranes durant l'època moderna és la de contextualitzar-los dins el marc general dels recursos figuratius i compositius, de les estratègies expressives i de l'evolució dels estils en la pintura i l'escultura del Principat de Catalunya. És el seu context més natural atès que Andorra formava part del bisbat d'Urgell i que la majoria dels autors que hi elaboraran pintures, retaules i imatgeria hi arriben des de Catalunya, a través de la Seu d'Urgell.

Així, les propostes dels retaulers i pintors actius durant el segon quart del segle XVI encaixen bé en la seqüència evolutiva general identificada per a la plàstica contemporània a Catalunya, començant per la manera tardogòtica del pintor ariegès Joan de Monterde i de l'anònim fuster dels retaulets de Sant Cristòfol d'Anyós, Sant Joan de Caselles i Sant Miquel de Prats. O potser hauríem de precisar dient que encaixen aproximadament en la seqüència catalana, ja que al llarg de les pàgines següents de vegades ens les haurem amb pintors de destreses migrades i limitacions expressives evidents que construeixen imatges i narracions a partir de codis estilístics ja superats en centres més dinàmics i informats o que són interpretats d'una manera força reductiva.

Abans d'endinsar-nos-hi, convé deixar clar que, si prenem l'inici del segle XVI com a punt de partida de la present construcció interpretativa, aquest Joan de Monterde actiu a Anyós, a Meritxell (1522) i potser a la Cortinada no és el primer pintor cincentista actiu a les valls andorranes.

Abans d'ell, o contemporàniament, hi havia Joan Llobet, de la Seu, que contractava l'obra del retaule major de Canillo l'any 1508 i la trajectòria del qual coincideix en el temps amb la de dos pintors actius a la mateixa ciutat: Joan Guardiola, de Cervera, que el 1512 acceptava pintar-hi el retaule de la confraria dels sabaters, i el flamenc Joan de Brussel·les, que el 1518 signava un primer contracte per a l'obra del retaule del Roser.⁵⁴

Pel que fa a Joan de Monterde, la seva manera «nòrdica» és un registre estilístic que significa un pas endavant respecte de les fórmules dominants a Catalunya a finals del segle XV i al principi del XVI (fig. 56). D'una banda, de les promogudes pels seguidors de Jaume Huguet († 1492), com ara el taller dels Vergós, caracteritzades per la dependència dels tipus humans i les invencions figuratives i compositives del mestre, una manera preciosista i luxosa i els fons de les històries sempre daurats i gofrats. De l'altra, de les derivades de la profunda penetració dels models irradiats des dels grans centres flamencs que impulsen unes representacions

56





57

riques d'ambientació paisatgística i farcides de figures abillades amb indumentàries rígides de plecs angulars. Es tracta de registres que podem trobar convivint per separat o fonent-se i que en contextos propers a Andorra exhibia, combinats amb força atavismes figuratius, Pere Espallargues, per exemple, en el seu retaule major de l'església dels Sants Just i Pastor de Son⁵⁵ (fig. 57).

En efecte, tot i les ben notòries mancances tècniques de l'autor i la modèstia de les feines resoltes a Andorra, l'episodi de Joan de Monterde pot servir per a evocar un estadi primerenc de la pintura del segle XVI a Catalunya i a diversos territoris europeus fora d'Itàlia, l'etapa en què els repertoris de la pintura tardogòtica havien estat renovats i substituïts per l'arribada de desenes d'invençions gràfiques generades pels grans gravadors germànics del darrer quart del segle XV i les primeres dècades del XVI, des de Martin Schongauer i els seus epígons i copistes fins al formidable Albrecht Dürer.

Des del final del segle XV assistim a un fenomen nou i d'una transcendència superlativa i persistent per a les arts europees, el de la invenció i desenvolupament d'un procediment tècnic que garantia la reproducció múltiple d'una imatge sobre el paper a partir d'una planxa calcogràfica o una matriu xilogràfica i finalment entintada en un tòrcul. Gràcies a aquesta tècnica, les idees gràfiques (pensades com a dibuixos, pintures, escultures o invencions arquitectòniques) que fins aleshores només es podien transmetre mitjançant dibuixos i còpies elaborats en el curs dels viatges dels artistes circularan ràpidament i abundantment pel territori europeu, enriquint, diu Evelina Borea, la relació entre els artistes i entre aquests i el públic gràcies a les seves possibilitats de ràpida difusió, de reproductibilitat a una vasta escala d'una sola representació i de disponibilitat per a tots aquells qui volguessin posseir-ne.⁵⁶

L'existència de gravats als tallers dels artistes i artesans plàstics transformà els processos d'aprenentatge i formació, però també els procediments de treball. Ara es podia disposar d'un mitjà gràfic que permetia divulgar centenars d'invençions creades a Alemanya, als Països Baixos o a Itàlia, sobretot. Els creadors d'estampes podien fer-les arribar a molts i molt lluny, a qualsevol regió i a un públic ampli i socialment molt variat. Els artistes que les adquirien podien veure-hi, poc temps després que les haguessin creades, sofisticades composicions d'autors de la categoria de Martin Schongauer, Andrea Mantegna, Albrecht Dürer o Rafael, aquest darrer mitjançant les estampes de Marcantonio Raimondi, per citar només quatre protagonistes de les primeres etapes de la història del gravat. I ho podien fer des de qualsevol àrea del continent, fossin modestos artesans que es passarien la vida treballant en una àrea local, comarcal o diocesana, o artistes creatius i intel·lectualment inquiets que usarien les làmines com a material d'estudi i reflexió.

Des de finals del segle XV, l'ús de reproduccions gràfiques d'altres artistes com a recurs assistent de la pròpia producció o com a eina d'investigació creativa va quedar

incardinat a les pràctiques dels tallers i s'incorporà als processos de producció de les obres d'una manera regular i sistemàtica.

Naturalment, els tallers actius a Andorra durant l'època moderna no van quedar al marge d'aquesta innovadora tècnica artística i cultural. Demostrar-ho era un dels objectius, una de les hipòtesis de treball, d'aquesta iniciativa de catalogació i, com es veurà, els resultats ho han acreditat amb escreix i al llarg del catàleg sovint ho constatarem: com en qualsevol regió europea, des del regne de Polònia fins a Andalusia, des de l'illa de Creta fins a Anglaterra, els artesans del retaule actius a les valls d'Andorra també varen comptar amb l'aliança, tan útil, de les estampes.

Començant per l'obra de Joan de Montere, tot i que no li hem identificat cap vincle directe amb els gravats que circulaven pels obradors durant el primer terç del segle XVI, potser per culpa de la seva manera espontània, elemental i reductiva, creiem que les estampes germàniques d'autors com Martin Schongauer o Albrecht Dürer i dels diversos monogramistes anònims actius a l'Europa central van jugar un paper clau en la construcció del seu estil, ajudant-lo a fer un pas endavant respecte de les maneres tardoflamenques que dominaven la pintura tardogòtica i a avançar cap a un llenguatge que comença a mesurar-se amb la naturalesa –fent desaparèixer el daurat dels fons–, que està més atent a representar la profunditat de la caixa escènica, tot i que encara evocada de manera intuïtiva, i que s'endinsa en una descripció lleugerament més versemblant de les robes, ara menys artificioses i amb caients més suaus, i de les estructures anatòmiques. Més atent, en conjunt, als rudiments de la narrativitat que Montere enriqueix amb notes que semblen sorgir de l'observació, per exemple, en algun detall de les vestimentes, l'equipament dels militars o el mobiliari dels interiors.

De tota manera, situat en el context occità i català, l'estil de Montere resulta retardatari, com ens passarà amb altres mestres actius al Principat al llarg dels segles XVI al XVIII. De fet, a Andorra, els únics autors que durant el Cinc-cents presentaran un encaix còmode en les tendències dominants en els principals centres de producció retaulística, els més dinàmics i d'una cultura artística més actualitzada, seran Miquel Ramells i Guiu Borgonyó –és a dir, el binomi que s'amagava darrere l'antiga denominació de Mestre de Canillo–. Seran els més ben sintonitzats amb la tendència hegemònica en la plàstica de Catalunya entre 1530 i 1570, aproximadament, la que Joaquim Garriga va batejar com a «romanisme català».⁵⁷

És l'etapa en què alguns autors hispànics –els més interessants, de fet– treballen mirant d'imitar, emulant o sota la inspiració de les grans conquestes plàstiques de l'alt renaixement romà, de vegades conegudes directament gràcies a l'excepcionalitat d'un viatge als grans centres del Renaixement italià (Florència i Roma, sobretot), de vegades divulgades per dibuixos que passaven de mestres a deixebles o que circulaven pels tallers gràcies a llegats testamentaris o a adquisicions, per exemple, dels béns inclosos en l'encant públic dels materials de treball d'un mestre difunt. Però el més freqüent era que la imatge d'algunes creacions altrenaixentistes es divulgues a través dels gravats que reproduïen dibuixos o composicions pictòriques de mestres de tanta altura com Rafael, i molt menys les de Miquel Àngel, un autor molt més exigent amb les habilitats dels gravadors que volien traslladar-ne les imposants creacions a l'estampa.

Mitjançant una gran dosi d'informacions poudades en les estampes de Marcantonio Raimondi, l'anònim anomenat Mestre dels Morts, Agostino Musi, dit Il Veneziano, Marco Dente o, més tard, Giorgio Ghisi, molts artistes es varen introduir en el codi renaixentista exportat dels centres italians i hi van descobrir un llenguatge plàstic caracteritzat per la creació de narracions molt creïbles gràcies a una representació convincent de la tridimensionalitat dels objectes i dels escenaris de les històries, molt natural de les anatomies vigoroses dels personatges que les protagonitzaven o hi intervenien i molt persuasiva a l'hora de recrear mitjançant el gest i l'expressió la sentimentalitat dels actors de les històries.



58



59

Però la renovació del repertori plàstic va avançar molt lentament i, tal com passava amb l'obra d'altres autors actius a Catalunya, amb Pere Nunyes, Jaume Forner o Baltasar Gui, Miquel Ramells i Guiu Borgonyó també construïren una part de les seves solucions compositives a partir de referències manllevades de l'espectacular repertori d'invençions de Dürer (fig. 58 i

59), però també dels altres gravadors alemanys, que escampaven eficaçment llurs làmines il·lustrades gràcies a la xarxa d'impressors germànics estesa per Europa, també a Barcelona, a Perpinyà o a Saragossa.⁵⁸

Així, abans de l'episodi decididament «romanitzat» de Ramells i Borgonyó, la pintura a les valls andorranes ja havia fet un pas cap al rafaelisme, tot i que molt tímid, com el que percebem al retaule de Sant Romà dels Vilars (fig. 60), en el qual, enmig d'un clima narratiu encara nòrdic, molt evident en les opcions iconogràfiques d'escenes com la del Naixement de Crist o la de l'Adoració dels Reis, o en la manera de privilegiar l'ambientació paisatgística, l'anònim ja ha descobert el filó figuratiu de les estampes de Marcantonio Raimondi, en particular el sant Joan Evangelista del famós Apostolat (fig. 61).

Ara bé, en el cas dels autors dels retaules de Caselles i de Prats, el «romanisme» ha avançat fins a esdevenir l'estil dominant. Tot i el fascinant diàleg que els pintors mantenen amb les impressionants estampes del Llibre de l'Apocalipsi d'Albrecht Dürer, un referent inevitable i hipnòtic per a qualsevol que s'enfrontés aleshores a la representació de les històries de sant Joan Evangelista, el llegat dürerià es combina, fonent-se sense aparença de conflictivitat ni tensió visual, amb notes rafaelesques que són hegemòniques: en els tipus humans, en les vestidures i els accessoris, en els ambients arquitectònics (fig. 62 i 63).

Cap al 1530, l'objectiu de versemblança com a base d'una representació convincent i d'una narrativitat persuasiva va penetrar en els tallers artístics actius als bisbats catalans. Des d'aleshores i durant tots els segles moderns, les recreacions plàstiques d'una història, d'un esdeveniment humà extret d'un gran text literari, històric



60



61



62



63

o religions miraran d'assolir-lo, acostant-s'hi més o menys, poc o molt, en funció de la destresa, la sensibilitat i la cultura artística de cada autor. El ventall entre la persuasió i la inexpressivitat, és clar, serà molt ampli: des de les representacions eficaces emmarcades en escenaris tridimensionals i protagonitzades per actors que

destil·len una emotivitat convincent, sorgides en els centres més vius de la mà dels autors més creatius i exigents, fins a versions tan bastes que desafien el qualificatiu de versemblants, brotades de les eines dels artesans més maldestres i més aïllats, caracteritzades per escenaris inestables i incòmodes i per figures d'expressivitat escassa i de proporcions i anatomies gens creïbles.

El mestre que aquest catàleg proposa ubicar en el segon terç del segle XVI i que és l'autor dels retaules de Sant Martí de Nagol i de Sant Martí de la Cortinada, de Sant Miquel de Fontaneda i del de la Verge de la Pietat de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, i també de tres retaulets de l'Alt Urgell, els de Sant Julià dels Garrics, Sant Martí de Tuixén i Santa Coloma de la Bastida d'Hortons (ara al Museu Diocesà d'Urgell), s'ha de considerar en l'apartat dels desafiaments a la versemblança, atesa la falta absoluta de connexió entre la ficció pictòrica i el referent natural. Els seus treballs són un valuós exemple del rude registre d'un pintor mancat de destresa i de cultura artística i també de la tipologia de retaules a l'abast de les ermites i parròquies més humils, privades de referents plàstics (fig. 64). És un autor que treballava isolat o que estava incapacitat per collir els suggeriments figuratius de les obres alienes contemporànies.

Intriga pensar en el seu sistema plàstic tan rudimentari, en l'origen del seu codi figuratiu. Encara bo de la data pintada al centre de l'emmarcament del retaule de Tuixén, «1577»;⁵⁹ altrament hauríem tingut ben poques possibilitats d'ubicar-ne amb encert les cronologies de l'activitat (fig. 65). És un pintor tan elemental, tan allunyat dels codis de la plàstica de la seva època, que se'ns fa molt complicat situar-lo en un temps artístic, ja que el seu codi expressiu no encaixa en cap de les categories tradicionals de la història de l'art. Pot semblar paradoxal, però això el fa un mestre prou interessant, un autor sense temps que, més que evolucionar respecte dels treballs de la generació anterior o emular els dels seus contemporanis –que a Catalunya començaven a tastar la cultura tardomanierista–, «involuciona» saltant-se el

temps històric i situant-se en coordenades que ens sentim temptats de dir-ne tardomedievals si no fos perquè ho impedeix alguna nota d'indumentària cinccentista. I encara usariem aquesta denominació pensant en el fet que el codi mostrat per l'anònim no té, ni de lluny, la versemblança natural com a mirall i objectiu.

Així doncs, durant gairebé trenta anys, entre 1540 i el final de la dècada de 1570, aproximadament, no detectem activitat plàstica a les valls andorranes. Però això no vol dir que no n'hi hagués: potser no hem trobat encara els documents per acreditar-la (en el cas que s'hagin conservat), ja que és molt probable que alguns dels retaules dels segles XVII i XVIII que ens han pervingut ocupin els llocs que antigament van embellir retaules elaborats en l'època medieval o en les primeres etapes de la renaixentista. És un fenomen ben conegut en altres regions de l'Europa catòlica: per raons de mala conservació, de

64



65





66

canvis de gust o de substitució de velles advocacions per unes altres de noves.

En tot cas, i després del parèntesi del retardatari mestre de Tuixén, a les acaballes del segle XVI, el panorama de l'art devot a les valls andorranes recuperarà la sintonia amb el fil argumental desplegat a la resta de bisbats catalans. I ho farà per mitjà de les pintures d'un altre anònim poc destre, autor dels retaules de Sant Pere del Serrat i de Sant Miquel de la Mosquera (fig. 66). Com s'ha explicat en el catàleg de les obres, tot i dependre sovint de models aliens coneguts a través de la circulació internacional del gravat, és un pintor que té grans dificultats per construir representacions convincents, no pot reproduir anatomies versemblants ni proporcionades, li costa transmetre el volum, els escorços li resulten inabastables i suggerir la tridimensionalitat de l'arquitectura i l'escenari narratiu li és una tasca feixuguíssima, tant com l'evocació d'espais estables. Tanmateix, malgrat aquestes mancances, el repertori pictòric que se'n conserva és una evidència que, després de 1584 –la data d'edició de dues de les estampes d'Anton Wierix que va usar, *El bateig de Crist i Sant Miquel vencent el dimoni* (fig. 67)–, la cultura del tardomanierisme internacional ja era a l'abast dels tallers actius al bisbat d'Urgell, gairebé al mateix temps que apareixia al de Barcelona, en els treballs del pintor Joan Mates, cap a 1577. No l'abandonarà fins ben passada la meitat del segle XVII.



67

Això que en diem el tardomanierisme internacional no s'ha d'identificar amb un estil compacte, sinó que és el resultat de la suma d'invençions plàstiques molt variades sorgides sobretot a Roma, però també en altres centres com ara Florència, Bolonya, Venècia, Anvers, Munic i Praga, durant la segona meitat del segle XVI i la

primera dècada del XVII, aproximadament, que constitueixen l'última florida de la plàstica del cicle renaixentista. A més, el que n'arribava a Catalunya eren, majoritàriament, versions a estampa elaborades per experts mestres gravadors com ara Cornelis Cort, Agostino Carracci o Gilles Sadeler a partir de les creacions de temàtica religiosa d'autors capdavanters com Taddeo i Federico Zuccari, Federico Barocci, Orazio Sammachini i Maerten de Vos que les impremtes d'Anvers, Lió, Venècia, Munic o Roma varen disseminar per tot Europa, fornint de referents plàstics els tallers del retaule durant dècades, ben bé fins a l'inici del darrer terç del segle XVII, quan, en sentit estricte, comença el cicle barroc en les representacions figuratives. Forniren el mercat de les representacions de temàtica religiosa de desenes de versions de qualsevol escena de la vida de la Verge, de la passió de Crist o de les vides dels sants més coneguts.

Dins de la gran heterogeneïtat que s'amaga rere el terme general de tardomanierisme, l'element comú que tenen aquestes representacions consisteix a emprar un llenguatge acoblat a les exigències del catolicisme més observant i conservador en matèria d'il·lustracions de temàtica religiosa i finalitat devota. De l'encontre entre les ja referides directrius sorgides del Concili de Trento (1545-1563) en matèria d'imatges pensades per a ésser mostrades en els llocs del culte i la gran tradició pictòrica del tardorenaixement italià en brotarà una plàstica que tindrà una gran difusió europea, caracteritzada per la fidelitat del repertori temàtic als textos sagrats i a la doctrina oficial, l'enfocament idealitzador de les representacions, la diàfana narrativitat i la reducció al mínim imprescindible de les referències profanes o la presència del nu.

D'altra banda, com que fora dels centres de poder i d'avantguarda aquest tardomanierisme estampat fou manipulat per escultors o pintors artesanitzats, les seves indicacions encara se sotmetran a un segon procés de simplificació –el primer es dóna quan la pintura es trasllada a la planxa de coure– que resultarà més o menys respectuós amb els suggeriments i les aportacions del model en funció de la major o menor destresa del «traductor», el pintor o l'escultor que traslladi aquelles creacions a les taules o als relleus. La dependència de les idees alienes en la fase inventiva era un fet habitual en el dinàmic mercat d'art religiós del Principat i d'Andorra, en el qual, per tornar a citar només tres factors molt transcendents, moltes vegades trobem que l'encàrrec neix de petites corporacions o comunitats parroquials, en què la funció de les obres era devota i en què els autors, amb comptades excepcions, treballaven segons una mentalitat i uns sistemes de remuneració calculats en funció del cost material de l'objecte i del temps dedicat a elaborar-lo. No oblidem que l'estampa era usada arreu, en obradors artesanitzats però també en els dels autors més inventius i destres, encara que aquests darrers en feien un ús diferent, no mimètic. Per a ells eren eines d'aprenentatge i d'estudi, recursos informatius, instruments que els mantenien al dia de les creacions del panorama internacional i de les quals procuraven distingir-se.

Andorra exhibeix alguns mestres molt característics dels comportaments artesanals acabats de descriure, escultors i pintors: tres d'identificats –o gairebé–, Antoni Tremulles, el mestre Çanou i Miquel Orcau, i dos d'encara anònims, l'autor del retaule major de les Escaldes i l'influent Mestre d'Ansalonga. Tots ells varen protagonitzar una de les etapes més vives de la retaulística de les valls, el primer terç del segle XVII.

A Orcau i als dos anònims, com a la resta d'autors catalans de la seva generació, encara els notem estretament lligats a la cultura tardomanierista i particularment a la darrera onada d'estampes d'aquest signe que divulgava les elaborades per Hendrick Goltzius (1558-1617) (fig. 68 i 69), Gilles Sadeler (1570-1629) i Raffaello Schiaminossi (1572-1622). Les obres de tots tres encarnen un dels moments més intensos de l'art andorrà i esdevenen el nucli d'una etapa especialment dinàmica de la retaulística a les valls, la primera meitat del segle XVII, també perquè la personalitat dels dos intrigants anònims es dilata en altres àmbits del Principat de Catalunya: fins al



68

Rosselló, l'anomenat Mestre d'Ansalonga, i a l'Urgell, el Solsonés i la Noguera, l'autor del conjunt d'Escaldes. També representen un moment dens de la plàstica a les valls, ja que l'estètica d'aquests autors puntejada de referències cultes conviu amb un reguitzell de representacions compositivament arcaïtzants i elementals, sense temps estilístic. Són bàsicament relleus de predel·la els del retaule major de l'església de la Massana, els del santuari de Canòlic i els d'Isidre Clusa als retaules major de Sant Climent de Pal i de Santa Eulàlia d'Encamp, de Sant Antoni de Pàdua i Sant Isidre de la Massana i del Carme d'Encamp (fig. 70).



69



70

El cas d'Antoni Tremulles és particular. Amb ell tornem a topar amb l'estrat més elemental de l'artesanat dedicat a la fabricació d'imatges i històries devotes, aquell estrat que sembla al marge del temps artístic i de la seva evolució. La capacitat escultòrica de Tremulles és tan escassa que fins i tot li costa evocar el volum. D'altra banda, sembla un mestre sense cultura artística, aliè als suggeriments tan atractius que li ofereix el mitjà de l'estampa que, per força, havia de conèixer: o potser és simplement que els coneixia però que la seva manca d'habilitat li impedia aprofitar-se'n? Qui sap si per això darrer el veiem clavat en uns sistemes compositius tan simplificats i esquemàtics i d'una rígida simetria, més icònics que narratius, que semblen no haver tingut en compte cap referència exterior, ni natural ni inventada pels seus contemporanis catalans o internacionals (fig. 71). El mestre Çanou està un graó per damunt, si més no per ambició narrativa. Per molt que l'habilitat no l'acompanyi a l'hora de transcriure les indicacions observades als gravats o als treballs de mestres contemporanis més dotats, no hi ha dubte que la base de les seves acolorides escenes són les invencions alienes que transcriu amb tanta dificultat i que cull, sobretot, de l'estampa de cultura tardomanierista. Ho podríem provar



71



72



73

amb les evidències del seu inequívoc ús de gravats de Cornelis Cort al retaule de Sant Julià de Ceuró (ara al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona)⁶⁰ (fig. 72 i 73) i al calvari del retaule de la capella de Sant Bartomeu a Sant Julià de Lòria, però, encara més, en la manipulació de tot un seguit d'elements figuratius, des de gestos i posicions de les figures fins a les cal·ligrafies de les robes dels personatges o els accessoris de les esquemàtiques escenografies, que posen de manifest el seu vincle amb els repertoris estampats de la segona meitat del segle XVI.

Si no fos perquè les vestimentes de les figures han canviat en relació amb les que pintava l'anònim del 1577 actiu a les valls d'Andorra i de la Vansa i Tuixén, diríem que el temps estilístic dels dos retaules acabats de citar ha quedat en suspensió, com si les transformacions en la plàstica catalana i europea de la segona meitat del segle XVI no haguessin deixat cap senyal en l'estrat més baix de l'artesanat del retaule: pel que fa a la destresa i als recursos expressius, tan escarransits; pel que fa als

productes que estava en condicions d'elaborar, basats en els pressupostos més limitats, i pel que fa a la cultura artística, inexistent, com si els mestres haguessin treballat cecs a tot allò que els rodejava i que els podia enriquir. Són les composicions sense temps d'uns fusters eficaços, preparats per a entallar els elements d'un retaule i encaixar-los, però inhàbils per a l'art de l'escultura més enllà d'una noció esquematitzada, rígida, de la figura humana i els seus moviments, de vegades una figura humana inversemblant i empetitida disposada en uns escenaris concebuts com telons infranquejables.

No hi haurà canvis remarcables en el llenguatge figuratiu dels tallers andorrans fins ben entrat el segle XVIII. La renovació dels retaules medievals –i del primer Renaixement– en la majoria d'esglésies andorranes entre la fi del segle XVI i fins ben entrat el XVII fou determinant perquè els primers modismes de l'univers figuratiu del Barroc no acabessin d'incorporar-se fins avançat el segle XVIII, i quan ho feren, arribaren a deshora, amb propostes del classicisme barroc bolonyès i romà dels primers decennis del Sis-cents, que ja per aquells anys eren retardatàries en la cultura figurativa europea.

Superficials idees noves de signe ja barroc apareixen en un retaule humilíssim –un dels més modestos d'Andorra–, el nou major de Sant Miquel de Fontaneda (fig. 74), en forma d'una rèplica pintada basada en un gravat del famosíssim *Sant Miquel* de Guido Reni a l'església romana de Santa Maria della Concezione (fig. 75). En el mateix retaule, però, conviuen escenes inspirades en el tardomanierisme, com ara –i malgrat tractar-se d'un dels sants per excel·lència del nou santoral contrareformista– la predicació de sant Francesc Xavier als indis, que recull una composició d'un gravat del mateix tema realitzat el 1622 pels mallorquins Guasp a partir de l'estampa del gravador Gérard Edelinck. Aquesta mateixa escena se'ns apareix de nou, ara ja amb un tractament força més ambiciós, en el retaule de Sant Guillem de l'església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino. No hem de descartar, fins i tot, que el gravat estigués darrere les nombroses escultures de sant Francesc Xavier presents en molts retaules de les valls, revestint-se, però, d'un aire més mogut i d'una expressivitat més intensa i propera als nous models de l'estètica barroca. Un dels models de factura més acurada, la tela de *Sant Antoni de Pàdua amb el Nen* de la capella de Sant Antoni del Tremat (fig. 76), d'entorn 1728, realitzada per un mestre anònim prou destre, remet a models de la pintura barroca italiana. En concret, no està lluny del *Sant Josep amb el Nen en braços* de Guido Reni (fig. 77) o del *Sant Francesc amb el Nen en braços*, gravat i difós per Pietro Faccini. Així i tot, no es faria estrany que el pintor hagués tingut present alguna de les versions dels pintors perpinyanesos Antoni Guerra el Vell i el seu fill homònim presents en esglésies de la Catalunya Nord.

L'existència d'aquesta petita pintura d'un retaule particular ens obliga a no deixar de banda una presència d'obres i models diferent de l'apuntada fins ara i que té a veure amb una dimensió privada del consum artístic, és a dir, la presència d'obres

74



75





76



77



78

d'art en col·leccions particulars de cases fortes o amb recursos suficients per a destinar una part dels seus guanys a l'adquisició i encàrrec d'obres. El cas més emblemàtic és el fons d'art del Museu Casa d'Areny-Plandolit d'Ordino, que ens facilita una mirada als gustos i al consum d'una família nobiliària andorrana des de la fi del segle XVII^{es} (fig. 78). El conjunt d'obres que s'hi ha conservat es pot aplegar en dos grups: aquelles que obeeixen a adquisicions dels seus propietaris i aquelles altres que responen a un encàrrec específic per a guarnir un espai concret de la casa o per deixar constància de la memòria dels qui l'habitaren. Les primeres són obres de petit format, de procedència i estil diversos –algunes tenen evocacions andaluses, d'altres ressons flamencs, etcètera– i amb finalitats variades: des de la simple decoració d'una sala –és el cas d'un parell de paisatges– fins a la satisfacció de devocions i cultes particulars dels estadants, exemplificats en un quadre de santa Rita, un de sant Ermengol de l'anomenat Mestre d'Ansalonga i un parell més d'ànimes i de la Puríssima.

Del segon grup és interessant un petit retaullet pintat amb una làmina vuitcentista enganxada al centre, d'un interès especial

per les decoracions florals en *trompe-l'œil*, i, sobretot, la pintura *Verge amb el Nen i dos sants franciscans* (fig. 79), segurament provinent d'un espai més reduït, el grup de la Verge del qual copia l'estampa *Santa Martina verge i màrtir* gravada per



79

François Spierre a partir d'un disseny del pintor italià Pietro da Cortona (fig. 80). Si aquest darrer exemple, segurament no gaire llunyà de l'estil de Joan Casanoves, ens subratlla l'arribada de l'estètica altbarroca, per bé que també a través del gravat, el conjunt de la casa ens ha de permetre no oblidar que les valls d'Andorra, com tantes zones del Principat de Catalunya d'aparent aïllament, eren poroses tant a la circulació d'artistes com al comerç artístic sobrevingut de ciutats limítrofs més grans i actives com Puigcerdà, Cardona, la Seu d'Urgell, Tolosa de Llenguadoc o Perpinyà. En aquest sentit, és probable que el món del retaule no sigui el millor aparador on copsar el canvi de tendència d'un llenguatge tardomanierista cap a un d'obertament més barroca per les causes que ja hem explicat, relacionades amb la renovació primerenca dels grans altars. Amb tot, als artífexs de la fi del Sis-cents no els era un llenguatge absolutament desconegut. Tot i que depèn de l'habilitat de cada artífex, les figures dels retaules més tardans de Sant Roc de Sornàs, de Sant Antoni Abat de la Cortinada, del major dedicat a sant Joan Baptista de Sant Esteve d'Andorra la Vella, del major de la l'església de Santa Coloma o de la Immaculada de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino van incorporar una major airostat en el moviment de les teles, una *ponderatio* del cos més distesa i menys rígida i, en general, una expressivitat dels rostres més càndida i emotiva, en sintonia amb una gestualitat més lliure. Aquestes característiques formals també



80



81



82



83

es poden apreciar en les representacions dels bellíssims guadamassils florejats que fan la funció de frontal d'altar a Sant Joan de Sispony (fig. 81) o a Sant Climent de Pal.

Una altra peça del mateix període, emblemàtica de l'art andorrà, és el quadre *La visió de la Pietat amb el donant Antoni Moles*, de Joan Casanoves Ricart (fig. 82), que parteix de la *Pietat* gravada per Pietro del Po segons la famosa versió d'Annibale Carracci del Museu del Capodimonte de Nàpols (fig. 83). Si en el pla formal és claríssim el deute amb els models del primer Barroc italià, en l'iconogràfic el

l·ligam amb els missatges de l'ortodòxia conciliar encara és més evident. Després del Concili de Trento, el purgatori passà a ser un estadi intermedi de la salvació, fèrriament controlat per l'Església, que es guardava un paper clau en la intermediació *post mortem*. De la mateixa manera, el fet que sigui la Pietat a qui s'adreça el comitent reforça aquesta irrupció de la pietat barroca, centrada en el culte als dolors de la Verge. Des del punt de vista formal, l'origen barceloní de Joan Casanoves podria haver estat determinant a l'hora de resoldre una composició no gaire allunyada de les propostes del vallenc Jaume Pons i, especialment, de les plantejades per Antoni Viladomat a les teles conservades a l'església de Sant Julià de Lòria –precedents, almenys la tela *Sant Nicolau Tolentino intercedint per les ànimes del purgatori*, de la Seu d'Urgell–. En la nostra opinió, però, només en les teles atribuïbles a Antoni Viladomat i Manalt a l'església de Sant Julià de Lòria i a la Immaculada de la capella de la Casa Rossell es constata una adscripció decidida, madura i convençuda a les fórmules i artificis de l'alt Barroc, amb les seves figures airoses i arravatades, els seus jocs de nuvolades i les fronteres tan poroses entre allò natural i allò sagrat. Un llenguatge parió, en el cas de l'escultura de la Immaculada, a les talles del solsoní Carles Morató Brugaroles de Santa Llúcia de Vinyet (fig. 84) o de la Mare de Déu del Roser del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

A les valls d'Andorra, el camí d'aquesta densa i complexa evolució de les arts figuratives es pot visualitzar de cap a cap, de principi a fi i sense llacunes gràcies a la conservació d'aquest ric i extraordinari mostrari d'obres de totes les èpoques que a Catalunya, en el millor dels casos, només es pot resseguir a través del blanc i negre de les fotografies d'arxiu i en els pocs conjunts conservats.



84

NOTES

1. Segons una relació de la visita *ad limina* del bisbe d'Urgell de l'any 1790, a les acaballes, doncs, de la llarga època que aquí ens interessarà (del segle XVI al XVIII), a la vall d'Andorra hi havia «sis viles amb molts altres poblets; hi viuen tres mil homes, i de les seves ànimes en tenen cura sis rectors, amb altres sacerdots, que regeixen les seves vicaries»; a la de 1821 es mencionen les sis parròquies i les «vint altres esglésies i capelles» que en són annexos: cf. Moliné 1981. La citació és de la p. 468.
2. En aquest cas, utilitzem el terme capella segons l'ús andorrà, que a Catalunya empràriem per a referir-nos a una ermita
3. Sobre les advocacions dels temples andorrans, vegeu Baraut 2001.
4. Marshall 1994: 500.
5. Marshall 1994: 489.
6. Scavizzi 1974: 177.
7. Per a aquesta darrera expressió, vegeu Bosch Ballbona 2009a: 44.
8. Cerro Nargáez 1999.
9. ADU, VP, 1611.
10. ADU, VP, 1683.
11. ADU, VP, 1687.
12. ADU, VP, 1690.
13. A la fi del segle XVII i durant els primers anys del XVIII, la capella de la confraria es convertí en un dels espais més sumptuosos de l'escultura i la pintura barroques al Principat de Catalunya, amb la participació en la decoració d'artífexs d'un gran renom com Josep Sunyer, Pere Costa o Antoni Viladomat.
14. Taix 1597, f. 8 i s.
15. La capella se cita a ANA, TC-N 215, Joan Ribot, Manual de 1621-1625, 10 de desembre de 1624.
16. Sobre el de Canillo, la notícia documental és a ANA, TC-N 195, Manual de 1609, 22 de setembre. En el cas d'Encamp, remetem a l'estudi de l'obra conservada.
17. Taix és una font d'època que esdevé un meravellós mirador cap al món d'aquesta confraria; vegeu Taix 1597. D'aquí citem la «Constitució primera». Per a Puigvert, vegeu 2001: 175-176.
18. La vida de la confraria es pot seguir a través del llibre de la confraria de 1633-1903, conservat a ANA, APE, L.127.
19. ANA, TC-N 237, Antoni Montanya, Manual de 1639-1648.
20. ANA, APO, L.7, Isidro Guillermo, Manual de 1665-1685, 13 de febrer de 1667.
21. Moliné 1990-1991: 421 i 447.
22. Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana: ANA, TC-N 211, Jaume Rossell, Manual de 1616-1624, 17 de setembre de 1618. Sant Climent de Pal: ANA, TC-N 211, Jaume Rossell, Manual de 1616-1624, 20 de gener de 1619.
23. Soler 1989.
24. Vegeu Armogathe 2003; Vincent-Cassy 2012.
25. Penya 1999: 238.
26. Borràs 1993: 597.
27. Les qüestions relacionades amb aquest tema i les citacions que vénen a continuació han estat extretes de l'estudi de Borràs 1979.
28. Pujol i Tubau 1919.
29. La bona entesa continuà amb bisbes com Pau Duran, que al capdavant del bisbat d'Urgell fou un fervent partidari de Felip IV. Vegeu Agustí Farreny 1993: 237.
30. Una anàlisi detallada sobre la qüestió es pot consultar a Alabrús Iglesias 2010 i 2012.
31. En la visita pastoral a la parròquia de Sant Julià de Lòria de data 26 de setembre de 1760 es diu: «Ay dos cofradías: una del Rosario, tiene de renta... Otra de S. Aloy que se mantiene de las limosnas que anualmente dan los cofrades». Vegeu Baraut 2001: 345. Riera i Simó 1982: fig. 21 identifica una talla del sant a la sagristia de Sant Julià de Lòria.
32. Serra 1863.
33. Delumeau 1984: 53-66.
34. Barrera 1996.
35. Le Goff 1985.
36. Vegeu el to i l'accent inflammat d'alguns d'aquests sermons a l'extens recull de Perea Simon 2010.

37. Amades 2003: 656 i s.
38. Sobre els Casanoves, vegeu Miralpeix 2009.
39. Miralpeix 2014: 333-334 i 365.
40. Llord 1993.
41. Torres Gros 2007.
42. Per conèixer el món de la parroquialitat de l'època moderna és imprescindible el llibre de Puigvert 2001.
43. ANA, TC-N 194, Maties Ribot, Manual de 1608, 22 de febrer, i ANA, TC-N 203, Maties Ribot, Manual de 1609-1620, 24 de novembre de 1619.
44. ANA, TC-N 211, Jaume Rossell, Manual de 1616-1624. La documentació sobre aquesta obra és prou rica i ens permet seguir amb força detall els primers passos: l'encàrrec de la fusta, la pedra necessària per a l'obra «arrencada a la pedrera del Pui» el 19 de gener de 1620 i el principi de la fonamentació amb la benedicció de la primera pedra datat l'octubre de 1620.
45. ANA, APO, L.4, Thomas Cerdà, Manual de 1620-1661.
46. Constitucions sinodals del bisbe Hug de Montcada, 1585, i les no sinodals del bisbe Juan Pérez García de Oliván del 1557, transcrits per Moliné 1990-1991: 422 i 441-467.
47. ADU, VP, 1690 (Valls d'Àneu).
48. Velasco González 2011.
49. Pujol i Tubau 1936.
50. ADU, Notarials 1518-1549, UI-961, 18 de gener de 1525, f. 276, 8 de febrer de 1527. D'aquest darrer encàrrec hi ha pagaments del 25 i del 27 d'agost (f. 357 i 358).
51. Bosch Ballbona 2009a: 207-219.
52. Dos exemples: Navarrete Prieto 2005; Herrera García 2010.
53. Un accés fàcil i instantani al tractat, el trobarem a través de la preciosa base bibliogràfica archive.org a <https://archive.org/details/regoladellcinquoovign>
54. Pujol i Tubau 1936, doc. 5.
55. Autor i retaule disposen d'una referència bibliogràfica i crítica imprescindible a Velasco González 2011: 106-163.
56. Borea 1979.
57. Garriga Riera 1986: 140.
58. Planas de la Maza 1989-1990; Bosch Ballbona 2013.
59. Gascón Chopo i Font Juanati 2006: 134, notaven la familiaritat d'aquests dos retaules amb els «de Sant Martí de Nagol, [...] Sant Martí de la Cortinada [...], Sant Miquel de Fontaneda i Santa Maria de Vila, a la parròquia d'Encamp. Així mateix, fora de les terres del Principat d'Andorra, hi ha el retaule de Santa Coloma de la Bastida d'Hortons».
60. Garriga Riera 2004a.
61. Una informació detallada dels llaços familiars entre els Areny i els Plandolit i les relacions comercials que establiren amb diferents ciutats catalanes es pot trobar a *La casa d'Areny-Plandolit. De casa pairal a casa noble* 2007.



CATÀLEG

Fotografia de la pàgina anterior: Primeres eleccions per sufragi masculí a la Casa de la Vall.
1933 (Agència Trampus, ANA, Fons Marc Pantebre)

1. TRINITAT I SANT SOPAR DE L'ESGLÉSIA DE SANT ROMÀ DELS VILARS



PATRIMONI CULTURAL D'ANDORRA (PCA)

**Casa de la Vall
(Andorra la Vella)**

Pintor anònim
Pintura mural
Inicis del segle XVI



PCA

Tret de la indicació de la procedència, no sabem res d'aquests dos interessants plafons de pintura mural que componen un episodi molt remarcable de la història de l'art en el context pirinenc juntament amb els conservats a l'església de Sant Cristòfol d'Anyós i amb les pintures murals de Casa Busquets (avui Casa de la Vall d'Andorra la Vella). Especialment pel fet que estiren una mica més cap a l'orient pirinenc els límits reconeguts per a la pintura monumental, tant elaborada al fresc sec com aplicada sobre un revestiment ligni sobreposat a l'obra arquitectònica. Així, si en els estudis recents d'Albert Sierra, Joan Yegüas i Albert Velasco es destacava la presència de decoracions murals a les valls d'Aran i d'Àneu;¹ toca fer-ho ara amb els vestigis conservats a les valls andorranes: a Anyós, a Sant Romà de les Bons i a la Casa de la Vall, que en conserva un parell, aquestes «Trinitat» i «Sant Sopar», procedents de Sant Romà dels Vilars,² al costat de tres sèries de la mateixa casa, quan encara era dels Busquets: una «Crucifixió» i un fragment d'una representació d'«Adam i Eva», una «Pietat», i finalment quatre plafons que mostren sis escenes de la Passió de Crist que al seu dia enriqueixen els murs de l'anomenada Cambra del Bisbe (l'Oració a l'hort, la Captura, la Flagel·lació, la Coronació d'espines, la Pujada al Calvari i la Crucifixió).³

Tot el que puguem dir de la «Trinitat» i del «Sant Sopar» depèn de la nostra capacitat d'observar-les i contextualitzar-les en la pintura del seu temps. I fins i tot aquest exercici resulta prou feixuc a la vista de l'estat de conservació, tan deteriorat i desgastat pel pas dels segles que la capa pictòrica es confon amb el dibuix preparatori. A penes en són recognoscibles els temes, una «Trinitat» i un «Sant Sopar» que ara analitzem i cataloguem junts per raó de la procedència del mateix espai. L'abrasió



que han patit, especialment el plafó del «Sant Sopar» no ens permet afinar gaire més. I, per descomptat, no ens deixa usar un dels agafadors més útils de l'estudiós d'art a l'hora d'atribuir una obra: la comparació de les expressions i les fesomies dels personatges que hi figuren, ja que cada autor, fins i tot el menys inventiu, acostuma a tenir un repertori molt personal i privatiu de rostres i tipus humans. Tot i això, hi ha un d'aquests trets que és encara visible en ambdues pintures: la peculiar forma d'indicar el nas en el que deduïm que és el dibuix subjacent, amb un lleu traç que



86

n'evoca la punta, que avalaria la hipòtesi de considerar-los de la mateixa mà i part d'un mateix projecte.

L'altre gran recurs de què disposa l'estudiós en catalogar obres en aquestes condicions de conservació i descontextualització és el de l'anàlisi comparativa amb pintures de la mateixa temàtica. No podem fer-ho amb el «Sant Sopar», ara massa difuminat per a treure'n conclusions de datació, d'autoria o fins i tot d'iconografia, però sí amb la «Trinitat», força més definida. Prou, almenys, per a indicar-nos la seva coherència amb les representacions d'aquest tema tan misteriós en la pintura catalana de la segona meitat del segle xv i de les primeres dècades del xvi, des de la «Visió de la Trinitat per sant Francesc d'Assís» de la catedral de Tarragona, de Valentí Montoliu, fins a la representació que presideix el retaule de la «Trinitat» de la basílica de Santa Maria de l'Alba de Manresa, elaborat el 1506 pel pintor Antoni Marquès, passant pel retaule de la Trinitat de la capella de la Llotja de Mar de Perpinyà (ara al Musée Hyacinthe Rigaud), datat el 1489.

En efecte, la representació aplica la fórmula del «Tron de Gràcia» amb les tres persones del dogma alineades verticalment i amb el Pare Etern assegut i majestàtic sostenint la creu del Fill crucificat, i que amb l'alè impulsa l'Esperit Sant al cap de Jesucrist. Les tres persones de la substància divina suren en una eternitat estelada delimitada per un gruixut cercle vermell, i són celebrades per àngels músics, dels quals encara és visible el de la dreta, des del nostre punt de vista, que sonava una xeremia o un flabiol. En la iconografia cristiana és difícil trobar una imatge tan poderosa, amb un simbolisme tan potent i concentrat, capaç de significar aquell dogma transcendental i tan abstracte, enriquit encara amb una al·lusió intensíssima a la Redempció a través de la presència de la Crucifixió consentida pel Pare. La pintura de Sant Romà n'era una interpretació acurada capaç de no traïr la solemnitat del tema.

2. JUDICI FINAL / SANT CRISTÒFOL AMB EL NEN A COLL



ALEXTENA (AT)

Església de Sant Cristòfol d'Anyós (la Massana)

Pintor anònim
Pintura mural
ca. 1520-1540

Sureda 1981: 322
«Sant Cristòfol d'Anyós» 1999: 149
Buron 1994: 149
Mestre Adell 1999: 126
Guillamet 2009: 124-125
Berenguer 2013: 1-24



AT

Abans de 1936, la petita església de Sant Cristòfol d'Anyós de la parròquia de la Massana contenia un dels registres figuratius més complets que es podia trobar a l'interior d'una església andorrana. Aquell any, les pintures murals romàniques descobertes a principi de la dècada dels anys trenta atribuïdes al Mestre de Santa Coloma foren arrencades i adquirides per l'antiquari madrileny Apolinar Sánchez Villalba i el 1939 exposades a la Brummer Gallery de Nova York. El cicle arrencat, del qual es desconeix el parador final, comprenia representacions de la Verge amb dos sants nimbats, que s'han identificat amb Pere i Pau. No eren pas les úniques representacions murals que hi havia: al presbiteri encara es poden apreciar més pintures datades del segle XIII i també a la nau, que fou ampliada i elevada al segle XVI. Les més modernes d'aquest darrer segle, ubicades al costat esquerre de la nau (des del punt de vista de l'espectador), representen un Judici Final i podrien haver estat realitzades en el mateix moment o poc abans que el retaule de Joan de Monterde dedicat a sant Cristòfol s'erigís rere la mesa d'altar pels volts del segon terç de segle.

La senzillesa amb què s'ha representat el cèlebre passatge evangèlic fa pensar que rere l'execució hi hagué la mà d'un artesà tan poc destre com poc exigents devien ser els seus clients –tenint en compte, però, que el conjunt fou restaurat per Manuel Humbert i Antonio Llopart sota l'assessorament de Rafael Benet i Cèsar Martinell–. Una línia gruixuda de traç negre és suficient, doncs, per delimitar les figures esquemàtiques que es retallen sobre un fons neutre damunt del qual s'ordena la seqüència finalista: a baix, els condemnats, patint tortures d'uns éssers diabòlics sorgits dels rics capitells de l'imaginari medieval; al centre, l'arcàngel sant Miquel en la seva versió de psicopomps, degudament abillat amb l'armadura i amb les balances



característiques que determinen el pes dels pecats dels condemnats, i al registre superior, amb els sants i les santes envoltant-la, l'aparició del Salvador amb una curiosa representació dels impropis de la Passió, que potser pretenen evocar el sacrifici i el dolor previs a la resurrecció. Al capdavant de tot el conjunt, com si es tractés d'una predel·la de retaule compartimentada, hi ha disposada una filera de sants i santes d'identificació difícil. Els colors plans, l'absència de cap intent d'estructuració anatòmica de la figura i la profunditat del paisatge suggerida en alçada, com si es tractés d'una estampa japonesa, determinen la mateixa mà en l'execució del sant Cristòfol de l'altre costat de la nau, que evoca la tipologia d'aquest sant representat com el gegant cananeu Rèprobe que ajuda el Nen Jesús a traspasar el riu i que tradicionalment s'ubicava a les naus de les esglésies, com ara els famosos «gegants» de la catedral de Zamora, Toledo, València o el sorprenent *Sant Cristòfol dels paraires* de l'escultor Tomàs Comergues, una escultura colossal de sis metres desapareguda el 1936 de l'església de Sant Miquel de la ciutat del Túria.

Com dèiem, però, no ens pot passar per alt un detall que afecta la cronologia plausible de les pintures. Té a veure amb el fet que es fa estrany que, havent-hi un retaule amb una iconografia tan completa dedicada al sant, que inclou una talla amb la mateixa representació, se'l torni a mostrar al mur. Aquesta raresa i el silenci dels arxius obliguen a deixar plantejada una hipòtesi: que en realitat la pintura mural fos per a resoldre provisionalment l'advocació de l'església mentre no es construís d'una manera definitiva el retaule renaixentista, tot just després de l'ampliació arquitectònica de l'edifici.



3. RETAULE MAJOR DE SANT CRISTÒFOL



**Església de Sant Cristòfol d'Anyós
(la Massana)**

Atribuït a Joan de Monterde, pintor

Escultor anònim

1520-1540



A primer cop d'ull, el deliciós retaule major de la panoràmica esglésiola de Sant Cristòfol d'Anyós ens pot semblar un conjunt no particularment remarcable, sobretot si l'observem com una feina feta amb mitjans precaris per dos artesans de destresa molt limitada i com un treball elaborat d'una manera expeditiva, amb taules resoltes amb traços ràpids i sumaris i aplicant-hi una capa de color molt lleugera. En canvi, si l'analitzem amb atenció, hi descobrim una singularitat iconogràfica –la riquesa del relat sobre la vida del sant– que el converteix en una obra molt especial en el context de la pintura de l'època i en una joia més en el palimpsest pictòric guardat a l'interior del temple, un dels espais andorrans amb més personalitat.

A més, es tracta d'un retaule a propòsit del qual es pot defensar una hipòtesi d'autoria força ferma, vinculant-lo a la trajectòria del pintor Joan de Monterde, de «la vila d'Ax». És un mestre documentat a Andorra entre 1522 i 1540; un contemporani, doncs, de Miquel Ramells i de Guiu Borgonyó o de l'encara desconegut Joan Raimís. Sobretot, en sabem que l'estiu de l'any 1522, «abitant a les Caldes», va convenir la realització per a una església no especificada d'un retaule «com aquell de Sent Serni so és de pintures e armadures», la pintura del «porxo axí com aquell de la Cortinada»⁴ i l'obra del retaule de la Mare de Déu per a l'església de Meritxell, contractat el 18 d'agost de 1522 amb el sagristà del santuari per cinc ducats i mig de plata.⁵

La segona dada és importantíssima perquè podria remetre –ara entrem en un terreny hipotètic– a una peça cremada durant l'incendi del santuari, però documentada fotogràficament (fig. 90). Si el retaule visible a la imatge fos el que va contractar Joan de Monterde el 1522, la qual cosa és ben probable des del punt de vista del





90

llenguatge pictòric i de les morfologies ornamentals, estariem davant de l'autor del de Sant Cristòfol d'Anyós, ja que les semblances entre l'un i l'altre són clares malgrat els retocs estructurals i ornamentals que va patir el de Meritxell, potser en el moment que deixà l'altar major per passar a una col·locació secundària.

Si la nostra sospita anés ben encaminada, redescobriríem un pintor força modest, però dotat d'un sentit narratiu ambiciós, que, això sí, no aconseguia lluir perquè ni el seu dibuix gruixut no és gaire destre ni els seus recursos cromàtics són gaire variats. Manejava un repertori figuratiu molt característic de la plàstica no italiana de les primeres dècades del segle XVI, encara poc afectat pels renaixentismes que ja s'escampaven i es collien arreu. És un llenguatge de matriu nòrdica, basat en un plantejament flamenc de la representació, ric d'anecdotes i de sensibilitat paisatgística i ambiental i ple de materials figuratius i d'ingenus personatges d'aroma centreeuropeu (fig. 91).

En aquest sentit, l'aspecte d'aquestes escenes d'ambientació cincenista s'ajusta molt bé a la

influència de la pintura tardoflamenca i alemanya que tenyeix la pintura catalana de principi del segle XVI, abans de l'arribada d'autors romanistes com ara Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, més italianitzats. I també s'hi adapta la tipologia a la flamenca del retaule i el seu aparell ornamental i escultòric, tan proper als de Sant Joan de Caselles i Sant Miquel de Prats (vegeu-ne els estudis) que és fàcil vincular-los a una mateixa autoria, si bé el d'Anyós n'és una versió sumària, menys frondosa de talla i policromada amb menys mitjans. Ara les divisions verticals de la retícula es resolen amb pilarets esvelts de fust regirat i acabats en un pinacle. I les horitzontals, amb simples arcs carpanells convertits en conopials eriçats de frondes i puntejats de flors de llis al coronament. A diferència de Sant Joan de Caselles, on cada pintura s'aixoplugava en un dossier calat, ara només ha merescut aquest tractament la rígida figura de sant Cristòfol duent el Nen a coll mentre travessa el riu que li «mulla» les cames (fig. 92), força més humil que el pinacle flamíger dels retaules de Sant Joan i Sant Miquel. Només el guardapols, el bancal i la predel·la mantenen una complexitat ornamental semblant que també notem al pseudosagrari, amb els frisos calats amb traceries i arquets conopials separats per pinacles, i en el seu preciós bancal de medallons amb efigies de sants (?) alternats amb fantasies heràldiques i aus.



91

Tot plegat conforma una pantalla compartimentada en una vintena de registres, a més del plafó més gran de la porta de la sagristia. D'aquests, els vuit del banc reben pintures amb imatges de cos sencer extreïdes del santoral predilecte de la comunitat, ordenat a banda i banda de la Verge i de sant Joan, que contempen el Crist de dolor, dret dins el sepulcre, que presideix el centre del fals sagrari (fig. 93). Es tracta de sant Sebastià, sant Roc i sant Jaume el Major a la dreta del retaule i d'un sant bisbe en actitud de beneir (sant Martí?) a l'esquerra, al costat del sant Pere de la porta, que ostenta una clau grossa, col·locat dempeus sobre d'un paviment en perspectiva

i davant d'un parapet baix. La resta, instal·lats al cos del retaule, componen un cicle dedicat a narrar la vida de sant Cristòfol, excepte el Calvari central de la cimera, amb Maria i Joan asseguts pregant al peu de la creu del Crucificat, amb una Jerusalem nòrdica farcida d'altres torres curullades a la llunyania.

Les dotze escenes de la vida del titular són l'element més preuat del retaule, el seu valor afegit, que és temàticament extraordinari. És un relat detallat de la vida, la predicació, el martiri i la mort del gegant cananeu Rèprobe, després batejat amb el nom de Cristòfol, que reconstruïm a mesura que anem baixant des de les pintures de la cimera fins a les del primer cos i que anem llegint de dreta a esquerra del retaule (d'esquerra a dreta nostra).

És un dels cicles iconogràfics més rics entre els dedicats al sant arreu d'Europa i, potser, un cicle únic, ja que inclou tres escenes insòlites al coronament, dedicades a la infància (?) del sant i sense precedents ni paral·lels. Evidentment, hi ha cicles molt més valuosos des del punt de vista estrictament artístic –als amants de l'art renaixentista, els vindrà al cap el d'Andrea Mantegna als Eremitani de Pàdua–, però és difícil de trobar-ne un de tan complet com aquest d'Andorra. A més de les enigmàtiques escenes sobre els orígens (?), s'hi representen les primeres trobades d'aquell sant que estava decidit a servir només el sobirà més poderós que existís: primer amb el rei cristià que Cristòfol va identificar com a tal fins que s'adonà que temia el dimoni, i després, amb el mateix diable, caracteritzat com a rei, amb el descobriment que també aquest temia el senyor més poderós de tots, simbolitzat en la creu de pedra ubicada en una cruïlla de camins. Les històries consecutives del mateix nivell expliquen els episodis culminants de la llegenda: la travessia del perillós riu amb el Nen Jesús a les espatlles i la conversió i instrucció de Cristòfol per obra de l'ermità Bàbiles. Aleshores, el sant ja duu la palmera florida, el seu altre atribut identificador. Finalment, el primer pis del retaule mostra les històries de la predicació, captura, martiri i mort. Són els seus avatars a la ciutat de Samos i a la Lícia que acaben amb la seva decapitació després de l'episodi del martiri i el miracle de la sageta que en comptes de clavar-se-li es girà per ferir un dels seus botxins –en algunes versions de la llegenda, el castigat és l'emperador Deci mateix.

En tot cas, no coneixem cap cicle que, a més de les històries indicades, inclogui el relat del naixement del sant, del seu abandonament en les aigües d'un riu i del seu rescat i alletament per part d'una cèrvola (o una cabra o una lloba). Són històries de lectura ben incerta que no apareixen a les vides dels sants més divulgades, com la *Llegenda àuria* de Iacobus de Voragine, que sí que explica totes les altres del retaule, ben fàcilment identificables. Probablement tenen a veure amb l'al·lusió de la llegenda àuria a un origen salvatge i haurien d'estar relacionades amb alguna





93

versió de la llegenda del sant de la qual hem perdut el rastre –o no el sabem trobar–. Com diu Antonietta Cardinali a la *Bibliotheca Sanctorum* (1987), el culte a sant Cristòfol s'estengué tant que va determinar el «sorgiment d'una literatura copiosa i extraordinària, caracteritzada de llegendes i narracions fabuloses en les quals, amb independència de l'objectivitat històrica, cal ponderar la fantasia dels compiladors». Malgrat aquesta llacuna interpretativa, el cicle d'Anyós, enriquit encara amb el magnífic fresc contemporani de l'arc triomfal de la nau, ha de merèixer la consideració d' excepcional en la iconografia europea del gegant sant.

4. RETAULE MAJOR DE L'ESGLÉSIA DE SANT ROMÀ DELS VILARS



Església parroquial de Sant Pere Màrtir
(Escaldes-Engordany)

Pintor i fuster anònims

1515-1550 ca.



Juntament amb el de Sant Romà de les Bons, contemporani i dedicat al mateix sant, però d'autoria diferent, és un bon exemple andorrà d'una situació estilística molt habitual en la plàstica del primer terç del segle XVI fora d'Itàlia, la d'hibridació entre les fórmules tardoflamesques del gòtic més tardà, ben vives encara a cavall dels segles XV i XVI, i les primeres onades d'informacions de signe renaixentista italià, començades a arribar als obradors de pintura i escultura.

Això sí, la d'aquest anònim és una posició més retardatària de l'ocupada, com veurem, per Miquel Ramells i Guiu Borgonyó (antics Mestre de Canillo) als més ambiciosos retaules de Sant Joan de Caselles i Sant Miquel de Prats. Al retaule dels Vilars, la continuïtat tardoflamesca –o tardogòtica, si es prefereix– és molt més evident. En primer lloc, per la fusteria arquejada del retaule de tres carrers separats per pilarets balustrats o tornejats segons el motiu arquitectònic anomenat *a candelieri*, i dos pisos separats per cornises fines per formar sis compartiments aixoplugats amb estesos arquets conopials. Tenen l'extradós calat elaborat amb cura i especialment dens al tram alt. El cos central amb el registre del titular es dilata en alçada respecte dels laterals i empeny enlaire el plafó superior del Calvari fins a marcar el cim de l'arc de coronament. I segonament pel codi pictòric predominant



94

a les sis taules d'aquest petit cicle que combina, a l'esquerra del retaule, dues històries de la infantesa de Crist, dues Epifanies, la Nativitat amb àngels i l'Adoració dels Reis; la representació de la figura de sant Romà i un Calvari, al centre; i, ocupant els dos nivells del carrer dret, sant Romà entre les flames i una escena del cicle martirial del titular –la del turment a la foguera defraudat per un sobtat temporal–, a més d'una representació amb sant Joan Evangelista i sant Sebastià.

A gairebé totes les escenes hi destaca l'atenció d'ubicar les figures en plataformes naturals des de les quals es projecten en profunditat uns panorames paisatgístics. És un tret que recorda les fórmules més ambicioses de l'anomenat Mestre de Canapost (o Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà), per posar un exemple conegut (i potser fins i tot vist per l'anònim dels Vilars), territorialment proper (l'autor de l'obra perpinyanesa va treballar a Puigcerdà i a la Seu d'Urgell) i potser contemporani.⁶

És una sensibilitat pròpia de qui s'ha format en els recursos flamencs aquesta que predisposa distribuir els personatges davant d'àmplies escenografies naturals d'aspecte plàcid, amb paisatges rics i fèrtils, plens d'arbredes, ciutats i fortaleses puntejades de torres amb cuculles, amb els plans de profunditat endinsant-se en blocs de color verd primer, ocre després i, finalment, blavós a l'horitzó de turons rocallosos representats amb un efecte molt elemental de perspectiva aèria (fig. 95).

Tanmateix és un flamenquisme superficial basat en l'aplicació mecànica de motius molt estandarditzats en la plàstica local de principi del segle XVI. Evidentment,

no s'observa en el modest anònim dels Vilars cap consciència respecte del tractament preciosista de les superfícies més enllà de l'aplicació puntual del daurat, cap vocació descriptiva més enllà d'una certa cura en la caracterització dels arbres o de l'anecdòtisme d'alguna fortalesa, ni gaire sensibilitat envers els fenòmens lumínics o els jocs d'il·lusionisme òptic.

Tot plegat és lògic tractant-se d'una pintura i d'un autor de tanta modèstia i en aquest context no hauríem d'esperar una altra cosa. En realitat, la vena flamenca és tan superficial com els evidents nous conceptes renaixentistes que ja maneja i que ha recollit de l'observació de les informacions gràfiques subministrades per gravats alemanys i italians de finals del xv i de principi del xvi. Ha de ser de fonts així que neixen motius iconogràfics com ara el sant Josep amb el llum, de la Nativitat, o la caracterització complexa i luxosa del rei Gaspar (fig. 96), sorprenentment acostada, però, al rei Clotari pintat per Pere Nunyes al retaule de Sant Eloi dels argenters de Barcelona (1526-1529, ara al MNAC). En tot cas, només n'hem identificat una de concreta, ja que el pintor la serví amb una fidelitat absoluta: és el sant Joan Evangelista de la sèrie dels apòstols creats per Rafael que el gravador Marcantonio Raimondi (ca. 1470/1480-1527/1534) traslladà a la planxa de coure i divulgà per tot Europa.

95





96

No obstant l'ús d'una referència altrenaixentista i rafaelesca tan forta, la naturalesa pictòrica de l'anònim dels Vilars no resulta gens italianitzada. En ell domina, en la línia de l'aiguabarreig eclèctic que és la pintura dels bisbats catalans del primer terç del segle XVI, una ànima tardogòtica que combina, en una interpretació molt artesanitzada però ben digna, recursos convencionals d'arrel flamenca enriquits amb informacions gràfiques dels gravats alemanys que li aporten invencions figuratives com el pretor del martiri del foc o els reis de l'Adoració i un gust per l'espaiositat resolta, però, segons una mecànica intuïtiva.

Més enllà d'aquests valors pictòrics que fan del retaule de Sant Romà un bon exemple de la situació de la pintura als tallers del segon quart del segle XVI, el conjunt també s'ha de considerar una peça rellevant a l'entorn de l'enigma –crec que en podem dir així– de la història i la iconografia del sant. Encara que el cicle dels Vilars en realitat només el mostra en dues taules, la coincidència del turment del foc, una escena clàssica de la vida de sant Romà màrtir d'Antioquia juntament amb el seu company, el petit Barules, amb la representació principal del personatge vestit amb l'hàbit negre dels benedictins i caracteritzat d'abat, a la manera de sant Romà d'Auxerre, fan pensar que a la primeria del XVI el culte del sant havia derivat, també, cap a un cert aiguabarreig hagiogràfic.

5. RETAULE MAJOR DE SANT ROMÀ



Església de Sant Romà de les Bons
(Encamp)

Pintor i fuster anònims
Mitjan segle XVI

Post 1958: 379-389
Durliat 1954: 154-168



El contorn semicircular del retaule de fusta de Sant Romà delata que estava pensat per a adaptar-se al perfil corb de la volta. De petites dimensions, consta de dos cossos desiguals, tres carrers, predel·la i guardapols. La compartimentació és amb relleus d'estuc daurat, modelats amb motius hibridats de columnes balustrades, volutes i vegetals estilitzats. La predel·la, la conformen cinc compartiments: al centre hi ha el bust d'un Crist eucarístic, flanquejat a banda i banda per dues parelles d'apòstols representats de mig cos. Començant d'esquerra a dreta (des del punt de vista de l'espectador), el primer grup, el conformen sant Bartomeu i sant Andreu –el primer amb el ganivet, el segon amb la creu en aspa–. A continuació hi ha una taula amb els sants Pere i Pau, fàcilment identificables pels atributs que porten (les claus i l'espasa). Passada la taula del Crist, en segueix una altra amb sant Joan i sant Simó –Joan apareix imberbe i Simó sostenint la llarga serra del seu martiri–. A diferència de les dues anteriors, els sants no dialoguen entre ells, sinó que en direcció a la representació de Crist. Aquesta mateixa circumstància es dona en l'última taula de la predel·la, amb sant Felip i sant Jaume el Major, que porten d'atributs la creu martirial i el bastó amb petxines de pelegrí, respectivament.

La taula central del retaule ocupa els dos cossos i és una representació de sant Romà *in cathedra*, vestit amb l'hàbit negre dels benedictins. Sosté un bàcul amb una creu



97

abacial i un llibre a la falda (fig. 98). Aquesta iconografia l'identificaria amb sant Romà d'Auxerre, monjo del segle VI que assistí sant Benet durant el retir eremític d'aquest últim a les coves de Subiaco. El bàcul al·ludeix al fet que fou abat de Dryes-les-Belles-Fontaines i bisbe d'Auxerre. No obstant això, les quatre escenes que expliquen i despleguen l'hagiografia de sant Romà corresponen a la vida d'un altre sant amb el mateix nom. Es tracta, concretament, de sant Romà d'Antioquia, un sant màrtir del segle IV. Segons les diferents edicions del martirologi romà –sant Romà d'Antioquia se celebra el 18 de novembre–, patí les persecucions de Galeri Maximià. La primera escena del carrer esquerre del primer cos (novament des del punt de vista de l'espectador) correspon a l'episodi Sant Romà davant el pretor Asclepiades, que havia intentat arrasar l'església siriana on Romà exercia de diaca. En l'episodi es pot veure com el sant exhorta el pretor a no derruir-la. L'escena del



segon cos, sense abandonar el mateix carrer, correspon a la Detenció de sant Romà per part dels soldats. L'episodi que ve a continuació és el Martiri del foc, al carrer dret del primer cos. Segons la seva hagiografia, per evitar que sant Romà reprimís els cristians d'adorar falsos ídols, van tallar-li la llengua, però un acte miraculós va permetre que seguís parlant com si res. Un nen que va presenciar el miracle, Barules, va exclamar el poder de Déu. Aquest gest va comportar-li que compartís la foguera amb sant Romà, tal com es pot apreciar a l'escena representada al retaule. No obstant això, una pluja novament miraculosa va apagar les flames i va impedir que els botxins consumessin l'encàrrec. La darrera escena, al segon cos del carrer dret, representa l'últim acte del seu llarg martiri: la mort per estrangulació.

No ens ha estat possible determinar el perquè del creuament de les hagiografies, que es manté en la pràctica totalitat dels retaules andorrans on apareix sant Romà, fins i tot en els més tardans. Potser la hipòtesi més probable és que les vides dels més de vint-i-vuit sants Romà existents hagin estat un maldecap per als promotors a l'hora de confeccionar una selecció iconogràfica adequada per al seu retaule. Admetriem, per tant, la possibilitat de l'existència d'una interpretació errònia que s'hauria anat reproduint amb el temps. O bé l'existència d'algun martirologi o hagiografia híbrida que de totes maneres no hem sabut detectar entre els repertoris més habituals. Seria interessant, en aquest sentit, comprovar si el manuscrit litúrgic de principi del segle XII conservat a la Biblioteca de Montserrat provinent de Sant Romà de les Bons en diu alguna cosa en l'apartat dedicat a la *Passio sancti Romani*.

Pel que fa a les qüestions estilístiques i d'autoria, l'any 1958, Chandler Rathfon Post, al volum XII dedicat a la pintura catalana del primer Renaixement publicat com a part de la monumental *A History of Spanish Painting*, classificà un seguit de pintures i obres properes al Mestre de Canillo, bàsicament imitadores o seguidores de l'estil del pintor dels retaules de Sant Joan de Caselles i Sant Miquel de Prats. Una d'aquestes agrupacions de pintures amb concomitàncies estilístiques comunes l'atribuí al Mestre de Saneja. Sota aquest apel·latiu vivia un pintor que hauria realitzat els retaules de Sant Vicenç de Saneja –el topònim d'aquesta població de la Cerdanya catalana donà nom al pintor anònim–, de Sant Romà de les Bons i de Vallcebollera, a l'Alta Cerdanya. Una altra agrupació d'obres, coneguda d'una manera més genèrica com a Escola del Mestre de Canillo, integrava el retaule de Sant Jaume de Naüja (Alta Cerdanya) i dues taules de l'Epifania i de la Decapitació de sant Joan Baptista de l'església parroquial de Barruera (Alta Ribagorça). Agrupacions de Post al marge, l'any 1954, l'historiador Marcel Durliat també havia relacionat el Mestre de Saneja amb una taula conservada del retaule de Sant Vicenç de la Tor de Querol (Alta Cerdanya), afirmant que la trobava estilísticament propera a l'obra del pintor Antoni Peytaví.

A grans trets, les agrupacions de Post i Durliat han prevalgut fins als nostres dies. No obstant això, l'adscripció del retaule de Sant Romà de les Bons al paquet del Mestre de Saneja s'ha de replantejar de nou –també els altres grups, però una anàlisi d'aquestes característiques desbordaria els límits d'aquesta fitxa–. Com a contemporani del Mestre de Canillo (ara identificat com a Miquel Ramells o Guiu Borgonyó), el pintor anònim de Sant Romà és un mestre que, tot i les reminiscències del llenguatge del gòtic internacional en el seu estil –el daurat no ha desaparegut del tot, per exemple–, va assumir la nova gramàtica renaixentista que des de principi del segle XVI havia irradiat els tallers catalans de la mà d'artistes forans. No és com esperariem d'un pintor italià, en el sentit de l'aplicació rigorosa de la perspectiva per al conjunt del retaule o de l'estudi de la natura i l'antiguitat com a *auctoritas*, però és veritat que cada escena explica una història en un espai creïble i habitable. Passa el mateix amb les figures, que, tot i presentar relacions d'escala i les proporcions anatòmiques distorsionades –fixem-nos en els botxins de la foguera–, en general tenen un repertori gestual i emocional variat. Al detall, el pintor demostra una atenció especial per incloure recursos que donen versemblança i tridimensionalitat als escenaris, com ara els escorços i les ombres dels personatges projectades sobre els paviments, o la inclusió d'elements que multipliquen la sensació de profunditat, com ara el mur

baix que corre per darrere dels apòstols de la predel·la. Per contra, els colors, poc variats, accentuen un clarobscur modelat amb una rigidesa excessiva.

Hem de tenir en compte que aquestes observacions puntuals sobre l'estil del pintor del retaule de Sant Romà són fetes a partir d'una obra modesta, almenys en dimensions. Això vol dir que en cap cas haurien de servir per fixar d'una manera definitiva l'estil d'aquest mestre anònim, sobretot si existís alguna altra obra conservada. Aquesta darrera possibilitat podria donar-se si admetem com a seu el retaule de Sant Jaume de Naüja (fig. 99), que Post incloïa al paquet del Mestre de Saneja. La confrontació entre grups de figures d'un retaule i de l'altre revela diàfanament i inequívoca la mà del mateix mestre. A tall d'exemple, es pot comparar el rostre del sant Jaume agenollat de Naüja amb la fesomia del sant Pau de les Bons, o moltes de les cares dels personatges dels fons de les escenes de Naüja amb les dels apòstols de la predel·la andorrana. A més, una mirada més atenta servirà per copsar un repertori de trets formals comuns entre les dues obres, com ara el gust pel perfilat, les barbes llargues amb bigotis ressaltats, les mans grans, etcètera. Però sobretot cal fixar-se en aquelles qüestions formals que a Sant Romà, per la modestia del moble, només s'intuïen i que a Naüja s'aprecien fàcilment. Ens referim a una millora compositiva, a una major amplitud en els plegats, a la varietat d'escenaris (urbans, naturals, interiors), a una il·luminació més natural i a una paleta més rica. Tot plegat no evita que hi segueixi havent solucions retardatàries que ja detectàvem a Sant Romà, del tipus de dificultats d'escala en les figures o de manca d'unitat espacial en el conjunt de les escenes.

Que el Mestre de Sant Romà de les Bons i el de Naüja –i ara també el de Sant Felip i Sant Jaume dels Cortals– siguin el mateix pintor, com defensem, no vol dir que el Mestre de Saneja i el de l'Escola del Mestre de Canillo siguin un de sol. Ben al contrari, els conjunts de Post i Durliat s'han de dissoldre per formar-ne de nous. El mestre del retaule de Sant Vicenç de Saneja, les taules del qual són al Museu Episcopal de Vic, el de Vallcebollera i el de Sant Vicenç de la Tor de Querol semblen diferents al binomi les Bons-Naüja. Pertanyen a la mateixa cultura, però són més properes a l'estil d'Antoni Peytaví –i/o Joan Perles–. Les pintures de Barruera, de moment, haurien de quedar en un altre subconjunt.

Una darrera observació afecta necessàriament els estucats de guix daurat que defineixen la compartimentació del retaule de Sant Romà. Dues taules de l'església parroquial de Sant Pere d'Oceja (Alta Cerdanya), amb representacions d'un Calvari i d'una oració davant del sepulcre d'un sant, presenten exactament els mateixos motius ornamentals a base de guixos amb decoracions de volutes i vegetals que defineixen l'estructura del retaule de Sant Romà. És tanta la coincidència tipològica que podríem aventurar la hipòtesi que es tracta d'un producte sorgit del mateix taller. No s'ha de descartar que aquestes decoracions formessin part d'un repertori habitual, però això sí: les dues taules d'Oceja i el retaule de Sant Romà són de mans diferents.



6. RETAULE MAJOR DE L'ESGLÉSIA DE SANT FELIP I SANT JAUME DELS CORTALS



Actualment es troba a la reserva del Patrimoni Cultural d'Andorra (Sant Julià de Lòria)

Pintor i fuster anònims
Mitjan segle XVI



Les pèrdues generals de pintura, que afecten la pràctica totalitat de la superfície pictòrica de la predel·la i sectors importants de les taules dels carrers centrals, impedeixen dir gaire res d'aquest retaule rescatat de la rectoria d'Encamp per Pere Canturri el 1971. Segons les informacions de Patrimoni, el retaule provenia de l'antiga església de Sant Felip i Sant Jaume dels Cortals. Les representacions dels carrers laterals conviden a pensar que la taula central bipartida acollia la doble representació de sant Felip i sant Jaume –la festivitat dels dos sants és el mateix dia–. A la taula de l'esquerra, el grup de personatges al voltant d'una creu pot al·ludir a la crucifixió de sant Felip. A la de la dreta, la iconografia és més clara i indicativa: es tracta de l'escena de la decapitació de sant Jaume.

El retaule, de perfil corb, presenta una arquitectura decorativa molt semblant a la del de Sant Romà de les Bons, realitzada a base d'una compartimentació amb relleus d'estuc daurat modelats amb motius híbrids de columnes balustrades, volutes i vegetals estilitzats. No és l'única semblança formal entre les dues obres: les poques fesomies que es poden distingir presenten concomitàncies estilístiques molt properes a les figures del retaule de Sant Romà de les Bons, que a la fitxa anterior hem posat en relació amb el mateix pintor anònim de Naüja.



100



101

7. RETAULE MAJOR DE SANT JOAN

8. RETAULE MAJOR DE SANT MIQUEL



PCA

Església de Sant Joan de Caselles (Canillo)

Miquel Ramells i Guiu Borgonyó,
pintor i daurador

Escultor anònim

1537

Pujol i Tubau 1936

Angulo 1944: 330

Angulo 1954: 178-179

Post 1958: 364-378

Benet 1963

Mercader 1964

Rossell 1982

Garriga Riera 1986: 149

Planas de la Maza 1989-1990: 163-201

Bascompte Grau 2007

José i Pitarch 2007

Porta 2008



POL MAYER



AT

Església de Sant Miquel de Prats (Canillo)

Miquel Ramells i Guiu Borgonyó,
pintor i daurador

Escultor anònim

1535-1540

Pujol i Tubau 1936

Angulo 1944: 330

Post 1958: 364-378

Rossell 1982

Garriga Riera 1986: 149

Planas de la Maza 1989-1990: 181-183

Canturri 2001

Alcobé Font 2007

Bascompte Grau 2007

José i Pitarch 2007



AT







104



105

Els retaules majors de Sant Joan de Caselles i de Sant Miquel de Prats són la joia absoluta del patrimoni artístic andorrà de l'època moderna, especialment el primer, conservat gairebé intacte al seu temple romànic amb el qual compon una de les experiències artístiques més intenses i suggerents de l'art andorrà i català (si ens hi referim en termes diocesans). Són les seves peces més valuoses, ja que es tracta (tot i que el de Prats ara es conserva desmuntat i disgregat i en mans de diversos propietaris d'Andorra i de Mallorca) de les creacions d'un dels pintors de més entitat i amb un món pictòric més personal i original entre els mestres actius als bisbats catalans durant la primera meitat del segle XVI. Es pot dir que és un mestre al qual devem el llegat visual intens, preciós i formidable de les escenes apocalíptiques del retaule de Caselles o del combat entre àngels i dimonis de Prats. Aquí, per raons òbvies d'espai i de tipologia d'estudi, no podem revisar amb detall el complex procés constructiu del personatge historiogràfic anomenat Mestre de Canillo ni ens toca analitzar-ne tota la trajectòria. En qualsevol cas, per a la primera qüestió ens remetem a l'apartat «Biografies» d'aquest llibre, en què es detalla la seqüència que va acabar construint aquest personatge tan atractiu, iniciada per Diego Angulo i Chandler Rathfon Post.⁷

Ara, aquest estudi l'ha assimilat als noms de Miquel Ramells i Guiot Borgonyó i n'ha certificat una cronologia segura, tot revelant un dels grans enigmes de l'art de l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó. Ha estat gràcies a la recerca a l'Arxiu Nacional, que ha possibilitat la troballa del document contractual del retaule major de Sant Joan de Caselles, clau per a desfer l'anònim amb la identificació amb els mestres Miquel Ramells, de Cardona, i Guiu (o Guiot) Borgonyó, i per a assenyalar la data de 1537 com a primera fita segura de la cronologia de la seva activitat:

Capitulatio feta y fermada entre Joan Ramon Fontana del Vilar, lo senyor Pere Pelisser de dit loch, Pere Martir Viner de Merixel, Bernard Ponsamant de Prats, Joan

Armany de Canillo, Joan Naudí de Canillo, Micael Abella alies Gascó de la Costa, Martí Ralla de Plans, tots de la parrochia de Canillo de una part e Miquel Ramells de Cardona et Guyo Borgonyó pintors de part altra.

E primerament nos sobre dits consols e prohomens posam a fer a vosaltres y pintar tot lo retaule de Sanct Joan de Caselles au de pintar al banch dels misteris de la Passio de Jesu Christ Salvador Nostre y tot lo retaule ab les ystories de sent Joan Evangelista, au de fer la cosa y obraque sie perfeyta de bon or y de bonas colos. E asso per lo preu de LX ducats de or dels quals los dits prohomens los prometen a dits mestres de lesxar los dotze ducats d.aquí a tres sempmanas y lo restant fins a compliment de dits LX ducats fins a la fira de la Seu primer vinent si dit retaule sera acabat mes an de donar dits prohomens als dits mestres III ducats pagats en dinerades per sa despesa, las quals obras dits mestres an de fer a ses despesas e si cabera que dita obra no agradave a dits prohomens volen dites parts que sien judicades dites obres per dos pintors e per ço tenir y complir ne obliguen la una part a la altra y la una a la altra tots los bens mobles e immobles agust y per haver hont se vulla que sien ni hont que no [...] E assi ho juram.⁸

Aquest és, doncs, el document que desencadena la revisió actual de l'antic Mestre de Canillo, des d'ara una personalitat bicèfala, per bé que nosaltres ens decantarem per considerar que el binomi contractant era un equip integrat per un membre concentrat i expert en les tasques de pintura i creació d'històries i imatges, segurament Miquel Ramells, i un altre, Guiu Borgonyó, d'especialitzat en la dauradura. És una relectura del famós anònim també fonamentada en una millor caracterització de la figura de Miquel Ramells i de la seva cultura artística i, encara, en l'estudi de la Nativitat i l'Adoració dels Reis adquirides pel Govern d'Andorra el 28 de novembre de 2011 (fig. 104 i 105), que se li han d'atribuir amb completa seguretat per la seva proximitat amb altres treballs seus a Caldes de Malavella coneguts per fotografies –en són una versió sinòptica.

A Andorra, Miquel Ramells i Guiu Borgonyó van aplicar el seu ofici de pintor i daurador en dos retaules gairebé bessons, basats en una idèntica traça i en elements decoratius calcats. En realitat, el de Sant Joan de Caselles i el de Sant Miquel de Prats només difereixen en la mida menor d'aquest últim, concebut per a un ambient arquitectònic més reduït. La traça devia ser la mateixa i devien sortir de les mans d'un retauler imaginatiu, però no excessivament destre, que també podria ser el responsable de la fusteria del retaule de Sant Cristòfol d'Anyós (vegeu l'estudi 3).

Preveia un retaule de cinc carrers i quatre nivells, incloent-hi el pedestal amb les portes i la predel·la, que es varen quedar en tres a Prats gràcies a l'elisió de la banda central del cos de la pantalla.

Tenint en compte la cronologia, es tracta d'una traça a la flamenca bellament i frondosament ornada, però d'execució poc fina i una mica retardatària si la mirem en el context de l'evolució de la retaulística als bisbats catalans que ja virava cap a fórmules més classicitzants, com les que ambdós es trobarien als retaules de Caldes de Malavella –el de la Verge i un d'inèdit dedicat a santa Bàrbara que aquí se'ls atribueix per primera vegada (fig. 106)–. Creava les divisions verticals de la retícula amb pilarets esvelts de fust estriat amb una superposició de

106





107



108

motius en ziga-zaga i acabats en un pinacle amb la punta eriçada de frondes. I les horitzontals amb un fris coronat i decorat amb un calat daurat serpentejant sobre el camper blau que separa les tres o les dues franges del cos del retaule dels cinc plafonets del bancal, emmarcats en arquets conopials, i a través de dosserets trilobulats amb una traceria que juga amb motius vegetals i d'aus a la pantalla superior. En tots dos retaules, els carrers laterals amb les pintures flanquegen una fornícula amb l'escultura del titular, sant Joan Evangelista o sant Miquel Arcàngel (fig. 107), l'un presentat amb el símbol de la copa del verí conjurat, l'altre vestit de guerrer llancejant el dimoni. Són dues figures sortides de la mateixa mà, força rígides, de factura ben senzilla i d'una serena dignitat que s'aixopluguen en un dels elements més singulars d'ambdós conjunts –encara que a Prats resultava més esquitit–: el dosser flamíger amb una volta ogival petita i coronat per un alt pinacle embellit amb calats fantasiosos. L'altre motiu arquitectònic remarcable és la polsera de Sant Joan de Caselles, concebuda com un fris continu que rodeja el retaule amb un calat amb representacions esquemàtiques i acolorides d'apòstols amb llurs símbols, inclosa la de Judes amb la bossa de monedes (fig. 109).

Actualment, només el de Sant Joan de Caselles conserva el cicle pictòric gairebé intacte. Hi manca la tauleta de la Via Dolorosa del centre del bancal, l'única no retornada el 1948 després del robatori d'aquest sector del retaule de l'any 1936 per part de Victoria Stakelberg i Nicolas Medem. En canvi, el de Sant Miquel de Prats ja no es pot veure en el seu temple, ja que va ser alienat i venut l'any 1926 amb l'autorització del rector



109



110

i del bisbat al negociant d'art Josep Bardolet (que també va adquirir les pintures murals de Santa Coloma), que després el vendria a Josep Costa Ferrer, propietari de les Galeries Costa de Palma de Mallorca, on va ser fotografiat el 1939 i on el va veure encara Chandler R. Post (fig. 108). Allà, Joan March adquirí la predel·la amb les històries de la Passió (fig. 110) i la taula amb el Miracle del Gargano. Ara només l'escultureta del sant Miquel de la fornícula principal es manté a l'indret original, encara que la predel·la i el Miracle del Gargano han passat a ser propietat de Crèdit Andorrà (2006 i 2011), i la taula de la Victòria de Sant Miquel sobre els àngels rebels, del Govern (1991), però malauradament no se sap res de la resta de pintures.⁹

111



Com dèiem en començar, totes aquestes taules componen un gran tresor patrimonial i caracteritzen uns autors amb un llenguatge pictòric de qualitat i d'una forta personalitat. A més, el gran cicle de Caselles és un dels programes iconogràfics més rics dedicats a la narració de la vida i la llegenda de sant Joan Evangelista, força més que el complet itinerari proposat pel retaule de Prats a través de l'èpica llegenda de l'arcàngel que, a més de les històries del Gargano, recordava la seva dimensió còsmica de pesador d'ànimes i de vencedor dels diables, i algun moment clau dels seus miracles, com ara el del mont Saint-Michel.

Les imatges poderoses, imaginatives i cromàticament fulgurants del retaule de Caselles s'han de considerar una de les grans creacions de la imaginació artística del segle XVI als bisbats catalans. El seu itinerari narratiu beu bàsicament de la llegenda àuria i del Llibre de l'Apocalipsi i s'ha de començar, contra el que és habitual, a l'esquerra del retaule –la dreta de l'espectador– amb l'episodi del Turment de l'oli bullent davant la Porta Llatina en època de Domicià (fig. 111) que desencadena el desterrament de l'apòstol a l'illa de Patmos, on tindrà les visions apocalíptiques que el retaule il·lustra a continuació



112



113

sense seguir l'ordre indicat pel Llibre de les Revelacions. Així, al costat de l'escena ambientada a Roma, no trobem la Visió de Crist i els set lampadaris d'or (Llibre de les Revelacions o Apocalipsi, Ap 1,9-20), que ha quedat instal·lada a la franja intermèdia, sinó la de l'Anunci solemne del Regne de Déu (Ap 10,1-11) per part de l'àngel vestit de núvol i amb veu de tro. Després, el recorregut segueix amb la Visió de la dona vestida de sol i el drac de set caps (Ap 12,1-18) i culmina a la cimera amb la Visió del diable encadenat per mil anys (Ap 20,1-3) amb Joan contemplant l'àngel que tenia la clau de l'abisme i Satanàs lligat amb una gran cadena. Al sector dret hi ha alguns episodis de la vida del sant a Efes, tots força ben identificables i mostrats en una ziga-zaga ascendent des del Miracle del jove ressuscitat i transformació de l'or i les gemmes fins a la Conversió del jove lladre i retorn al seu tutor bisbe del coronament, passant per l'escena de la Destrucció del temple i l'efígie de Diana a Efes davant d'Aristodem, el Prodigi de la resurrecció dels dos morts per la copa de verí d'Aristodem i la Conversió d'Aristodem –amb això tornaria a trabucar-se la seqüència lògica dels fets, el Refús de l'heretge Cerint als banys d'Efes.

Al costat d'aquestes invencions potents, les representacions del bancal se'ns apareixen com quelcom més convencional, potser perquè el tema ja estava molt codificat. Tant a Prats com a Caselles es referien a moments decisius de la Passió de Crist, com esqueia a la part del retaule més acostada a la mesa de l'altar i al sagrari. Al retaule de Sant Miquel, hi trobem, de dreta a esquerra del conjunt: Prendiment de Jesús, Jesús davant Pilat, Crucifixió, Pietat i Sant Enterrament. En canvi, a Caselles, en una disposició no gaire reeixida respecte dels eixos principals de la pantalla superior, ja que la predel·la apareix desplaçada per cedir l'espai necessari a la porta del retaule decorada amb una figura de sant Pere embolcallada en un mantell roig,

hi veiem: Flagel·lació de Jesús, Crist davant Pilat, Via Dolorosa (ara substituïda per una reproducció monocroma), Crucifixió i Pietat. I potser caldria considerar que l'esplèndida idea figurativa dels dos àngels duent instruments de la Passió de Crist, agenollats als carcanyols del retaule, completa el segon itinerari temàtic del conjunt (fig. 112 i 113).

Com hem indicat en començar aquest estudi, no ens hi podem permetre abordar amb detall les característiques de cada taula i, desgraciadament, tampoc no podem ressenyar una a una les troballes figuratives, cromàtiques i compositives que hi anem descobrint per poc que les mirem atentament. Haurem de conformar-nos amb una valoració més global a propòsit d'alguns aspectes destacats.

Començant per la ponderació de la qualitat dels pigments i de l'or esmerçat, que acrediten l'ambició dels clients i sobretot els recursos tècnics del pintor i del daurador. L'obra de Caselles és una prova magnífica de coordinació i entesa entre un pintor (en la nostra hipòtesi preferent, Miquel Ramells) i un daurador (Guiu Borgonyó, que també va poder col·laborar en la il·lustració d'alguns episodis) per aconseguir un conjunt d'aparença molt luxosa i amb un gran atractiu visual. Sigui amb els ubics mantells d'un color vermell refulgent distribuïts en qualsevol compartiment –particularment en els de sant Joan–, amb el celeste que vesteix el Crist apocalíptic o que despunta en el revers d'algunes vestimentes, o amb el variat joc de colors exhibit arreu a través de robes carmesines, de vestits ataronjats i ocres, de les notes de verd de les plataformes vegetals, dels roses de les carnacions. O sigui, mitjançant el magnífic diàleg de color i daurat que sembla una premissa estètica dels autors del retaule de Caselles, tant en relació amb la túnica àuria del sant com amb les espurnes daurades de nimbes, voravius, aureoles i campers del bancal. A més, molts dels camps d'or distribuïts a les escenes han estat brunyits al poliment i han rebut un punxonat minuciós per emfasitzar-ne l'aparença luxosa i refulgent i dotar-los d'una qualitat vibrant que devia fer molt d'efecte amb la il·luminació de les làmpades (fig. 114).

Pel que fa al llenguatge pictòric, les pintures de Caselles i Prats se situen perfectament en les coordenades d'allò que Joaquim Garriga va batejar com a «romanisme català» característic de l'estil influït per les informacions que arribaven de la Roma altrenaixentista dels autors més destres i cultes del segon quart del segle XVI a Catalunya, amb el nucli en les personalitats de dos mestres portuguesos actius a Barcelona: Pere Nunyes i Henrique Fernandes. D'això ja se n'adonà Diego Angulo i és ben manifest en cada pintura: en l'ambientació i els accessoris, en la cadència dels moviments, en el repertori gestual, en la caracterització dels personatges. En tot cas, ara la troballa documental del contracte de Caselles amb la identificació dels

autors permet que ho entenguem millor, ja que Miquel Ramells no és un autor desconegut per molt que fins ara hagi passat desapercebut per a tota la historiografia. «Miquel Remells» ja apareixia en un document barceloní de 1531 fent de testimoni amb un altre pintor rellevant, Jaume Fontanet, als capítols matrimonials, significativament, del portuguès Henrique Fernandes, el soci de Pere Nunyes.¹⁰

Miquel Ramells i Guiu Borgonyó despleguen, en efecte, un llenguatge pictòric amb molts punts en comú amb el dels portuguesos Pere Nunyes i Henrique Fernandes, però també amb el de Pere Serafi o amb el mostrat per Jaume Forner al desaparegut retaule de Sant Genís de Vilassar. Parlen el mateix idioma «romanista» i el van construir sobre uns fonaments semblants. Així, la cultura gràfica manejada és una combinació interessantíssima de gravats nòrdics i rafaelescos que els servien d'instrument d'aprenentatge i com a pedrera on obtenir bones idees iconogràfiques, figuratives i compositives.





115

D'això també se n'adonà Post, que de seguida copsà els forts lligams del seu Mestre de Canillo amb les meravelloses estampes d'Albrecht Dürer a propòsit de les escenes apocalíptiques de Caselles, fins al punt de considerar-lo «witness to the wide dissemination of Dürer's prints in Catalonia that even a painter in so remote a corner as the northern part of the province and Andorra should have adapted, albeit freely, for the first two of the scenes from the Book of Revelation the German's compositions in his Apocalyptic series of woodcuts. One question whether in the vision of the woman clothed with the sun he was indebted either to Dürer or to Schongauer's engraving of the subject».¹¹

En realitat, Post seguia el fil d'unes insinuacions de Diego Angulo, el pioner a aproximar-se al desxiframent de les fonts d'estampa usades pels pintors d'inici del segle XVI. Encara que el gran historiador americà s'hi referí en general, Marta Planas de la Maza precisà en quines xilografies pensava de la formidable sèrie düreriana dels anys 1496-1498: les de la Visió de la dona vestida de sol i el drac de set caps (fig. 115 i 116), la Visió de Crist i els set lampadaris d'or i l'Anunci solemne del Regne de Déu. Tanmateix fins ara no s'ha insistit prou en la manera que Ramells i Borgonyó tenen de dialogar amb els motius dürerians, tant amb els citats com amb les sèries

116





117



118

119



120



de la Passió de Dürer o Martin Schongauer que també alenen rere els episodis del Prendiment, la Flagel·lació (fig. 117 i 118) o de Crist davant Pilat de Caselles i Prats. En canvi, aquest diàleg és molt revelador de la forta cultura altrenaixentista dels autors, que no dubten a italianitzar els accessoris i els motius figuratius nòrdics i creen unes composicions més asserenades, fan tornar mòrbid el caient angulós dels plegats, alenteixen els moviments i silencien el so ambiental.

I tampoc no s'ha remarcat prou l'altre fonament gràfic dels autors dels cicles de sant Joan i sant Miquel, l'estampa italiana, tret de l'estudi de Marta Planas de la Maza, que invalida moltes de les observacions del posterior d'Antoni José.¹² Si bé els lligams de les escenes de Caselles amb els grans gravadors rafaelescos són prou evidents, fins ara no s'han indicat els suscitats per tres importants làmines de Marcantonio Raimondi: el Martiri de Santa Cecília, la Predicació de sant Pau a Atenes (fig. 119 i 120) i la Via Dolorosa, basada en el famós Spasimo de Rafael, manllevats, respectivament, per resoldre detalls i composicions de la taula de sant Joan a la Porta Llatina, de l'escena del sant destruint el temple de Diana i de la Flagel·lació de Crist del bancal.

Tot i que basada en l'estudi de l'obra de Pere Nunyes i Henrique Fernandes i en el manlleu de gravats internacionals, hem de dir sense cap reserva que l'àmplia cultura pictòrica i gràfica dels nostres autors no aigualí una creació pictòrica sempre molt original ni li llevà personalitat. La seva relació amb aquestes deu principals que impulsaren la seva trajectòria (almenys Pere Nunyes, Marcantonio Raimondi i Albrecht Dürer) va resultar sempre creativa i mai no s'ha de considerar en termes de submissió artesanal ni d'ús mimètic de les informacions acumulades. Des d'aquestes i altres fonts que encara haurem d'aclarir, Ramells i Borgonyó aixecaren un món pictòric absolutament personal i d'una important ambició. Hi podem reflexionar mentre observem les escenes de l'Apocalipsi de Caselles (fig. 121) i la lluita entre àngels i dimonis de Prats (fig. 122), i pensant com, malgrat el lligam amb uns models tan intimidadors com els del magnífic gravador de Nuremberg, van ser capaços d'inventar una versió personal i que girava l'afilat i visionari estil nòrdic de Dürer cap a una narració més plàcida i asserenada, protagonitzada per figures d'aspecte més «romà» o italianitzat.

Es tractava, sens dubte, d'uns autors que tenien el llenguatge renaixentista com a horitzó i guia. Però aquest renaixentisme, com era habitual a la pintura dels bisbats catalans, era més aparent i de superfície que no estructural. Era notable, però epidèrmic. Es basava en un repertori ampli de tipus humans, de gestos i de moviments





122

aprosos en els dibuixos i gravats italians; en un ventall ric de vestimentes i accessoris d'escenografia d'aire «romà», antic; en una consciència més tridimensional de l'escenari, més volumètrica de la figura humana i més natural respecte de les proporcions del cos o del caient dels plegats de la roba. Però presentava llacunes



significatives respecte de conceptes estructurals del Renaixement italià, com ara l'erudició arqueològica i històrica o la consciència i la capacitat per a la representació «científica» de l'espai i l'anatomia humana. I, a més, quedava llastat per inèrcies molt enquistades als obradors i tant del gust dels clients, com ara l'ús del daurat, tan generós a Caselles i Prats, sobretot quan els episodis requerien molts personatges. En compensació, però, l'or brunyit garantia un diàleg cromàtic molt original i un efecte vibrant i opulent a la superfície del retaule.

Amb aquests recursos, un estil ple de personalitat, agosarat i basat en un dibuix molt destre, van edificar un món pictòric protagonitzat per figures estilitzades i afuades i van crear algunes de les imatges més intenses de la pintura del segle XVI a l'antiga Corona d'Aragó: les insistentment esmentades escenes de l'Apocalipsi, certament, o la imaginativa lluita dels arcàngels del retaule de Prats, rica de gestos de combat i derrota. I també d'altres, com els elegants àngels portadors d'emblemes de la Passió dels carcanyols i el magnífic *trompe-l'œil* del sant Pere de Caselles a la porta del pedestal (fig. 123), plantat en un insòlit paviment semicircular amb una severitat que evoca tant els apòstols de Rafael gravats per Raimondi com els de Pere Nunyes al retaule de la capella Requesens de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona.

9. ANTIC RETAULE MAJOR DE SANT SERNI



**Església de Sant Serni de Nagol
(Sant Julià de Lòria)**

Pintor i fuster anònims
Primera meitat del segle XVI



Al segle XV, la Crucifixió es representava sota un cel blau i una naturalesa serena, en un món que se sentia confortat per la gràcia del Redemptor, que havia mort a la creu per salvar-lo. El sol i la lluna eren també elements molt recurrents, ja sigui perquè feien al·lusió als escrits evangèlics que narraven com un vel de foscor apai-vagà la llum del sol en el moment de la mort de Crist o perquè simbolitzaven la Jerusalem celeste, que amb els estels de fons representava una abreviació de la volta celeste, o per citar la naturalesa divina i humana de Crist, o per substituir l'alfa i l'òmega de les inscripcions més antigues per tal que un públic il·letrat reconegués millor a través dels astres el missatge que Déu era el principi i la fi de l'Univers.

Aquestes notes iconogràfiques prèvies vénen a tomb per subratllar el rastre de la iconografia medieval en el retaule; una empremta, d'altra banda, ben visible en els motlluratges i les traceries gòtics aplicats com a emmarcament general i dels compartiments. La reminiscència estilística medieval es deixa notar fins i tot en els anagrames de Jesús (IHS) i Maria (MA) dels sis compartiments de la predel·la i de les dues taules dels carrers laterals del primer cos. La bella cal·ligrafia entrelaçada dels caràcters gòtics, amb colors diferents per als campers –i que al mateix temps són espars entre si mateixos–, recorda el delicat món de la il·luminació de manuscrits. No deixa de ser una repetició simbòlica –pàgina rere pàgina– de l'heràldica cristològica i mariana, preciosista i reiterativa, potser sorgida de la mà d'un pintor modestíssim a cavall de les dues tradicions.

Efectivament, la taula central, amb la representació de sant Serni *in cathedra*, amb la mitra, el bàcul i la indumentària que l'identifiquen com a bisbe de Tolosa de



Llenguadoc, respon a un model més proper al llenguatge renaixentista (fig. 125). Tot i les obertures polilobulades del serrell de la base del tron, el pintor ha imaginat la figura sedent del bisbe amb naturalitat. L'escorç del braç amb el dit alçat, la col·locació de les cames o la fuga de les ortogonals extremes del tron cap a un espai central –seria massa arriscat dir-ne cap a un únic punt de fuga– són indicis d'una lleugera voluntat de representació naturalista. Aquesta mateixa observació és vàli-



125

da per al paisatge de l'escena de la Crucifixió, en què el daurat tradicional ha deixat pas a una naturalesa habitable, tot i l'esquematisme amb què el pintor l'ha resolta. Cal fer notar, a més, que les taules han sofert pèrdues importants i que els pigments aplicats al tremp han sofert un desgast generalitzat.

10. PINTURES MURALS



Església de Sant Romà de les Bons
(Encamp)

Pintor(s) anònim(s)
Segona meitat del segle XVI



El 1785, el bisbe Juan García Montenegro féu esborrar el sexe de les ànimes del Purgatori de les pintures murals de l'església de Sant Romà de les Bons. No hi ha dubte que, tot i la llunyania dels dictats del Concili Trento, la vetlla pel decòrum i la decència de les imatges representades en els interiors de les esglésies seguia ben viva. I diem que seguia vigent perquè no ens atrevim a situar en una cronologia més tardana que la del segle XVI el conjunt de pintures murals que decoren les parets i una part de l'absis de l'església. La proposta de datació, però, no és gens segura i obeeix a criteris que tenen a veure més amb el coneixement general de conjunts pictòrics similars conservats a les valls d'Andorra i a les d'Aran i d'Àneu, a banda d'impressions sobre la iconografia i l'estil que comentarem més avall. En qualsevol cas, i com s'ha dit a propòsit de les fitxes de les pintures murals de Sant Cristòfol d'Anyós i de Casa Busquets (avui Casa de la Vall), les escenes conservades reblen la constatació que la vigència de la pintura mural en esglésies pirinenques en època moderna arriba, com a mínim, fins a les valls d'Andorra i traspassa a les araneses.

Sigui pel desgast propi del pas del temps, per la *damnatio* del bisbe García o pel poc interès que despertaren unes històries construïdes de manera molt rudimentària i allunyada de qualsevol intent d'aproximació naturalista a la figura i l'espai,





127

les pintures murals de Sant Romà han patit un desgast irreversible, que en alguns sectors fa impossible una lectura més precisa de la iconografia representada. En aquest sentit, i a grans trets, podríem aventurar que el conjunt de figurants envoltats per flames componen una representació del Purgatori, en què les ànimes, privades de la contemplació de la Divinitat, sofreixen la dolorosa ceguera com si fossin en un infern físic (fig. 127). No obstant això, l'aparició del sol i la lluna pintats a la volta –l'astre nocturn resolt amb un delicat perfil fitomòrfic que no té res a veure amb els maldrestres traços de les restants figures– i alguns grups de sofrents rodejats per flames de la paret dreta podrien suggerir la possibilitat que, en realitat, fóssim davant d'un Judici Final. Si fos així, s'explicaria la intervenció de sant Pere (fig. 126), que amb l'ajuda d'uns àngels guia les ànimes cap al paradís en forma de Jerusalem Celeste, en la qual semblen haver entrat ja Adam i Eva, si és que són els personatges que apareixen en el portal escenificat a la base esquerra de l'absis. Tot plegat, això sí, ho presideix un Crist triomfant clarament deutor de la tipologia de pantocràtor romànic, envoltat d'uns tetramorfs tan o més esquemàtics que les ànimes d'anatomia esbossada i perfilades amb un simple contorn de color negre que reté una paleta bàsica i d'aplicació plana.

No es fa gens fàcil tampoc diferenciar amb claredat si existeixen un o més estrats pictòrics d'època moderna,

128



ja que a la paret dreta, a tocar de l'entrada, torna a aparèixer un altre Sant Crist, al costat del qual irromp una santa que es pot identificar amb Maria Magdalena (fig. 128). Més enigmàtica és, encara, una darrera escena, just al mur de davant, en què apareixen tres personatges muntant animals quadrúpedes (fig. 129) –dos semblen cavalls, i el tercer, una mena de bou–. El tractament dels genets sembla més elaborat que el de la resta de personatges que hem comentat fins ara, a banda de desprendre un aire gotitzant. Pel que fa a la iconografia, no sabem si poden representar els tres reis o si són figures al·legòriques que a hores d'ara no hem estat capaços d'identificar.

La lectura global de tot plegat ens posa davant d'un exemple extraordinari de renovació cultural d'un espai religiós, que des del moment romànic i fins a l'edat moderna va anar adaptant les necessitats espirituals dels seus feligresos a través de l'encàrrec artístic. No hi serà de més assenyalar que la multiplicació de representacions cristològiques en un sol espai –fins a cinc si comptem les dues dels murs, la de les restes de pintura mural romànica, el bellíssim Sant Crist esculpit del Crucifix i el de la predel·la del retaule– converteix l'església de Sant Romà en un racó tan singular com excepcional i únic.



129

11. ANTIC RETAULE MAJOR DE SANT MIQUEL



**Església de Sant Miquel de Fontaneda
(Sant Julià de Lòria)**

Pintor anònim (Mestre de Tuixén)

ca. 1575

Soler Castellà 1987: 149-152



Malgrat que des de començament del segle XVIII va restar ocult rere el nou retaule setcentista o va quedar-hi subordinat en els murs laterals de la nau en una relació inversa a la que avui hi observem, actualment el retaule cinccentista torna a presidir l'altar major de l'esglesiola de Sant Miquel de Fontaneda, amb els seus relats de la llegenda del titular encerclats per episodis de la vida de la Verge Maria i per al·lusions al santoral protector local que flanqueja un Crist ressuscitat acompanyat de Maria i de sant Joan Evangelista, col·locats al centre del bancal, a tocar de la mesa eucarística. Aquesta insòlita convivència al mateix espai de l'antic i el modern retaule major permet observar els canvis esdevinguts en un segle –entre final del segle XVI i la darrerria del XVII– en les preferències devotes dels fidels i comprovar com les llegendes de sant Miquel, les històries de la vida de la Verge o les efígies de santa Bàrbara i santa Llúcia van ser substituïdes per una al·lusió a la Verge del Roser i representacions de figures emblemàtiques dels grans ordes religiosos: sant Francesc d'Assís, sant Domènec, sant Antoni de Pàdua i sant Francesc Xavier.

El vell retauló –de fet, un gran plafó de cimera arquejada elevat sobre un tauló que li fa de bancal–, el centra una imatge de sant Miquel caracteritzat com a guerrer i fent dues accions ben emblemàtiques: sospesar les ànimes amb una balança que sosté amb la mà esquerra mentre que amb la dreta occeix amb una llança el diable, al qual trepitja i humilia. Des del nucli, el sant domina un conjunt que ha perdut el guardapols i l'estructura de llistons ornats que emmarcava els compartiments figuratius. Avui, això accentua la impressió que ens trobem davant d'un modestíssim i poc convincent *trompe-l'œil* de retaule de cinc carrers i dos nivells, a més de la predel·la.



A banda i banda del plafó central (fig. 131) hi ha escenes decisives de la seva llegenda fabulosa transmesa, potser, a través de les nombroses edicions de la popular *Llegenda àuria*: l'aparició i el miracle del mont Gargano (concretament l'instant que el caçador rep a l'ull la fletxa dirigida contra el brau) i la victòria apocalíptica contra l'exèrcit demoníac, un episodi d'abast còsmic que lliga molt bé amb les representacions del sol i la lluna que ceneixen el cos alt del tauló i que són ben interessants de comparar amb el mateix tema que s'exhibia al retaule de Sant Miquel de Prats. Encara que aquest va ser pintat dècades abans, l'escena de Fontaneda resulta molt més arcaica. Entorn del nucli dedicat a l'arcàngel s'hi ha distribuït com una corona d'escenes de la vida de la Verge (Visitació (fig. 132), Anunciació, amb els dos personatges separats per un Calvari, i Assumpció). Finalment, la predella queda per a dues mencions al santoral complementari de la localitat: santa Bàrbara amb la torre, al cantó de l'evangeli, i santa Llúcia amb els ulls al platet, al de l'epístola, caracteritzades de mig cos a banda i banda d'una Verge Maria (fig. 133) i un sant Joan que contemplen el Crist sorgint d'un improbable sepulcre envoltat dels símbols de la Passió (els *arma Christi*) (fig. 134), un motiu iconogràfic més propi de la pintura de finals del segle XV i les primeres dècades del XVI.

És molt evident que ens les hem amb un retaule molt elemental i de baixíssim cost. Tipològicament és pròxim als contemporanis de Sant Martí de Nagol, a l'antic retaule de Sant Martí de la Cortinada (ara a la Casa de la Vall) i al de la capella de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp. I també ho és pictòricament, fins al punt de justificar

131



132



l'atribució de tots plegats a una mateixa mà que també seria l'autora d'unes pintures murals a la Casa de la Vall d'Andorra la Vella i altres retaules del bisbat urgellenc: els de Sant Julià dels Garrics, Santa Coloma de la Bastida d'Hortons (ara al Museu Diocesà d'Urgell) i, sobretot, el de Sant Martí de Tuixén, que duu la data 1577. És una inscripció decisiva que permet situar tot aquest conjunt de retauleons humils en una cronologia insospitada i sorprenent, molt més avançada del que deduiríem del llenguatge pictòric emprat.

No hi ha dubte que, amb els altres tauleons de la mateixa autoria, som davant d'una de les pantalles d'altar més senzilles de les valls i del resultat de la feina d'un pintor de nivell tècnic precari, amb una cultura figurativa migrada i que va romandre impermeable als canvis estilístics d'orientació renaixentista que els seus contemporanis tendien a absorbir. Com hem avançat als capítols introductoris, sembla un pintor que treballa per intuïció a partir d'unes poques informacions manllevades de la cultura visual més pròxima i maneja un dialecte expressiu definible com a rudimentari: un llenguatge balbucejant i aliè als temps estilístics de l'etapa renaixentista. Gestiona uns recursos tan esquifits que no aconsegueix recrear personatges o escenes convincents i articulades. Observem com defineix els contorns de tot allò representat amb una línia negra gruixuda; com sucumbeix davant els escorços i la caracterització del relleu o la tridimensionalitat, sigui amb el color, sigui amb el clarobscur; quines dificultats té per a compondre una escena estable o per a personalitzar els protagonistes de plafons i escenes, i la deixadesa en les ambientacions que arriba a l'acabat insegur d'uns paviments impossibles (fig. 132).

Malgrat aquestes limitacions de caire estètic i tècnic, evidentment no és un anònim menystenible. Tot el seu catàleg té un interès històric molt clar: documenta l'estrat més baix de la producció dels artesans del retaule dedicats a proveir de pintures els més humils dels altars de les parròquies dels bisbats catalans, les més modestes i aïllades. Mostra la feina d'un autor aliè al temps artístic que resulta útil –més i tot que el treball d'un artista de màxima qualitat– per adonar-nos de com eren d'escasses i poderoses les imatges en aquell context, fins al punt que també un autor tan rude aconseguia guanyar-se comandes en indrets mancats de qualsevol mena d'informacions gràfiques i de referents artístics. Qui sap si la seva única habilitat era el coneixement de les històries i el domini dels codis iconogràfics necessaris.



133



134

12. ANTIC RETAULE MAJOR DE L'ESGLÉSIA DE SANT MARTÍ DE LA CORTINADA



Casa de la Vall
(Andorra la Vella)

Pintor anònim (Mestre de Tuixén)
ca. 1575



La forma ogival i el format evocuen el perímetre de la capçalera de la vella i petita edificació original que aquest retaule degué abandonar quan es va ampliar la nova església de Sant Martí de la Cortinada per part dels mestres Onofre i Pere Capdevila, de la Seu d'Urgell, a partir del 26 de maig de l'any 1628. La nova església, més àmplia, va significar la retirada del vell retaule major, la substitució pel que actualment en presideix la capçalera i l'ulterior trasllat a la Casa de la Vall.¹³ Entremig, el retaule antic devia quedar reservat a la sagristia o reubicat en algun espai lateral tal com passà amb el vell retaule de Sant Miquel de Fontaneda, que també a final del segle XVII va haver de cedir la capçalera del temple, tot i que després hi tornà.

La comparació amb el retaule de Fontaneda també és pertinent en relació amb l'autoria, car ambdós van sortir de la mateixa mà, una mà curiosa i força desconcertant que ja hem descrit en la introducció i en l'estudi precedent. Es tracta d'un rar pintor de llenguatge ingenu, al marge de qualsevol temps estilístic, aliè a tota cultura figurativa i impermeable a les onades de canvis plàstics d'orientació renaixentista que es van anar succeint al llarg del segle XVI. Per això, més que d'antiquat o d'arcaïtzant, hauríem de definir el seu dialecte expressiu com a rudimentari i instintiu. I per això mateix, per tots aquests trets, resulta un autor tan interessant i també, n'hem dit, tan desconcertant, ja que, malgrat la migradesa dels seus recursos plàstics, va deixar l'empremta a moltes altres esglésies del bisbat urgellenc. És clar que en això hi han tingut molt a veure els atzars que agraden tant a la història i que han salvat de les destruccions fortuïtes o intencionades aquest grup de retaulets que documenten, com acabem d'explicar als estudis precedents, l'estrat més baix de



la producció dels artesans del retaule dedicats a proveir de taules pintades els més humils dels altars de les parròquies més modestes i aïllades dels bisbats catalans.

La inserció del retaule de la Cortinada en un grup pictòric que completarien les pintures murals del Calvari i d'Adam de la Casa de la Vall d'Andorra la Vella i els



136

retauls de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, Sant Martí de Nagol, Sant Julià dels Garrics, Santa Coloma de la Bastida d'Hortons (el retaule es conserva ara al Museu Diocesà d'Urgell) i, sobretot, el de Sant Martí de Tuixén, que duu la data 1577 que permet situar el conjunt, es basa en una malla atributiva ferma i espessa i que no presenta, creiem, cap inconvenient, ja que el recompte de semblances entre les figures i les escenes que inclou aquest conjunt és inacabable. Podria començar anotant coincidències en els elementals motius ornamentals que apareixen al lleu guardapols (la ziga-zaga blanca i negra i la sanefa d'ics vermelles) i acabar subratllant la presència gairebé inevitable dels simbòlics sol i lluna o de les criatures figuratives arcaïques i immòbils tan característiques de l'anònim, la isocefàlia de les quals fa sonar en una única nota expressiva.

S'ha de dir, però, que, enmig dels altres sis retaulons de l'autor, el de la Cortinada ofereix trets singulars, com ara l'amplitud del cicle iconogràfic del sant, més ric que a Sant Martí de Tuixén (tres escenes) i que al retaule de Nagol (una, a més de l'efigie del sant). Comença amb l'emblemàtic episodi de la divisió de la capa amb el pidoire d'Amiens, continua amb dos moments culminants de la seva etapa com a bisbe de Tours, la consagració episcopal (fig. 136) i la resurrecció d'un jove, i acaba amb la representació de la mort del sant, seguida per un cor angèlic, l'únic element figuratiu encara recognoscible del plafó, molt danyat en aquest sector. El format més gran respecte dels plafons de Tuixén i de Nagol ajuda a un desplegament narratiu més generós. Això facilita l'entrada d'un parell de figurants, un personatge i un gosset amb aspecte de joguina postromànica a la Partició, i de tres acòlits en una Consagració que també pot proposar-se algunes indicacions ambientals com ara un paviment –irregular– i uns paraments decoratius del mur de fons que s'esforcen a imitar domassos. O l'operació d'un joc figuratiu semblant a la Resurrecció, però amb l'enrajolat ara convertit en un sòl de terra damunt del qual descansa el taüt del jove que el sant reviurà. Sempre amb l'acostumat traç insegur que caracteritza l'anònim.

13. RETAULE MAJOR DE LA MARE DE DÉU DE LA PIETAT



Església de Sant Marc i Santa Maria (Encamp)

Pintor anònim (Mestre de Tuixén)

ca. 1575



El retaulet de la capella de Sant Marc i Santa Maria s'ha de situar en unes coordenades tipològiques i pictòriques força acostades a les descrites en relació amb el retaule major de Sant Miquel de Fontaneda. L'estructura, per exemple, és força semblant, tot i que la d'Encamp té més entitat i resulta d'uns plantejaments de disseny una mica més acurats i cronològicament més avançats. L'organització de l'habitual tauló arquejat que revesteix les capçaleres dels temples i les capelles andorranes –d'un arc configurat amb trams rectilinis com si fos un gran polígon–, que domina la capçalera de l'arquitectura, és més mirada. Presenta uns elements arquitectònics preclaris per fer la compartimentació en lloc de la inconsistent trama pintada del de Sant Miquel, i se'ls podria considerar nascuts d'una lectura molt artesanitzada i extremament reductiva del llenguatge dels ordres clàssics, però una de les primeres lectures del classicisme arquitectònic fetes a les parròquies de les valls. En concret, d'una interpretació simplificadora del toscà emprat per a definir amb entaulaments els tres nivells d'una pantalla de cinc carrers separats per pilastres amb els fustos rebaixats, coronada amb una cimera decorada amb unes ornamentals estries diagonals que, segurament, volen evocar l'efecte d'un frontó circular d'intradós apertxinat.

Els quinze compartiments generats pel creuament dels eixos de pilastres i d'entaulaments no tenen unes proporcions ajustades a la lògica tradicional del gènere retaulístic, ja que les fornícules més estretes són les dues centrals. Així, la més petita és aquella que la voldria més generosa, atès que encabeix un grup escultòric de la Pietat, resol, en tot cas, amb una solució figurativa desconcertant, per inversemblant, tant en l'aspecte proporcional com en el de la caracterització



anatòmica. A l'entorn d'aquesta Pietat estrafeta, en els dos cossos principals del retaule es desplega un recorregut temàtic dedicat a il·lustrar moments de la vida de la Verge Maria ordenats segons una cronologia que s'inicia a la dreta del retaule amb l'*Anunciació* del segon cos, continua amb els episodis de la *Visitació* i el *Naixement* de Jesús i acaba, a l'esquerra i de baix cap a dalt, amb les escenes de l'*Adoració dels Reis*, la *Fugida a Egipte* i l'*Assumpció* de la Verge Maria (fig. 138). De totes elles, només aquesta última escapa de les fórmules més estereotipades a causa de la posició inusual del diminut grup dels apòstols, tots dempeus admirant l'elevació de Maria acompanyada dels àngels de cames replegades, contra el costum de combinar-ne posicions assegudes i dretes a banda i banda del sepulcre de la Verge, aquí sorprenentment invisible.

138





139

El cicle temàtic es completa amb una predel·la en la qual hi ha un sant màrtir que no sabem identificar malgrat la seva palma martirial i el bàcul abacial, a la dreta (sant Romà?), i una santa Llúcia i un sant Pere compartint la taula, a l'esquerra; mentrestant, al nucli central, santa Maria i sant Joan Evangelista contempnen l'escena de la Resurrecció de Crist. L'episodi de Crist sorgint del sepulcre que guardaven dos soldats endormiscats, amb el Calvari del coronament i la Pietat, completa la iconografia del retaule amb un element de simbologia eucarística, especialment apropiada per al cos central, dreçat sobre el sagrari i la mesa de l'altar i ple de transcendència universal i còsmica, com suggereixen, igual que al de Sant Miquel de Fontaneda o a Sant Martí de la Cortinada, les presències del sol i la lluna a les ales del cos alt.

La valoració crítica del llenguatge pictòric d'aquest anònim ha de ser equivalent a la del Calvari i l'Adam de la Casa de la Vall d'Andorra la Vella, dels retaules andorrans de Fontaneda, Sant Martí de Nagol i de l'antic de Sant Martí de la Cortinada i dels urgellencs de Sant Julià dels Garrics, Santa Coloma de la Bastida d'Hortons (el retaule es conserva ara al Museu Diocesà d'Urgell) i Sant Martí de Tuixén.

Aquest darrer és el que dona la cro-

nologia del conjunt gràcies a la inscripció que lluu al centre del seu guardapols: 1577. Com hem dit a la introducció i a l'estudi anterior, les semblances entre tots ells resulten tan evidents que la hipòtesi sembla força provada. Tractant-se d'un mestre de recursos tan limitats com els observats, per exemple, en aquell cicle pictòric dedicat a sant Miquel, la coincidència en l'ús dels símbols del sol i la lluna, en la modalitat d'àngels plegats de l'Assumpció o de composicions gairebé idèntiques en les escenes de la Visitació i l'Anunciació, no pot ser casual, sinó lligada a una mateixa mà pintant amb alguns anys de diferència. D'aquí que a Encamp retrobem aquell baix nivell tècnic, aquelles representacions basades en una cultura figurativa migradíssima i impermeable als canvis estilístics d'orientació renaixentista, aquell llenguatge que sembla un dialecte pictòric rudimentari i balbucejant, sense temps estilístic, aquelles figures i narracions tan inconsistents i inestables o la característica negligència en les ambientacions (fig. 139). És veritat, però, que aquí l'anònim devia treballar amb un pressupost lleugerament més alt que li permeté enllestir un marc arquitectònic més ornat i uns acabats pictòrics més acurats i una miqueta més generosos amb l'aplicació del daurat a nimbes i voravius.

14. RETAULE MAJOR DE L'ESGLÉSIA DE SANT MARTÍ DE NAGOL



Actualment es troba a la reserva del Patrimoni Cultural d'Andorra (Sant Julià de Lòria)

Pintor anònim (Mestre de Tuixén)
1575 ca.



El retaulet de l'església de Sant Martí de Nagol encaixa a la perfecció dintre d'un grup de conjunts senzillíssims realitzats per un mestre d'unes maneres pictòriques rudes i d'una personalitat acusada i recognoscible: el compost pels retaules andorrans de Sant Miquel de Fontaneda, Sant Martí de la Cortinada i de la Pietat de la capella de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp i pels urgellencs de Sant Julià dels Garrics, Santa Coloma de la Bastida d'Hortons (conservat al Museu Diocesà d'Urgell) i de Sant Martí de Tuixén. I també per les pintures murals del Calvari i l'Adam de la Casa de la Vall d'Andorra la Vella.

En la tipologia i el repertori ornamental incorporat a la precària arquitectura resulta una versió fidel del d'Encamp –i potser simultània–, però simplificada i empobrida, ja que, amb dos carrers menys i sense la predel·la, s'ha convertit en un tauló compartimentat en un cos i un àtic mitjançant un senzill tramat de fusta d'ordre



140

aproximadament toscà i amb el perfil enriquit per una sanefa de motius triangulars (o en ziga-zaga) i serpentejats roigs i blancs.

Ara, els sis compartiments resultants reben un programa iconogràfic senzill organitzat en dos eixos temàtics, un de global amb evocacions a l'Encarnació i la Redempció, referit al nivell superior, i un de particular, lligat a la religiositat local, a l'inferior. Així, a les ales del pis alt, hi apareixen els personatges d'una Anunciació flanquejant la taula d'un sinòptic Calvari. Mentrestant, a baix, un sant Martí



141

bisbe beneïnt presideix el conjunt, acompanyat, a banda i banda, per la representació d'una de les escenes més populars de la seva vida, la de l'episodi de la partició de la capa amb el pobre, i per una escena o un personatge actualment irrecognoscible a causa del mal estat de conservació i de les grans llacunes presentades per la capa pictòrica.

Es tracta de pintures que, si s'han llegit els tres estudis precedents, ens situen en un escenari familiar, tot i que aquí, atesa la precarietat d'aquesta comanda, la més humil de les conservades al Principat, les limitacions de l'anònim es posen de manifest d'una manera més crua: la deixadesa del dibuix, les greus limitacions cromàtiques i tonals, la cultura figurativa migradíssima, l'absència de qualsevol ambició estilística, les narracions que desconcerten de tan inconsistents –em refereixo a la doble habitació de Gabriel i la Verge Maria a l'Anunciació–, la sensació d'instabilitat general de cada escena, la manca d'interès pels detalls ambientals i la desatenció compositiva... I, malgrat tot, com ens agradaria conèixer el nom i alguna notícia biogràfica d'aquest pintor enigmàtic de qui tot just se sap que va treballar pels volts de l'any 1577, la data que figura al guardapols del retaule de Sant Martí de Tuixén, de la seva mà.

15. CICLE PICTÒRIC AMB REPRESENTACIONS DEL CALVARI I D'ADAM



**Casa de la Vall
(Andorra la Vella)**

Pintor anònim (Mestre de Tuixén)
1580 ca.

Casa de la Vall 1997: 23



Com ha quedat dit als estudis precedents, som del parer que aquestes dues representacions evocadores de l'inici i la culminació de la història de la salvació del gènere humà que decoren el vestíbul de la que fou Casa Busquets són obra de la mateixa mà, encara anònima, que va realitzar set retaules conservats al bisbat d'Urgell: els antics retaules majors de Sant Miquel de Fontaneda i de Sant Martí de la Cortinada, el de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, i els majors de Sant Martí de Nagol, Santa Coloma de la Bastida d'Hortons, Sant Julià dels Garrics i Sant Martí de Tuixén.

La comparació entre el Calvari de la Casa Busquets i els de Sant Julià dels Garrics, Sant Martí de Tuixén o Sant Miquel de Fontaneda és prou definitiva. Hi descobrim el mateix Crucificat, unes marededéus gairebé idèntiques –la més diversa és la de Fontaneda– i uns sant Joan Evangelista força semblants, tot i petites variacions en la posició dels braços o la forma del mantell. Els tipus humans de la pintura mural són els mateixos que els habitants dels retaules de l'anònim del 1577 –el nom que li donem a causa de la data pintada a l'emmarcament del retaule de Tuixén–, i també la cal·ligrafia de l'INRI de la creu (fig. 143) o els característics motius decoratius que l'anònim escampa en els emmarcaments de les seves figuracions, la ziga-zaga en blanc i negre i una mena d'arabesc vermellós (o ics vermelles) que retrobem al retaule de la Cortinada, en negre a la predel·la de Fontaneda o en blanc farcint amb insistència tediosa els camps de l'arquitectura del retaule d'Encamp, per exemple.

Per tant, ja no caldrà tornar a descriure les peculiars maneres de l'anònim, que anteriorment ja hem qualificat prou. No serà necessari tornar a esgrimir els adjectius



142



143



144

de rudimentari, esquemàtic o tosc per a caracteritzar aquesta nova realització, ni repetir les observacions sobre l'impacte i el desconcert que provoca el seu dialecte arcaïtzant en una cronologia tan avançada del segle XVI. És millor tancar aquest engrescador primer contacte amb els treballs del Mestre de Tuixén amb dues indicacions específiques breus del cicle decoratiu de la Casa Busquets –ara Casa de la Vall–. Encara que són dos dubtes sense resposta, són força irresistibles i han de quedar indicats. El primer s'ha de referir a l'espai de la Casa Busquets i als seus habitants i al motiu d'aquella rara –per inusual– operació d'ornament amb un cicle d'iconografia religiosa. El segon ha de ser a propòsit de la integritat del cicle pictòric d'aquest vestíbul, ja que el fet que en una cantonada coincideixin la Crucifixió i l'Adam (fig. 144) que devia acompanyar la seva Eva a banda i banda de l'arbre de la temptació fa pensar en quins altres moments de la història de la Salvació es van elegir per connectar aquell principi i final, pecat i redempció.

16. SANT CRIST



**Església parroquial de Sant Julià
i Sant Germà de Lòria
(Sant Julià de Lòria)**

Escultor i policromador anònims
1550-1600

Riera i Simó 1982: 24-25



Joan Riera i Simó donava notícia de l'existència d'aquesta «peça remarcable de l'estatuària setcentista de la parroquial [...] de noble factura i delicada expressió» i la vinculava a l'altar del Sant Crist esmentat a «l'acta de la visita pastoral de 1716» i actualment inexistent. Es tracta d'una suposició que ara avala en part –no pas la datació proposada– la localització de la fotografia que Josep Salvany va fer d'aquest altar l'any 1916 i que conserva la Biblioteca de Catalunya (fig. 145).

La imatge mostra l'actual santcrist aixoplugat en una fornícula d'obra perforada al mur lateral de l'església. L'acompanya una figura de la Verge dels Dolors de proporcions massa petites i sens dubte realitzada amb independència del Crucificat i en una època posterior, potser contemporània a la reforma vuitcentista d'aquest petit àmbit que l'emmarcà amb un esvelt ordre de columnes corínties jaspiades i lluints que sostenien un entaulament gairebé invisible a la fotografia.

Com s'ha anotat en la introducció, la imatge recorda la mort de Crist mitjançant la icona més essencial de la iconografia cristiana i estava associada a confraries i devocions de contingut passionista com ara les del Sant Crist o les de la Preciosíssima Sang que abunden a tot el món catòlic, dedicades al recordatori del sacrifici i el seu simbolisme eucarístic. Per això es tractava d'imatges que es treien en processó. No costa gens buscar-ne paral·lels al bisbat d'Urgell o al Principat de Catalunya,



145

146

sempre caracteritzats per la presència del Crucificat presidint els altars a dins d'un emmarcament arquitectònic. Normalment és una presència solitària, però també trobarem casos en els quals la creu és flanquejada per la Verge Maria i sant Joan Evangelista –de vegades pintats en una taula instal·lada darrere de la figura– i que el marc apareix decorat amb àngels que sostenen instruments de la Passió.

El santcrist de Sant Julià no és una figura anodina, ni molt menys. Ni una imatge qualsevol del Crucificat, una més entre els centenars que hi havia als temples dels bisbats catalans. La majoria d'elles s'ajustaven a la versió iconogràfica més convencional de l'episodi, amb el Crist ja mort, el cap lleugerament inclinat sobre l'espatlla dreta, la nafra al flanc, la cama dreta lleugerament més plegada que l'esquerra, les carnacions ben tacades de sang, el clau únic per als dos peus, etcètera. Per això, les diferències entre les versions d'aquesta tipologia solen ser ben subtils, menys quan tenen relació amb la major o menor destresa de l'escultor per a reproduir una anatomia ben convincent o bé amb la capacitat de sacrificar aquest requisit a la recerca d'un aspecte més patètic i commovedor.

Això darrer sembla el tret fonamental de l'expressiva imatge laurediana, ja que el simbolisme triomfa sobre la naturalitat i l'autor interpreta el motiu en clau efectista i patètica. Sigui en el cos, que ens mostra un ésser prim i consumit –no atlètic i vigorós– fins al punt que les costelles i l'estèrnium i els estilitzats músculs de les extremitats –evocats, però, d'una manera intuïtiva– marquen la topografia de l'allargat cos tibet a la creu. Sigui en el rostre emmarcat per una cabellera i una barba resoltes amb tirabuixons i que descriu acuradament el rictus de la mort que en desfigura l'harmonia (fig. 147).

Són trets que conviden a situar la imatge a mitjan segle XVI o com a molt tard a final del Cinc-cents i a considerar l'obra com un treball d'un escultor interessant i capaç, aleshores potser ancorat en una fórmula que ja declinava a la segona meitat del XVI, quan es començaran a estendre les anatomies més naturals. És una hipòtesi de datació que també impulsa l'aspecte del voluminós i complex drap de puresa lligat amb un cordó i el seu finíssim i delicat daurat, viat amb línies blaves i vermelles.



17. RETAULE MAJOR DE SANT MIQUEL I SANT JOAN



Església de Sant Miquel
i Sant Joan de la Mosquera
(Encamp)

Escultor i pintor anònims
1590-1610



Tot i datar, amb seguretat, de final del segle XVI, aquest retaulet té un aspecte arcaïtzant. Recorda la tipologia més comuna dels retaules pintats durant la primera meitat del segle: les pantalles de fusta aplacades al fons dels absis i compartimentades per una retícula d'elements arquitectònics senzills, de vegades goticitzants (Anyós) i d'altres vegades classicitzants (retaule de l'església de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp) o híbrids (Sant Romà de les Bons i Sant Romà dels Vilars, ara a l'església d'Escaldes). En el nostre cas, l'organització de l'estructura depèn, per a les divisions verticals, d'unes aleshores ja antiquades columnetes i semicolumnetes amb aspecte de balustres, i per a les horitzontals, d'entaulaments clàssics. En realitat, d'entaulament complet només hi ha el que separa el cos principal de l'àtic, que fins i tot té un fris ornat amb serafins d'ales desplegadas i cistelles vegetals de factura ruda, gairebé els únics elements de talla d'aquest senzill moble devot, juntament amb els caparrons alats i els dracs que actuen com volutes per salvar els salts d'alçada i amplada entre els diversos sectors de la cimera. La resta de divisions transversals queden a càrrec de cornises dentades –amb dentellons, però, pintats.

Amb aquesta trama, el retauler aconseguí un munt de compartiments hàbils per a rebre pintures i escultures. En total, n'obtingué tretze a la predel·la per pintar-hi un apostolat de mig cos col·locat en una distribució clàssica, amb Pere i Joan més centrats, a banda i banda d'un Crist beneït, i en el qual destaca la presència desconcertant i insòlita del traïdor Judes amb el saquet de monedes. Al cos principal se'n crearen quatre –o tres amb el central duplicat per encabir-hi les dues fornícules enriquides amb les correctes escultures dels titulars: sant Miquel Arcàngel i sant



Joan Baptista- (fig. 149 i 150), flanquejats per dues taules que pel seu format tan estret fan més l'efecte d'unes polseres que d'un carrer pròpiament dit. És en aquest nivell que el conjunt manifesta la seva personalitat distintiva. Aquí s'hi proclama la doble advocació i s'hi comença a desplegar el doble cicle amb narracions pictòriques de la vida i la llegenda dels titulars: les de sant Miquel al sector de l'evangeli i les de sant Joan a l'epístola. Després, les narracions prosseguiran a la cimera, amb una història de cada personatge decorant-ne els plafons laterals que cenyeixen la taula culminant, il·lustrada amb una representació del Calvari.

Així, al sector esquerre del retaule, segons el punt de vista de la congregació, s'hi representen tres episodis de la llegenda de l'arcàngel relacionats, respectivament, amb les dues grans festes, les de la Dedicació i la Victòria. Si el llegim cronològicament, el cicle comença a la polsera i a l'àtic amb les dues escenes vinculades a la fundació del santuari de San Michele, al mont Gargano de la Pulla, en les quals el pastor Gargano és ferit amb la pròpia fletxa emmetzinada quan perseguia un



149



150

bou esgarriat i el bisbe sant Llorenç de Siponto rep la revelació divina que li permet descodificar aquell estrany esdeveniment com un signe enviat per sant Miquel indicant el desig que se li dedicés un santuari en el lloc del misteriós fet, un indret que l'arcàngel protegia. I, finalment, culmina amb la gran taula que refereix el triomf sobre l'Anticrist descrit a l'Apocalipsi. Al cantó de sant Joan Baptista, la pintura central explica el Bateig de Crist (fig. 151), i les secundàries, la Decapitació, al guardapols, i un curiosíssim Banquet d'Herodes d'ambientació tardocincentista a la cimera.

L'autor de l'ambiciós cicle pictòric del retaule de Sant Miquel i Sant Joan és un artesà de poca entitat tècnica i destresa, però que té l'encant d'acompanyar les ambientacions històriques amb episodis o personatges actuals. En realitat, és un pintor amb limitacions evidents i greus respecte dels conceptes fonamentals d'una representació. Té enormes dificultats per construir les estructures anatòmiques dels seus personatges d'acord amb criteris de versemblança i proporcionalitat. Li costa molt suggerir els volums i la profunditat i encara més instal·lar les figures als escenaris de la narració. Quedà limitat per un repertori de tipus humans –de sentiments, de personalitats i d'expressions– ben pobre. A més, les restriccions econòmiques manifestes d'encàrrecs tan modestos com aquest el constrengien a l'ús d'una capa de color lleugera, aplicada directament sobre el suport, gairebé sense capa de transició.

Com altres mestres poc competitius que trobaven un mercat entre les parròquies més humils, com ara la de Sant Pere del Serrat, del retaule de la qual també és autor (vegeu estudi següent), l'anònim aprofità bé l'avantatjós recurs dels gravats per assegurar-se un cert atractiu. En el seu cas, hi hem reconegut gravats flamencs



151



152

datats entorn dels anys vuitanta del segle XVI, amb la qual cosa obtenim una data *post quem* per a la situació tan avançada que indicàvem en començar aquest petit estudi. Així, el sant Miquel del retaule s'esforça a versionar el que dibuixà Maerten de Vos i gravà Hieronymus Wierix. La figura de l'arcàngel n'és una còpia literal que el nostre autor ha mirat de traslladar fins i tot amb la seva esplendorosa vestimenta i que, encara, ha enriquit en afegir-hi, qui sap si d'una altra estampa, el diable que amb una llança impulsa cap a l'infern i la balança per pesar les ànimes i triar aquelles que mereixen pujar al cel a gaudir de la contemplació de la divinitat. També va servir-se d'un Bateig de Crist del mateix De Vos, gravat per Antonis Wierix i publicat per Jan Baptist Vrients l'any 1584 per a resoldre la seva escena a Encamp (fig. 152). Ho féu amb la mateixa literalitat, imitant amb detall la parella principal i la composició i aplicant-hi petits canvis en els complements, com l'aparició dels dos àngels adorants. Finalment, també sabem que el Calvari de Maerten de Vos i Crispin de Passe va ser determinant en el seu. En manllevà l'escenogràfica vista de Jerusalem, tot i que ell en serví una versió molt reductiva que no estalvià l'*skyline* nòrdic, i dos personatges, la Verge i sant Joan, transcrits literalment. En canvi, el Crist i la Magdalena abraçada a la creu han d'haver brotat d'una altra operació semblant, encara per aclarir.

18. RETAULE MAJOR DE SANT PERE



**Església de Sant Pere del Serrat
(Ordino)**

Pintor i escultor anònims
1590-1610



Encara que es tracti d'un dels retaules més senzills conservats a les valls d'Andorra, és un conjunt prou interessant. Com apreciem a primer cop d'ull, és una mera pantalla de fusta de perfil semicircular enlairada damunt les grades de l'altar i compartimentada en sis registres per una trama de motllures. Cinc d'aquests requadres han rebut decoració pictòrica i el sisè, que centra la pantalla, es va transformar en una caixa de parets estelades per encabir-hi una figura de sant Pere de cos rodó, ara guardada a la rectoria d'Ordino, i substituïda per un senzillíssim crucifix d'època posterior.

Tot i així, el retaullet de la panoràmica i pintoresca esglesieta de Sant Pere del Serrat no és una peça negligible. En primer lloc, perquè les pintures es poden considerar realització d'un mestre actiu a l'església de Sant Miquel i Sant Joan de la Mosquera de la parròquia d'Encamp, on, com acabem d'explicar, podem observar el seu estil rudimentari, però alhora ric de referències a la cultura gràfica internacional del darrer terç del segle XVI (vegeu l'estudi anterior). I en segon lloc, perquè, malgrat un llenguatge pictòricament elemental, l'anònim representa un cicle iconogràfic ben ric sobre la vida de sant Pere després de la mort i la resurrecció de Jesús. La narració comença al plafó superior esquerre evocant moments de la seva predicació a Antioquia a través de la raríssima escena de l'escarni del qual fou víctima quan fou tonsurat pels jueus locals, o com la resurrecció del fill del prefecte Teòfil. La resta de les pintures se centren en l'etapa romana del primer papa: primer ocupant la càtedra de govern de l'Església, acompanyat dels diaques Lli i Clet, a l'escena superior del carrer dret –segons el nostre punt de vista–; després Pere davant del prefecte Agripa, que el condemna a morir a la creu, a l'esquerra del primer nivell, i, finalment, la Crucifixió de Pere a la dreta del cos baix (fig. 154).



En totes resulta evident el llenguatge pictòric característic d'un anònim lligat a comandes de pressupost baixíssim ja descrit a l'estudi precedent. És propi d'un artesà de molt poca entitat tècnica i destresa, amb limitacions evidents respecte dels conceptes fonamentals d'una representació, amb grans dificultats per construir les estructures anatòmiques dels seus personatges d'acord a criteris de versemblança i proporcionalitat, incapaç de suggerir els volums, la tridimensionalitat i la



154

profunditat, i limitat per un repertori de tipus humans –de sentiments, de personalitats i d'expressions– ben magre. Al retaule de Sant Pere, les mancances encara resulten més evidents, potser perquè, tret de l'escena del Calvari i a diferència del retaule de Sant Miquel, no li devia ser tan fàcil de recolzar-se en gravats dels Wierix o de Crispin de Passe per a resoldre les escenes. Només va poder refiar-se'n, creiem, per solucionar figures aïllades o algun detall. Segurament a causa d'aquesta impossibilitat se'ns fa més visible la poca competència del mestre, només mitigada quan pot gestionar informacions alienes. Davant d'aquestes prestacions pictòriques restringides és comprensible que l'historiador resti desconcertat en haver d'ubicar l'anònim en una cronologia tan avançada, ben bé a cavall dels segles XVI i XVII, mentre n'observem les ciutats ingènues, les escenes inestables i dislocades, les desproporcions i el vocabulari pictòric inconsistent.

19. SANT CRIST



**Església parroquial de Sant Esteve
(Andorra la Vella)**

Escultor i policromador anònims
Segona meitat del segle XVI



L'església parroquial de Sant Esteve d'Andorra la Vella guarda una representació d'un santcrist de fusta policromada, de mida considerable. Sense tenir la potència expressiva del Sant Crist de Sant Julià de Lòria, aquesta talla d'Andorra la Vella, més modesta en termes de qualitat artística malgrat tractar-se també d'una figura notable, presenta uns modismes formals de marcat regust esquemàtic, més propis de l'estatuària de la fi de l'edat mitjana o dels primers anys del segle XVI que no pas d'una cronologia, a jutjar per la tipologia de la creu, més entrada en el Cinc-cents. Efectivament, la tensió dels braços, la conicitat del tronc allargassat amb el costellam marcat, els solcs en paral·lel de sota genoll i una sensació general de rigidesa corporal tracen una tipologia de Sant Crist lleugerament retardatària, potser només alterada per la suavitat del nus i l'elegància del plegat del perizoni. L'expressivitat de la figura, tant corporal com facial, l'allunyen de talles semblants com la de Sant Romà de les Bons, en què el naturalisme anatòmic és clarament més reeixit.

Des del punt de vista iconogràfic –i tal com s'ha assenyalat en més d'una ocasió en altres fitxes del mateix tema–, el Sant Crist representa un dels moments culminants del simbolisme cristià, que és la mort de Jesús a la creu. A ulls del fidel, aquest tipus de representacions, sovint pensades per a ser portades en processó o per a presidir espais devocionals de contingut passionista, eren un recordatori de la redempció per la creu; és a dir, de l'acceptació del sacrifici del fill de Déu com a promesa de salvació de la humanitat. La policromia, que ressalta els efectes del càstig sofert, accentua encara més aquesta via dolorosa d'assoliment del perdó.



20. RETAULE MAJOR DE LA MARE DE DÉU DEL ROSER DE LA CAPELLA DEL PUI DE LA MASSANA



Capella de la Casa Colat del Pui
(la Massana)

Pintor i fuster anònims
1600 ca.



Dins el marc dels retaules andorrans dels segles XVI i XVII, el de la capella del Pui de la Massana és una referència prou singular i valuosa. És cert que es tracta d'una obra ben modesta. Ho és en el format, d'una tipologia habitual a les esglésies i capelles de les valls: compon una petita pantalla de fusta arquejada per adaptar-se al perfil absidal de l'antiga capella i compartimentada per unes peces arquitectòniques elementals (cornises i suports daurats esvelts d'aspecte balustrat) en un cos i un àtic dividits en tres carrers d'igual amplada. I també és força humil des del punt de vista del llenguatge pictòric, propi d'un autor amb pocs recursos expressius.

Però és un retauler al qual es pot assignar un paper estratègic en la seqüència evolutiva del llenguatge pictòric present a Andorra. És una peça clau per a caracteritzar la pintura de la segona meitat del segle XVI, juntament amb els retaules de Sant Miquel i Sant Joan de la Mosquera i de Sant Pere del Serrat, basats en fórmules més cultes, però materialitzades per un pintor més insegur que l'anònim de la capella del Pui de la Massana. En efecte, aquest autor no ha recorregut a la cossa habitual del gravat internacional per a resoldre els seus reptes figuratius o composius –almenys en aquesta obra, en què no la necessitava atesa la simplicitat dels motius temàtics requerits per la comanda–. Però, des d'un punt de vista tècnic, l'hem de considerar un pintor més destre i de traç més segur; amb un ofici més

consistent i amb una major consciència de la força del color, quelcom apreciable, especialment, en la cura posada en el disseny, les llums i el cromatisme dels elaborats mantells dels apòstols. Això assegura, pel seu treball sobri, una consideració de correcció malgrat les limitacions evidents pel que fa a la caracterització fisiognòmica i psicològica de les figures, amb poca personalitat però força concentrades, a les seves proporcions corporals, excessivament allargades de cintura cap avall, i a la mida massa contrastada amb el diminut, minúscul, paisatge puntejat de turons i torres fortificades.

Amb aquest equipament i el llast de les limitacions indicades, l'anònim va elaborar el que a hores d'ara sembla el seu únic treball conservat a les valls d'Andorra: un cicle pictòric d'accent roserià. El centra una Verge del Roser amb el Nen, amb la mitja lluna característica de la Immaculada, que juguen amb un rosari de



corall, dreçada sobre el creixent de lluna i encerclada amb una aureola el·líptica de roses, evocadora de la forma d'un rosari, l'objecte més emblemàtic d'una devoció extraordinàriament popular i estesa a les diòcesis catalanes des del darrer terç del segle XVI. La presència de representacions de dos sants de l'orde dominicà a la cimera, flanquejant una crucifixió de Crist al Gòlgota amb una imaginària vista de Jerusalem per escenari, recorda la vinculació entre la devoció i l'orde dels predicadors. Tots dos s'identifiquen diàfanament. Són sant Domènec, a l'esquerra de l'espectador, amb la creu patriarcal, i sant Ramon de Penyafort a la dreta, amb les claus de penitencier dels Domini Canes. Com que apareixen de mig cos i acostats al plafó central, el pintor, que en això torna a acreditar un enginy compositiu magre, va haver de farcir la resta del plafonet amb un fals balustre i un ornament foliaci.

La intensa evocació de la gran devoció posttridentina cap a la Mare de Déu del Roser, tan definidora de l'impuls que la Contrareforma donà a les devocions marianes, general a tota la catolicitat, sobretot a la Mediterrània, i present a totes les parròquies andorranes i catalanes, es complementa a la capella del Pui de la Massana amb una al·lusió als apòstols Tadeu i Jaume el Menor. Lamentablement per a nosaltres, es tracta, justament, de dos apòstols als quals s'ha concedit un mateix atribut, el de la maça. Així, per exemple, els gravadors Erhard Schön o Hendrick Goltzius, a començament i a final del segle XVI, respectivament, assignen la gran vara a Judes Tadeu, mentre que Antonio Tempesta o Ludovico Ciamberlato, també autors de la segona meitat del XVI, o Georges de La Tour, al segle XVII, l'entreguen a Jaume el Menor. No obstant això, assignarem la taula de la nostra dreta a aquest darrer, i l'altra, a sant Tadeu, ja que aquest és l'únic d'ambdós que de vegades sol aparèixer mostrant una creu o una creu processional, mentre que sant Jaume el Menor té com a atributs complementaris l'esquadra o l'alabarda.

Com que cap d'aquests dos personatges no remet a patrons habituals de les esglésies de la Massana –ni de les altres parròquies andorranes–, hem de considerar que la seva presència està lligada a la peripècia biogràfica i devota dels patrons de la capella i del mateix retaule. Potser a quelcom tan natural, però difícil de documentar, com el desig d'al·ludir als noms dels benefactors a banda i banda de llur devoció predilecta, o com la materialització d'alguna prometença relacionada amb la intermediació dels dos apòstols protectors.



21. RETAULE MAJOR DE LA MARE DE DÉU DEL ROSER



Església de Sant Andreu d'Arinsal (la Massana)

Pintor i fuster anònims
Principi del segle XVII?

Pujol i Ribera 1990: 141-143



La radical intervenció realitzada en aquest petit retaule del Roser fa complicat extreure'n alguna valoració artística més enllà d'alguna apreciació sobre la composició i la iconografia. Desconeixem, a més, com devia ser l'estructura arquitectònica original que emmarcava les taules del cos i de l'àtic. El que veiem ara és un conjunt de fusta definit per pilastres adossades i entaulament coronat per un frontó semicircular, tot plegat pintat de color verd. A la taula central hi ha representada la Verge del Roser, amb el Nen Jesús a la falda. L'amplitud dels plegats del vestit de la marededéu, l'actitud juganera del Nen Jesús o la col·locació dels cortinatges fan pensar en models siscentistes.

A la taula del costat esquerre hi ha representat sant Domènec de Guzman, amb el llibre a la mà i un lliri en al·lusió a la seva puresa. A la dreta apareix sant Ramon de Penyafort, amb la clau i el llibre com a atributs. Una inscripció amb el seu nom al peu de la taula ajuda a identificar-los. La presència de sants dominicans en el retaule no és circumstancial. Al segle XII, sant Domènec de Guzman fou allionat per la Verge en el rés del rosari amb la promesa que l'utilitzaria com a arma contra el enemics de la fe. Quatre segles més tard, estès el culte pels dominics, les rogatives a la Verge del Roser serviren perquè les naus catòliques derrotessin les galeres turques al golf de Corint, a prop de Lepant –i fou el papa sant Pius V, un dominicà, que n'oficialitzà el culte el 7 d'octubre–. No s'ha d'oblidar, tampoc, l'ascendent sobre les valls andorranes del convent de predicadors de la Seu d'Urgell, fundat al segle XIII.

Des del punt de vista del mèrit artístic, hem d'assenyalar l'esquematisme i la linealitat del disseny de les figures i l'absència de qualsevol referència espacial. La mateixa senzillesa i economia de recursos es pot aplicar a la petita taula de la crucifixió.



22. RETAULE DE SANT BARTOMEU



**Capella de Sant Bartomeu
(Sant Julià de Lòria)**

Miquel Rubiol, escultor i fuster
Mestre Çanou, pintor
1606

Llobet i Portella 2004: 68 i doc. 3



El 10 de novembre de 1606, Bartomeu Moles, «loci Sancti Iuliani, vallium Andorrae», contractava, de Cervera estant, l'escultor local Miquel Rubiol (1566-1631) per a la realització d'un retaule «de fusta de albe» dedicat a sant Bartomeu i valorat en cinquanta-vuit lliures. Encara que ignorem les circumstàncies que varen acostar-lo a Cervera i a aquell retauler, es pot afirmar que la tria del mestre fou molt encertada. Moles s'apropà a un dels constructors de retaules més competents del moment.¹⁴

L'estructura i els elements escultòrics del retaule estan en consonància amb una biografia laboral tan consistent i tan propera a personalitats sobresortints de la retaulística catalana com ara Cristóbal de Salamanca o Claudi Perret, seguint ben bé les indicacions de la traça pactada al contracte:

Lo qual ha de ésser de alsada de divuyt palms, comprés lo remato, y de dotze de amplària, compreses les volades de les cornisses, y ha de tenir deu columnes, ab sos capitells y los terços de tall y lo demás de les columnes canalats y les frises entallades, y en la primera y segona andana se han de posar quatre columnes en quiscuna y dos columnes en la última y en cada columna ha de haver son traspilar entallat y lo pedrestal entallat.

Tot plegat es va resoldre amb senzillesa, però també amb una tal pulcritud i precisió que el conjunt esdevé una peça ben elegant i molt pròpia d'un retauler de finals del segle XVI ja bon coneixedor de la gramàtica del classicisme arquitectònic divulgada a través de les làmines i els textos breus i didàctics de la *Regola degli Cinque Ordini d'Architettura* de Vignola. L'estructura ha estat definida amb precisió i bon sentit de les proporcions, tant en els elements arquitectònics com en l'ornament.



Tal com exigien els pactes notarial, és una clara retícula de tres carrers separats per columnes d'ordre corinti, amb els dos laterals lleugerament avançats per davant del pla de fons, i dos pisos amb bancal i una cimera coronada amb frontó triangular i flanquejada per volutes fitomòrfiques i per pinacles esvelts dividits pels entaulaments. La graella classicista garantia deu registres per a la il·lustració del cicle devot previst per Bartomeu Moles a l'entorn del sant patró personal.

A l'eix central s'hi superposen les fornícules apertxinades amb les discretes escultures del titular –dempeus sobre una peanya amb la inscripció «Bartholomee» i ostentant el ganivet emblemàtic–, de la Pietat i una taula pintada amb un Calvari. Els plafons perimetrals de la predel·la i del primer nivell relaten la història de l'apòstol de l'Índia: Exorcisme de la filla de Polimi i Bateig de la família del rei Polimi, als extrems del bancal; Victòria de l'apòstol sobre l'ídol endimonià, a l'esquerra de l'observador; Martiri de l'espellofament, a la dreta, i Degollament del sant, a sota del nínxol principal. A les taules del segon cos que flanquegen la Pietat, en canvi, s'hi pintaren dos episodis inicials de la Passió de Crist: l'Oració a l'hort i la Via Dolorosa, de manera que la part superior del retaule té un to marcadament eucarístic.

La feina de la imatgeria s'ajusta a la correcció general del disseny arquitectònic i de la talla ornamental de filiació grotesca (fig. 160). Igual que la policromia i el daurat, que es basen en la típica aplicació del blau als plans de fons combinat amb el daurat per realçar estries, perfils, capitells, arquitraus, cornises, vestimentes i ornaments, i amb el blanc de les carnacions de les figures. Fins i tot el to cromàtic del cicle pictòric hi harmonitza amb la seva abundància de blaus i vermells i les seves notes daurades.

Les pintures, però, desdiiuen de l'aire pulcre i prou modern del conjunt perquè són fruit de la intervenció d'un artesà «d'habilitats i preparació més aviat escasses», amb un llenguatge pictòric «reductiu» i fins i tot barroer i caricaturesc. Usem expressament els adjectius que Joaquim Garriga va dedicar al Mestre Çanou, autor del retaule del Roser de la parròquia de Sant Julià de Ceuró del terme de Castellar de la Ribera, al Solsonès, datat el 1592 i avui conservat al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS 46), perquè no tenim cap dubte que es tracta del mateix autor, un pintor identificat com a Mestre Çanou a l'*Inventari Catàleg del Museu Diocesà de Solsona* redactat el 1965, durant la direcció d'Antoni Llorens, que remetia a una informació oral de mossèn Joan Serra i Vilaró que afirmava «haver trobat l'autor d'aquest retaule [de Ceuró], un tal Çanou» (Garriga Riera 2004a).

Aquells adjectius tornen a estar indicats per a les acolorides pintures del cicle de sant Bartomeu, per descriure'n els cavalls peculiars, les notes paisatgístiques ingènues, les tipologies humanes reduïdíssimes, els salts d'escala desconcertants i els desajustaments de proporcions visibles a cada escena, el funcionament mecànic de

160



les anatomies, la consciència feble a propòsit de la tridimensionalitat i el ventall cromàtic exhibit (fig. 161). De tota manera, sorprèn observar que tant a Sant Julià de Lòria com a Sant Julià de Ceuró, el limitat Mestre Çanou usés gravats de Cornelis Cort per a solucionar algunes de les seves composicions.¹⁵ En concret, al retaule andorrà n'hi identifiquem una del Calvari que Cornelis Cort va fer a partir d'un disseny de Giulio Clovio datat el 1568 (fig. 162) i del qual aprofità la figura de la Mare de Déu plorosa. Resulta curiós aquest contrast entre el registre pictòric sincer i ingenu del Mestre Çanou i els materials d'estampa, finalment sotmesos a una simplificació que, sovint, els deu fer difícilment identificables, ja que han estat víctimes d'una adaptació radicalment reductiva. Potser per això, perquè ens causa sorpresa tanta distància entre el model i la versió inanimada, no es descarta «que Çanou hagués manllevat els models gravats indirectament, extraient-los d'altres composicions pictòriques que els havien utilitzat» (Garriga Riera 2004a).¹⁶

El Mestre Çanou s'ha de considerar, també, l'autor de la decoració pictòrica del baldaquí que cobreix l'altar de la capella (fig. 163). A manca de documentació que ho acrediti –i que ens expliqui l'encàrrec d'aquest excepcional element ornamental–, els resultats de la comparació entre la cal·ligrafia pictòrica del monumental dossier i de les pintures del retaule són inequívocs. També pel que fa a l'aire candorós de la representació i, no les amaguem, a les abundants inconsistències tècniques que manifesta.

Tanmateix, al baldaquí ligni de la capella de Sant Bartomeu, tot això queda en un segon pla. En primer lloc, a causa de l'originalitat sobresortint del l'objecte que suporta les pintures, aquest massís baldaquí que resulta una presència tan singular dins el marc de la pintura de l'època moderna en els territoris dels bisbats catalans. I en segon lloc, per l'interessant argument que proclama amb el text que n'encap-

161



162





163

çala l'exhibició de l'Infant Jesús beneït destacat al centre d'una màndorla arcaica surant en l'eternitat mentre quatre angelets en celebren la glòria sonant tarotes, una guitarra i un llaüt: IESU OMNE GENU FLECTATUR CELESTIUM TERRESTIUM ET INFERNORUM. És un passatge de l'epístola de sant Pau als filipencs (Fl 2,10): «A fi que al nom de Jesús dobleguin el genoll tots els qui són del cel, de la terra i de l'infern.» I l'hem de considerar una de les expressions devotes més sofisticades de l'art de temàtica religiosa produït a Andorra i a Catalunya. Fins al punt que podria sostenir la hipòtesi del perfil jesuític de les idees religioses de Bartomeu Moles. No podem oblidar que, moltes dècades més tard d'aquest modestíssim programa andorrà, a Roma, en decorar-se la gran basílica del Gesù, també s'escollí aquest verset per a una de les monumentals filactèries proclamades pels àngels que en decoren la volta, dissenyades per Giovanni Battista Gaulli i elaborades per Antonio Raggi. El paral·lel és llunyà, però ens sembla prou intens per proposar que titulem aquesta representació com «La glòria del Nom de Jesús».

23. PIETAT



PCA

Casa de la Vall (Andorra la Vella)

Mestre Çanou, pintor
Pintura mural
1600 ca.

Casa de la Vall 1997: 24-25



AT

Al revés del que passa amb algunes obres estudiades en aquest catàleg, la Pietat de la Casa de la Vall la connectem de seguida amb un personatge ben reconeixible de la pintura catalana i andorrana a cavall dels segles XVI i XVII, l'anomenat Mestre Çanou, autor del retaule del Roser de la parròquia de Sant Julià de Ceuró (Castellar de la Ribera, Solsonès, ara al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona), datat el 1592, de l'exvot del Museu Comarcal de Manresa (MCM 1702) i, a Andorra, com acabem de veure, de les pintures del retaule i el baldaquí de la capella de Sant Bartomeu a Sant Julià de Lòria. Com hem explicat en l'estudi precedent, el nom de Mestre Çanou apareix per primera vegada a l'*Inventari Catàleg del Museu Diocesà de Solsona* (1965) remetent a una informació oral de mossèn Joan Serra i Vilaró que afirmava «haver trobat l'autor d'aquest retaule [de Ceuró], un tal Çanou» (Garriga Riera, 2004a), però que avui dia cap document conegut no pot avalar i sobre la qual caldrà mantenir alguna reserva, ja que el nom, de moment, no coincideix amb el de cap autor conegut, actiu en àrees del Solsonès, l'Alt Urgell o Andorra.

Ara bé, mentre que la seva personalitat és incerta, el seu llenguatge resulta molt cognoscible. I més en aquest cas, ja que l'escena de la pintura mural andorrana també és present en el bancal del petit retaule de Ceuró: la Pietat o Lamentació sobre el Crist mort, que representa un episodi que els evangelis no relaten expressament, però que cal situar amb molta naturalitat després del Descendiment i poc abans del Sant Enterrament, quan sant Joan, les Maries i la Verge, juntament amb Nicodem i Josep d'Arimatea, contemplen adolorits el cos mort de Jesús. La coincidència permet certificar la mateixa autoria, tot i les petites diferències. En el retaullet del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona l'escena es desplega de forma abreujada,



164

sense Nicodem ni Josep d'Arimatea, i amb la composició invertida. Però la resta és força coincident: sant Joan recollint el tronc del Crucificat, Maria Magdalena tocant-li els peus o la cama i les tres Maries plorant i lamentant-se, alineades al centre dels plafons.

De tota manera, hi ha més arguments per a justificar l'atribució de la pintura mural al grup d'obres del Mestre Çanou, sigui a través de la semblança dels tipus humans que poblen els seus retaules, idèntics malgrat que pugui canviar-ne la forma de vestir, sigui destacant-ne el peculiar estil que hem caracteritzat en l'estudi precedent. Un llenguatge ingenu, bidimensional i reductiu, com delata en el fresc de la Pietat l'aspecte ingràvid del cos de Crist, que sembla levitar, ja que cap dels acompanyants no fa un esforç convincent per a sostenir-lo. El toquen, sí, però no l'aguanten.

Tenint en compte com n'eren de migrats els seus recursos tècnics i expressius, crida l'atenció comprovar que s'ajudava de gravats internacionals de cultura tardomanierista. Encara que no és fàcil reconèixer-los a causa de la reducció radical a la qual els sotmet, són força evidents darrere en la Resurrecció de Crist de Ceuró i del Calvari de la capella de Sant Bartomeu. I creiem que també van ser decisius en el cas de la Pietat. L'escena conté detalls «cultes» propis de la plàstica europea de la segona meitat del segle XVI, com ara el famós motiu del braç inert i penjant –un motiu «miquelangelesc», tot i que té l'origen en l'art antic– o el de la mà recollida per una Maria, que li han d'haver arribat a través de les estampes, particularment de la Lamentació que Cornelis Cort va gravar a partir d'una invenció de Taddeo Zuccari, editada el 1567, que explica uns quants detalls remarcables de la pintura

mural: la Maria que recull la mà esquerra de Crist, la composició d'aquest o el gest de creuar els dits de les mans de la Verge Maria (fig. 165). Tot i que no tots. El de la Magdalena netejant la sang de les ferides dels peus amb els propis cabells, que és tan sofisticat i rar, ha de venir d'alguna altra font gràfica que no coneixem.

L'atribució al Mestre Çanou facilita una miqueta la tasca de datació del seu plafó a la Casa de la Vall. Només hem de tenir present que el seu retaulet de Ceuró està datat el 1592 i que les pintures de la capella de Sant Bartomeu no han d'estar gaire lluny de l'any 1606, en què es va contractar el retaule de Miquel Rubiol. La Pietat seria, per tant, un treball contemporani al cicle pictòric amb temes de la Passió de Jesucrist atribuït a Miquel Orcau, que estudiarem a continuació. Per tant, es tracta d'una pintura realitzada a l'època en què la Casa Busquets era habitada per mossèn Antoni Busquets, vicari d'Andorra la Vella (1593-1611).

Aquestes pintures van decorar els murs fins a les reformes de l'any 1962. L'única fotografia del cicle decorant l'anomenada Cambra del Bisbe només ensenya l'organització d'una part de les històries de la Passió de Miquel Orcau, de la Flagel·lació de Crist a la Crucifixió. Però és temptador d'imaginar-la ocupant una part del mur consecutiu. El tema ens ho permet. Si fos així, els pintors Orcau i Çanou haurien treballat contemporàniament i potser, qui sap, formant companyia.



165

24. CICLE PICTÒRIC AMB TEMES DE LA PASSIÓ DE JESUCRIST



**Casa de la Vall
(Andorra la Vella)**

Miquel Orcau, pintor
Pintura mural
1600 ca.

Casa de la Vall 1997: 16-27



En els capítols introductoris ja s'ha destacat la importància que tenen les pintures murals d'època moderna conservades al Principat d'Andorra i en particular les que s'apleguen a l'antiga Casa Busquets, ara Casa de la Vall. Especialment pel fet que estiren una mica més cap a l'orient pirinenc els límits reconeguts per a la pintura monumental, tant l'elaborada al fresc sec com l'aplicada sobre un revestiment ligni sobreposat a l'obra arquitectònica. Així, si en els estudis recents d'Albert Sierra, Joan Yeguas i Albert Velasco es reivindicava la presència de decoracions murals a les valls d'Aran i d'Àneu,¹⁷ toca fer-ho ara amb els vestigis conservats a les valls andorranes: a Anyós i a la Casa de la Vall, que en conserva un parell, una Trinitat i un Sant Sopar, procedents de Sant Romà dels Vilars, al costat de tres sèries de la pròpia casa, quan encara era dels Busquets: una Crucifixió i un fragment d'una representació d'Adam i Eva, d'una banda; una Pietat i, finalment, quatre plafons que mostren sis escenes de la Passió de Crist que al seu dia enriqueixen els murs de l'anomenada Cambra del Bisbe (l'Oració a l'hort, la Captura, la Flagel·lació, la Coronació d'espines, la Pujada al Calvari i la Crucifixió). Creiem que aquestes darreres són el resultat de l'onada d'ornamentació més recent del casal, ja que sembla raonable datar-les entorn del 1600.

La situació cronològica que proposem deriva de l'aspecte més remarcable d'aquest grup de pintures: el fet que totes les escenes menys l'Oració tenen l'origen en estampes sortides de la sèrie de dotze planxes que l'holandès Hendrick Goltzius (1558-1617) va gravar amb històries del cicle de la Passió de Crist de la seva invenció entre 1596 i 1598. No eren unes estampes més entre els centenars que inundaven el mercat de l'art i els obradors dels artistes de l'Europa moderna. D'una banda, eren



obra d'un dels artistes més aclamats i amb més èxit a les corts tardomanieristes europees, d'un autor polifacètic capaç de manejar el burí amb una destresa prodigiosa per treure'n invencions increïbles que, en aquest cas, dedicà al cardenal Federico Borromeo. D'una altra banda, eren treballs molt peculiars dins del variat catàleg de dibuixos, pintures i gravats d'aquest artista de Haarlem, ja que naixien del seu extravagant exercici d'inventar composicions originals segons l'estil i les tècniques dels grans artistes nòrdics precedents, com ara Albrecht Dürer, Frans Floris o, en el cas de la sèrie de la Passió, Lucas van Leiden. No es tractava, per tant, de còpies

o de falsificacions, sinó de treballs autèntics, tot i que és conegut que durant uns mesos Goltzius va imprimir-los sobre paper envellit i va fer-los arribar al mercat –a les fires de llibres– sense el propi monograma, de manera que van ser acollits com obres desconegudes dels grans mestres germànics. Només en un segon moment Goltzius mateix va desfer l'equívoc afegint a les planxes la seva famosa signatura d'inicials encreuades.¹⁸

Qui havia de dir a l'extraordinari Goltzius que pocs anys després unes quantes làmines d'aquesta sèrie arribarien a la llunyana Andorra de la mà d'un pintor modest que se'n serviria per a representar els seus episodis murals de la Cambra del Bisbe de Casa Busquets, segurament inconscient de la sofisticada operació artística que les havia generat. Qui sap si, fins i tot, van ser les espectaculars i vivíssimes composicions de les estampes les que varen convèncer els propietaris del casal d'encarregar-li la feina. Més que la destresa del mestre, prou limitada com deduïm de les





168

169



seves dificultats per traslladar fidelment els motius figuratius que selecciona de cada estampa.

El mestre, en efecte, es va aplicar a un exercici de síntesi i simplificació força habitual entre els molts artesans de la pintura que sostenien el seu repertori en la rèplica de models gràfics aliens, seleccionant de cada làmina els elements centrals des del punt de vista narratiu, atraient-los cap al primer terme i renunciant al luxós acompanyament escenogràfic, tant de personatges –de vegades tan importants com el Pilat o el Caifàs dels episodis de la Flagel·lació i la Coronació d'espines– com de notes arquitectòniques, de les característiques construccions d'aspecte entre nòrdic i oníric tan evocadores de les invencions de Lucas van Leiden (fig. 170, 171, 172 i 173).

170



171



172



173



Tot dit amb molta cautela, atès l'estat de conservació de les pintures, el culpable que els episodis semblin narrativament tan lacònics i quedin retallats damunt del fons buit i, qui sap, potser en algun moment farcit de més indicacions ambientals com suggeriria l'escena de l'Oració a l'hort, curiosament l'única del grup que no està vinculada a la sèrie de Goltzius. Això revesteix aquest plafó d'un aire singular enmig dels altres, fins al punt que dubtem i tot que sigui de la mateixa mà. Potser és una impressió induïda pel fet que aquí el mestre ha renunciat a l'escena corresponent de la sèrie holandesa i usa una font diferent, que ara per ara no sabem identificar. Ja ho va fer a l'hora de trobar models per als tres crucificats del Calvari i la figura de Longí i el seu batalló de soldats i qui sap si en algun altre plafó no conservat d'un cicle que probablement era més ric.



174

La fidelitat que el pintor serva a l'hora de transcriure sobre el mur les indicacions del paper entintat, els rostres, la vestimenta exòtica i els barrets antiquats dificulten l'esforç de connectar aquestes obres amb treballs pictòrics conservats i amb autors de trajectòria documentada, sigui a la mateixa Andorra, sigui al bisbat d'Urgell. O sigui, mirant de connectar-lo amb l'itinerari i els treballs d'alguns dels pintors que varen decorar els murs de les esglésies parroquials més occidentals del bisbat o les del bisbat veí de Comenge, que incloïa la Vall d'Aran. Tanmateix, en els rostres d'algunes figures i sobretot en les del Crist de cada història, els millor preservats de totes les escenes, s'ha distanciat prou del model estampat com per poder considerar-los reveladors de la seva personalitat (fig. 174). Gràcies a aquest indici podem assegurar que aquests frescos secs no són l'únic testimoni del seu pas per Andorra, ja que la fesomia del Jesucrist de les pintures de la Casa Busquets és idèntica a les de l'antic sagrari de Santa Coloma. Seríem, doncs, davant de treballs del pintor de la vila pallaresa de Salàs Miquel Orcau, l'autor documentat del retaule de Sant Serni de Nagol (1619) (fig. 175) i del Roser de Sant Jaume d'Enval, avui conservat a l'església parroquial de la Pobleta de Bellveí –una obra signada el 1610.



25. SAGRARI



**Església de Santa Coloma
(Andorra la Vella)**

Miquel Orcau, pintor
ca. 1600



Aquest humil sagrari, instal·lat al costat dret del presbiteri, gairebé passa desapercebut al visitant atret per la bellesa de la nau medieval i l'opulència daurada i policromada del retaule major barroc, instal·lat als peus de la nau. Però és un element interessant de l'equipament litúrgic i devot de l'església, el sagrari manifestador que degué presidir l'altar major fins a la remodelació motivada per la instal·lació del retaule setcentista. És de fusta policromada, té forma de prisma hexagonal, cenyit amb un basament i un entaulament classicistes amb els frisos amb decoracions foliàcies daurades, i té un senzill mecanisme d'obertura per als tres costats frontals, mentre que els dos laterals i el posterior queden fixos. Està completament revestit de pintures. Als plafons exteriors hi ha un bust de Crist com a Salvator Mundi i, flanquejant-lo, la Mare de Déu i sant Joan Evangelista. A les cares interiors, Crist hi apareix al revers de la porteta del sagrari com a sagnant Vir Dolorum o ecce homo –una versió sintètica de la tipologia figurativa Crist de Pietat amb Improperis–, o amb símbols de la Passió, mentre que a banda i banda sobre camper blau té unes inicials daurades d'aspecte filigranat i coronades amb una creu que es poden desplegar en MARIA i GRATIA i IESU i INRI. Tot el cicle compon una iconografia eucarística tradicional i molt habitual que des de la baixa edat mitjana solia ocupar el segment central de la predel·la dels retaules d'altar –el sector físicament més pròxim a les espècies eucarístiques en la celebració de la missa, o sigui, el memorial de la Passió-Resurrecció de Crist i el nucli fonamental de la fe cristiana en la salvació i de la seva ritualització litúrgica–. En no pocs exemplars de la retaulística entre els segles XV i XVI, aquesta insistència iconogràfica en la Passió-Resurrecció de Crist pren un protagonisme que esdevé estructural i que té



176

conseqüències constructives en prendre la forma material autònoma de sagrari, sempre identificat amb un Crist de Pietat flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista.

Les pintures són el resultat de la intervenció d'un artesà escàs de recursos i de preparació elemental. Ara bé, no obstant la simplicitat i l'esquematisme del seu llenguatge, no sembla un pintor maldestre, ja que el seu traç és força fluït i segur. Ha recreat els personatges fent prevaler el simbolisme sobre la naturalitat i configurant-los a partir d'un gruixut dibuix guia en negre delimitador dels camps a colorir. I els converteix en icones ben recognoscibles i fàcilment comprensibles des dels codis devots dels espectadors. Justament aquest aspecte esquemàtic i icònic ens temptaria a lligar les pintures amb una cronologia anterior (mitjan segle XVI) a la que els pertoca (primeres dècades del segle XVII).

La raó d'una cronologia avançada és doble: primerament, perquè hi ha un vincle entre l'eccehomo amb la canya ceptre que recorda l'escarni patit en mans dels soldats de Pilat i les estampes del mateix tema que l'anònim degué manipular



177



178

per a resoldre aquesta figura: la de Cornelis Cort a partir d'un dibuix d'Étienne Dupérac i les dues de Ticià que edità Luca Bertelli, datables a la dècada de 1560-1570; en segon lloc, perquè creiem que el pintor del sagrari és el mateix que va pintar el retaule major de Sant Serni de Nagol l'any 1620 i els frescos secs amb escenes de la Passió de la Casa de la Vall, és a dir, el mestre Miquel Orcau, de la vila de Salàs de Pallars. Depèn dels mateixos tipus humans (fig. 178), usa una paleta de color idèntica, amb uns peculiars blau cobalt per al fons i vermell escarlata, i ressegueix les formes amb la visible línia negra. Igual que ho fa al retaule del Roser de Sant Jaume d'Envalld que s'ha conservat a la parròquia pallaresa de la Pobleta de Bellveí, que ell signà: «A FET FER PINTAR LO PRESENT RETAULE JOAN SENMARTI LO ANY 1610, A 25 DE GUN AM PINTAT MIQUEL ORCAU».

26. SANT CRIST



**Església parroquial de Sant Julià
i Sant Germà de Lòria
(Sant Julià de Lòria)**

Pintor anònim
Pintura sobre tela
Primera meitat del segle XVII

Badia 1991: 135



Francesc Badia es féu ressò d'aquest quadre a l'oli sobre tela amb el Crist crucificat guardat a la sagristia de l'església de Sant Julià de Lòria, incloent-lo en el recull miscel·lani de pintura barroca dispersa en diferents indrets d'Andorra. El quadre en qüestió, però, no va despertar-li gaire interès, segurament perquè des del punt de vista de la qualitat, com bé apreciava l'estudiós, no era res de l'altre món. Es pot catalogar, en aquest sentit, com un producte de factura artesana sorgit dels tallers locals –o de l'àmbit diocesà– de la primera meitat del segle XVII.

El quadre no passaria de ser un de tants cristos crucificats de l'època –en els cimals dels retaules n'hi ha un bon grapat– sorgit de la mà d'un artesà poc dotat si no fos per un parell de detalls rellevants. D'una banda, la vinculació, clara fins al calc, del Crucificat amb el crucifix de l'estampa al·legòrica de Cornelis Cort que el presenta enmig del cel, coronant el món, triomfant sobre el Mal i proclamat per àngels. De l'altra, la presència d'un personatge de mig cos i lleugerament disposat en tres quarts al costat inferior esquerre del quadre (des del punt de vista de l'espectador) en actitud de pregària. És ben sabut que en pintures de devoció substantivem aquests personatges com a donants, identificant-los amb les persones que costegen l'obra i s'hi fan representar. En el cas que ens ocupa, la vestimenta permet identificar-lo com un prevere, ja que porta la indumentària habitual de la celebració





180

litúrgica: una esclavina de to fosc, un sobrepellís blanc sobre una sotana negra i el característic alçacoll.

Si en la definició de l'anatomia del Sant Crist el pintor no ha estat gaire afortunat en les regles bàsiques dels codis de representació del naturalisme –només cal veure la desproporció existent entre les cames i el tronc de Crist, o la rudimentària evocació arquitectònica del fons–, sí que ha estat més encertat en l'intent de caracteritzar el prevere amb una fesomia que hem de suposar propera a la seva aparença real. Fixem-nos, a més, que la mirada del personatge busca la de l'espectador, en un intent de convèncer-lo que fou ell qui pagà l'obra i que és a través d'ell que copsem la seva fe. No sabem si pot tractar-se d'un prevere de Sant Julià de Lòria i segurament és massa arriscat pensar que en l'evocació de la Jerusalem històrica el pintor s'ha inspirat en una ciutat com la Seu d'Urgell, però almenys li hem de reconèixer un intent força reeixit a l'hora d'aconseguir la fixació de la memòria futura del personatge a través del retrat. Aquest darrer aspecte no és menor si tenim en compte que a hores d'ara el gènere del retrat és escassament present en l'obra conservada del període modern a Catalunya i a Andorra.

Això de banda, el pintor ha tingut presents els trets més característics de la iconografia del passatge evangèlic. Segons el text de sant Marc, durant les hores de la Crucifixió el dia es féu nit i per això el pintor ha col·locat el sol i la lluna a banda i banda de la creu, enmig d'una densa nuvolada negra. El dramatisme de l'escena el trobem accentuat en l'aurèola vermellosa que envolta la creu tot esberlant la foscor, que sembla inspirar-se en el passatge dels Fets dels Apòstols que diu que la claror de la lluna es tornà sang (Ac 2,20).

27. FRAGMENTES PICTÒRICS I ESCULTÒRICS DEL RETAULE DE SANT GERMÀ



Església parroquial de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (Sant Julià de Lòria)

Antoni Tremulles, escultor
1618
Mestre d'Ansalonga (Jeroni d'Herèdia?), pintor
ca. 1620-1650

Riera i Simó 1982: 24-27
Cases 2009: 142-145



Consta documentalment que el 15 de juliol de 1618 «Antoni Tremullas sculptor» es va comprometre a fabricar «lo retaule de Sant Germà, capella situada en la parrochial de Sant Julià», «conforme a la trassa aporta lo dit sculptor». Els sagristans de la «devotio y almoína» de Sant Germà li'n pagarien cent trenta lliures i li lliurarien la «fusta apta per a dit sculptor, so és, sarrada», a més de garantir-li «donar les taxes y aiguacuit, [...] casa y llit».¹⁹ Aquest text notarial és molt important per a la història de les arts a Andorra. Es tractava de la primera notícia d'una feina andorrana d'aquest «scultor del regne de França», com l'anomenen la majoria de documents signats a la botiga dels notaris Jaume Rossell i Miquel Montanya.

Malgrat que el retaule es desmuntés i en part es destruís, a la sagristia de Sant Julià se n'han conservat uns quants elements. En primer lloc, quatre figuretes esculpides, dues de les quals podem identificar amb sant Germà d'Auxerre, caracteritzat com un bisbe amb bàcul, i sant Andreu, l'apòstol que duu l'eculi del seu martiri. Les altres dues són dos monjos –sant Julià (?) i sant Benet (?)–. Es tracta d'imatges frontals, ertes i rígides, modelades amb recursos magres i una plasticitat i expressivitat mínimes. I de tota manera són entre les feines més meritòries del repertori andorrà d'Antoni Tremulles. Segonament, dues taules del bancal que representen



181



182

històries de la vida del titular: El miracle del sepulcre de sant Cassià (fig. 181 i 183) i El miracle de Tonnerre (fig. 182) són dues escenes amb força encant malgrat la seva senzillesa.

Ambdues delaten un autor identificable amb el pintor anomenat Mestre d'Ansalonga, actiu a Andorra entre 1620 i 1640, aproximadament, i que també s'ha proposat identificar amb el pintor Jeroni d'Herèdia, de Sort, quelcom que hem discutit a l'aparell biogràfic d'aquest llibre. Per comparació atributiva, l'hem de considerar també l'autor de les parts pictòriques dels retaules majors de Sant Miquel d'Ansalonga, Sant Pere d'Aixirivall, Sant Ermengol de l'Aldosa, Sant Esteve de Bixessarri, Sant Serni de Canillo, Sant Martí de la Cortinada i de Sant Martí de la parroquial de Canillo, a més de la gran tela de Sant Pere del Tarter



183



184

guardada avui a Sant Serni de Canillo i del sant Ermen-
gol de la Casa Areny-Plandolit. Són molts els aspectes
de les pintures que ho fan pensar: tota la gamma cromà-
tica, els vermells, els ocres, els terres, els blaus tendents
al to lapislàtzuli, fins i tot els blancs; la predisposició
a vestir alguns dels personatges secundaris segons fór-
mules siscentistes, el ventall de rostres i tipus humans,
força expressiu; el repertori gestual... són elements re-
trobatables a les altres obres andorranes d'aquest prolífic
autor i també als seus treballs rossellonesos: retaules
del Roser, Sant Isidre, Sant Sebastià i el de Sant Joan de
Santa Maria del Prat d'Argelers; els de Sant Pere i del
Roser de Vilafranca de Conflent; el de la Immaculada de
Cameles i els del Roser de Forques. En tot cas, la sem-
blança del sant Germà del miracle de Tonnerre amb el
sant Ermengol del d'Aixirivall és la més indicativa que
som davant d'una altra realització del Mestre d'Ansa-
longa i, per tant, d'una obra narrativa d'un autor que
cal ponderar per la cura artesanal, el gust excel·lent pel
color i la cultura gràfica molt actualitzada, segons els
paràmetres de la pintura contemporània a Catalunya.

Encara que semblin vinculats a la devoció envers sant
Germà, considerem que no formaven part d'aquest re-
taule dos plafons en baix relleu guardats a la casa comu-
na de Sant Julià. Són de factura maldestra, d'una consi-
derable rudesia i esquematisme, encara més allunyats de
les lleis de la versemblança que les imatges sorti-
des de les gúbies d'Antoni Tremulles. Tanmateix són
certament intrigants. Encara que no en sabem desxifrar
la temàtica, si fos certa la sensació –ben intuïtiva, adme-
tem-ho– que evocuen miracles o favors del sant vincu-
lats a la història local, seríem davant de composicions
d'un gran interès iconogràfic a causa, en particular, de
la presència de la vida quotidiana –uns penitents, un
grup familiar– tan insòlita.

28. RETAULE MAJOR DE L'ESGLÉSIA DE SANT SERNI DE NAGOL



Actualment es troba a la reserva del Patrimoni Cultural d'Andorra (Sant Julià de Lòria)

Antoni Tremulles, escultor
Miquel Orcau (o Orcall), pintor

1619-1620



El petit retaule siscentista de Sant Serni de Nagol està perfectament documentat. De fet, és un dels pocs retaules andorrans del qual s'han pogut documentar completament les feines de fusteria i escultura i els treballs de policromia i pintura. Les primeres es varen contractar el 20 d'abril de 1619 amb l'escultor Antoni Tremulles, que va acabar la seva tasca el 23 de setembre, i les segones, el 10 de maig de l'any següent amb el pintor Miquel Orcau, que lliurà la feina el 10 de setembre d'aquell any.²⁰

Antoni Tremulles es va comprometre amb els sagristans de Nagol a fer-los un conjunt amb «tres pasteres en dit retaule so és al mitg Sant Serni, Sant Gregori y Santa Marc [ratllat: Àgata], les pasteres conforme les de Sant Germà [de l'església de Sant Julià de Lòria] proporcionalment y tot lo demás conforme lo de Sant Pere [d'Aixirivall], los sants del pedestral an de ser santa Àgueda, Sant Antoni, Sant Joan y Santa Llúcia». Tot plegat per «trenta dos lliures y quatre formatges comprenent ab asso un Christo de bulto al cap de dit retaule», tenint en compte que els sagristans li havien d'entregar «la fusta per dit retaule, claus y ayguacuit».

Tal com suggereixen les referències del text i el nom de l'autor involucrat, el retaule és gairebé idèntic del d'Aixirivall –i és una versió simplificada del més tardà retaule del Roser de la parroquial d'Encamp– i mostra tots els elements característics del repertori del mestre instal·lat a Sant Julià de Lòria, a qui ja hem definit com l'escultor més important i actiu dels que van treballar a Andorra durant la primera meitat del segle XVII. Així doncs, com al retaule de Sant Pere, la graella arquitectònica es compon de bancal, cos i cimera i, horitzontalment, pedestals i columnes corínties de fust acanalat i terç entallat l'articulen en tres carrers que es mantenen a la cresta, amb un plafó central, coronat per un frontó de perfil circular, i dos alerons



185

laterals. La diferència més important respecte de la traça d'Aixirivall depèn aquí de la menor presència de la decoració pictòrica, tant al cos, dominat per tres fornícules apertxinades, com a l'àtic. De tota manera, el complement escultòric continua essent ben simple i s'ajusta als esquemes elementals, encarcarats i poc expressius propis del mestre –i no és ben bé el que demanava el contracte–. Ho podem observar al sant Serni de la fornícula principal i al sant Pere que el flanquejava, figures estàtiques i frontals gairebé idèntiques i només individualitzades per l'atribut de cada sant; als serafins d'ales obertes del fris principal i a la predel·la (fig. 186), on hi ha les empetitides figuretes daurades del bancal –en realitat, altres– de sant Joan (?), sant Antoni, santa Àgueda i santa Llúcia dels nínxols apertxinats del banc.



186

L'aspecte elemental de l'estructura i del complement decoratiu es correspon aquesta vegada –no com al retaule d'Aixirivall, per exemple– amb la senzillesa dels plantejaments del revestiment pictòric del mestre Miquel Orcau (o Orcall), «pintor de la vila de Salàs», que també va elaborar el retaule del Roser de Sant Jaume d'Enval, a més del cicle de la Passió de la Casa de la Vall d'Andorra la Vella i del sagrari de l'església de Santa Coloma, aquestes dues darreres obres atribuïbles per semblances estilístiques –els mateixos tipus humans, la paleta de color idèntica, la tendència a resseguir les formes amb la visible línia negra...

Com li indicaven els acords amb els sagristans del lloc, Orcau s'ocupà de «posar or a tot lo retaule, accepto los taulons i los camps de talla» i de decorar «los taulons a de pintar al oli stories de sant Serni i a de stofar les tres figures majors y grafiar tot lo demás». És a dir, dauraria l'aparell de talla aplicant-hi uns lleus tocs d'estofat i esgrafiats i pintaria de blau o vermellós els campers i fons dels plafons o de les estries de les columnes. Finalment, i com succeí amb el cicle escultòric, el pintor i la parròquia canviaren d'idea temàtica en el moment de posar mans a l'obra i en comptes de les històries del titular, que haurien obligat a construir narracions molt comprimides en els registres minúsculs i apaïrats de la predel·la, varen optar per representar-hi figures de sants i santes als carrers laterals (sant Andreu i santa Apol·lònia, a l'esquerra, i sant Miquel i sant Pere Màrtir, a la dreta), mentre que el central quedà per a un eccehomo acompanyat com al Calvari per la Verge i sant Joan Evangelista, tots caracteritzats d'una manera sumària i estereotipada, és a dir, ben recognoscible, quasi atemporal encara amb aquells nimbes daurats i punxonats.

29. RETAULE MAJOR DE SANT PERE



**Església de Sant Pere d'Aixirivall
(Sant Julià de Lòria)**

Antoni Tremulles, escultor
1619
Mestre d'Ansalonga
(Jeroni d'Herèdia?), pintor
1620-1650

Cases 2009: 48-65

Pujol i Ribera 1990: 167-170



El modest però tan interessant retaule de Sant Pere és una altra obra documentada d'Antoni Tremulles, l'escultor més important i actiu dels que van treballar a Andorra durant la primera meitat del segle XVII (vegeu l'apartat «Biografies»). A banda d'aquest, a Andorra s'han conservat els retaules majors de Sant Julià de Lòria, del Roser d'Encamp i fragments del de Sant Germà de l'església parroquial de Sant Julià de Lòria i del major de Sant Martí de Nagol. El de Sant Pere d'Aixirivall el va contractar el 10 de març de 1619 amb els sagristans de l'església, que li'n pagarien quinze lliures i li entregarien tota la fusta i l'aiguacuit necessaris per a la fabricació. A primers de novembre l'enllestia al seu taller de la Seu d'Urgell, on els sagristans s'havien compromès «a portar les columnes [...] per a tornejar-les» seguint les molt precises instruccions del pacte notarial que aquesta vegada va respectar, a diferència de l'encàrrec del major de Sant Julià (vegeu l'estudi 30). Va fer, com se li reclamava, un «retaule llis ab sis columnes [pintades] conforme les segones columnes del retaule de sant Germà, ab una pastera y pexina, y dita pexina conforme la de sant Germà y un sant Pere de bulto conforme la proportio de dit retaule», «mes dos frisos y cornisa», i amb «quatre figures» al pedestal «conforme son las del retaule de sant Germà».²¹

El resultat havia de ser un conjunt semblant al de la capella de Sant Germà dins de la parroquial de Sant Julià i és una versió simplificada del retaule del Roser de Santa Eulàlia d'Encamp. Ara, la trama arquitectònica, resolta amb predella i dos pisos amb coronament separats per entaulaments, ha quedat reduïda a una estructura de bancal, cos i cimera. Això sí, al banc i al primer pis es mantenen les divisions verticals que articulen cinc carrers amb columnes corínties de fust acanalat i terç



entallat, i a la cresta, les que la divideixen en tres plafons, un de central, coronat per un frontó de perfil circular, i dos alerons laterals. Lògicament, ja que el conjunt és pensat per al suport d'un interessant cicle de taules pintades, el complement escultòric és molt simple i s'ajusta als esquemes elementals i encarcarats propis del mestre: el sant Pere de la fornícula principal, les petites figuretes –en realitat alts relleus– de sant Pere –una segona aparició del titular–, sant Pau, sant Andreu i sant Jaume el Major dels nínxols apertxinats del banc, a més de la talla dels terços de les columnes i dels serafins dels frisos dels entaulaments i dels carcanyols de la fornícula central –idèntics dels que observem a Encamp.

L'interès d'aquest retaule depèn més del seu cicle pictòric, un dels millors d'Andorra. Es desplega en dotze taules. N'hi ha cinc a la predel·la. Són representacions apaïssades de bustos de santes amb llurs atributs. Estan tan deteriorades que ara només tres són identificables, malgrat que totes cinc duïen inscripcions identificadores: santa Caterina amb l'espasa, la palma i la corona; santa Úrsula amb la sageta i la



188

189



característica banderola, i santa Llúcia segons que llegim en la mitja inscripció visible. Al cos central n'hi ha quatre més; d'esquerra a dreta: sant Antoni Abat, sant Joan Baptista, sant Ermengol i sant Isidre, també acompanyats d'inscripcions amb llur nom. Finalment, a la cimera hi veiem una Crucifixió amb la Verge Maria i sant Joan flanquejada pels bustos d'una Mare de Déu i de l'arcàngel Gabriel de l'Anunciació.

És justament en aquest Calvari (fig. 188) i en aquesta Anunciació (fig. 190 i 191) partida que descobrim algunes dades útils per a caracteritzar l'autor. En primer lloc, que es tracta del mateix pintor que va realitzar el retaule de l'església de Sant Miquel d'Ansalonga, l'anònim que proposem anomenar Mestre d'Ansalonga, actiu a Andorra i al Rosselló (vegeu l'apartat «Biografies»). Si ens en volem convèncer, en tindrem prou a comparar els rostres del sant que apareix en tots dos retaules, sant Isidre, o el de la Mare de Déu de l'Anunciació amb el del sant Miquel del retaule d'Ansalonga. I és també el mateix autor que pintà una Anunciació i un Calvari idèntics per al coronament del retaule de Sant Martí de l'església parroquial de Sant Serni de Canillo i que narrà els dos miracles de sant Germà de les taules de la sagristia de Sant Julià de Lòria. Segonament, que el Mestre d'Ansalonga es caracteritza per manipular amb delicadesa i desimboltura una cultura artística molt interessant, pròpia també dels tallers actius al Principat de Catalunya durant la primera meitat del segle XVII, molt vinculada als gravadors Johann



190



191

Sadeler I (1550-1600), l'autor de la magnífica Anunciació de base de les representacions del pintor andorrà (fig. 192), i Gilles Sadeler II (1570-1629), el gravador del preciós Calvari inventat pel pintor alemany Hans von Aachen que serví de base, amb retocs mínims al perizoma de Crist, als seus de Canillo, Ansalonga i Aixirivall (fig. 189). I, finalment, insistint en la qualificació que n'hem fet als altres treballs seus, el Mestre d'Ansalonga se'ns mostra com un pintor expert i primmirat, capaç d'oferir molts valors competitius al mercat de l'art devot de consum parroquial, més enllà del seu actualitzat repertori de fonts gràfiques: una especial sensibilitat pel color, enriquit amb tocs de llum i conjugat amb tonalitats delicades i originals com els seus blaus, els vermells lluentos o els blancs perlats, i una capacitat sobresortint per idear protagonistes plens de vivacitat, concentració i personalitat, sempre presentats amb un posat serè i endolcit.



192

30. RETAULE MAJOR DE SANT JULIÀ



**Església parroquial de Sant Julià
i Sant Germà de Lòria
(Sant Julià de Lòria)**

Antoni Tremulles, escultor
Pere Carreu, pintor i daurador
1622

Riera i Simó 1982
Pujol i Ribera 1990: 158-163 i doc.188-189
Badia 1991: 117-118



El 2 de juny de 1619, Antoni Tremulles, «sculptor del Regne de Fransa», signava la concòrdia encaminada a la realització del retaule major del temple de Sant Julià de Lòria amb els consellers de la parròquia. Segons l'acord, molt precís i detallat, el retaule ocuparia «tota la bahada de cap a cap y de estrem a estrem y uns penjants solters sens compendre.ls al retaule» i s'inspiraria en detalls del retaule «del monestir de Sant Domingo de Predicadors [de la Seu]», qui sap si obra del mateix mestre. Tindria un «pedestral gentil y ab lo entretall necessari y si y pot aver termes les y farà», un bancal amb «sis columpnes y sinch pasteres per posar los sants que la parrochia volrà» i un sagrari cenyit «a cada banda» amb una «historia a mig relleu o pasteretes ab sants a coneguda del señor Rector y de dita parrochia». Al primer cos hi hauria «quatre columpnes ab sos traspilars ab tres pasteres y si posaran tots los sants que la parrochia volrà». Finalment, a la cimera o «remato y sumitat del dit retaule [s'hi farien] dos columpnes ab un Cristo, Nostra Senyora y Sant Joan de bulto ab ses definitions a coneguda del dit sculptor y conforme lo retaule mereix y finalment hibrant, entretallant conforme se requereix que no y age cosa lisa». La feina costaria cent quaranta lliures –la vila hi posaria «fusta, clavasó y aigua cuyt»– i inclouria la realització d'un «Cristo per la adoratio ab sa creu de bulto».²²



Qualsevol observador s'adonarà que el disseny previst no es correspon gaire a l'aspecte actual del retaule de Sant Julià. El que veiem té un pedestal de fusta amb dues portes badades als extrems i un bancal encastat, integrat per dues tríades de fornícules amb sants, amb la central més gran i més profunda, que ceneixen el sagrari. Sobre aquest híbrid de pedestal i predel·la s'eleva dos pisos complets de cinc fornícules cadascun, separats per un entaulament i dividits per columnes amb capitells corintis i fusts decorats amb terços de talla i estries helicoïdals, les del primer pis, i longitudinals, les del segon. La cimera està formada per un nínxol únic, crestat amb un frontó amb el Pare Etern al timpà i flanquejat per volutes i piràmides estilitzades.

El discurs hagiogràfic es desplega, doncs, amb l'exhibició de setze figures alineades en els quatre nivells i cinc carrers: sant Germà a la cimera; santa Bàrbara, sant Isidre, sant Julià, sant Ramon de Penyafort i santa Llúcia al segon pis; sant Joan Baptista, sant Ermengol (fig. 194), sant Climent (fig. 195) i un sant inidentificable distribuïts a cada costat d'un rudimentari sagrari prismàtic, al primer cos, i sant Pau i sant Pere que tanquen el grup de sis nínxols del bancal integrat per quatre figures més, gairebé impossibles d'individuuar, tret de la possibilitat que entre elles hi hagi sant Domènec, sant Agustí i sant Ambrós de Milà, que serien el sant dominicà i els dos bisbes mitrats que duen els models d'església.

194



195



És a dir: entre el document notarial i el retaule major actual hi ha discrepàncies grans i greus; tantes que podrien fer dubtar de l'autoria i que el projecte documentat s'hagués dut a terme. D'entrada, l'actual retaule és més alt, ja que conté un cos més dels indicats al contracte, i més ric de fornícules, perquè va passar de preveure tres carrers a cinc. D'altra banda, no hi apareixen les històries en relleu que havien de flanquejar el sagrari –ni aquest sembla el sagrari «bo y honest conforme se expecte a art de esculptura» sol·licitat als acords–. I tampoc no hi ha rastre del Calvari que l'havia de coronar segons les prescripcions escrites.

Amb tantes variacions, no sorprèn que l'acta de convocatòria de la visura del retaule, en què es diu que «fonch fet per mans de Anthoni Tramulles scultor», datada el 6 de juny de 1622, afirmés que el conjunt «no fou acabat perfetament» i que el mestre era incapaç d'«scusar» «les faltes que en dit retaule y avia» i que «clarament se vehien». L'opinió dels clients fou refermada pel judici tècnic de l'escultor de la Seu d'Urgell Francesc Manuser, «persona habil y versada en aquex art». Sota jurament, «digué clarament que en dit retaule y havia faltas infinitas», fins al punt que «lo dit Tramulles era obligat en tornar fer de nou tot lo retaule a sos gastos exepta les figures, so és comprant ell tota la fusta ab sos dines perque avia enganyat a dita parrochia». ²³

Coneixem poques visures tan adverses i dures amb un mestre. Tanmateix la parròquia no se'n degué sortir, perquè sabem que aleshores Antoni Tremulles ja era molt lluny de les valls pirinenques, treballant en terres de l'arquebisbat de Tarragona (vegeu la biografia de l'artista). Això, el fet que el 28 de maig, dies abans del judici tan desfavorable, els cònsols de Sant Julià signessin un contracte de policromia i daurat del retaule valorat en cent cinquanta lliures amb el pintor Pere Carreu de Puigcerdà, ²⁴ juntament amb la indiscutible semblança de les figures i els motius ornamentals del retaule actual amb les escultures i l'aparell decoratiu d'altres retaules documentats de Temulles (el del Roser d'Encamp, el major de Sant Pere d'Aixirivall, el de Sant Martí de Nagol), ens fan concloure que, malgrat tots els defectes i incompliments, els parroquians de Sant Julià s'acabaren conformant amb la major part del material que els entregà aquell mestre escàpol. Per tant, en termes generals, no veiem inconvenient a identificar el retaule actual amb el que contractà Antoni Tremulles i daurà Pere Carreu, si bé és cert que el carrer central i el segon pis presenten un aspecte greument alterat respecte de la configuració original.

És probable que els canvis al canal del mig els provoqués a finals del segle XVIII l'afegit d'un nou sagrari més digne i ben ornat al lloc del primitiu. Amb això, l'antic passà a decorar el primer pis i el seu moviment impulsà cap amunt les fornícules dels titulars, sant Julià i sant Germà, i obligà a suprimir el Calvari cimer que citaven els contractes amb l'escultor i amb el pintor i que era un element imprescindible en qualsevol retaule siscentista, i a retocar tot el cim del retaule que, segons Riera i Simó (1982: 20), fou «destruït i reemplaçat per l'actual, deplorable pastitx de les darreries del segle passat». Si fos així, hauríem perdut els «dos taulons» amb «dos istòries de pinzell» de Pere Carreu que des del segle XVII tancaven els laterals del coronament i lligaven el perfil del retaule amb la «bohada» de la capçalera.

Per tant, ara l'únic rastre de la intervenció del mestre ceretà seria el revestiment policrom del retaule. De fet, és més un bany sumari de color ben virolat que un daurat pròpiament dit. Els parroquians de Sant Julià es varen conformar amb l'opció més modesta del daurat, limitada a un bany de color sobre el bol que revestia la fusta de les imatges i els elements arquitectònics –i no sobre el pa d'or com era habitual– i a un ús restrictiu del pa d'or, reservat per a subratllar els estriats de les columnes i l'aparell ornamental de l'arquitectura. Però Pere Carreu encara va fer-hi un altre retoc, ara actuant com a retauler improvisat, potser encarregat de rectificar amb urgència algunes de les deficiències del treball d'Antoni Tremulles. Ens ho indica el contracte del daurat: «y la corniza més alta se [ha] de mudar y fer que passe de part a part umplint la bohada ab una pastera a cada part, sens les que y són y posar un sant de bullo en cada pastera, los que dita parròchia volrà fer, y les columpnes a cada



196

part de dites pasteres». Ens fa la impressió que aquestes indicacions suggereixen que el segon pis també va patir un seriós replenetejament consistent a eixamplar-lo amb dues fornícules per aconseguir que la pantalla fos completament tangent als murs de l'absis de l'església. Carreu transformà un segon cos de tres fornícules en un de cinc intercalant-hi les dues que flanquegen la central i instal·lant-hi dues noves imatges, un sant Isidre i un sant Ramon de Penyafort (fig. 196). Paradoxalment, ambdues escultures són les més interessants del recull aplegat al conjunt. Tot i la seva mediocritat, estan animades per una gesticulació i un moviment corporal i manifesten una flexibilitat i un registre expressiu que les fa destacar en aquell erm de cossos d'aspecte totèmic i rostres inexpressius d'Antoni Tremulles.

31. MARE DE DÉU DEL REMEI



**Església parroquial de Sant Julià
i Sant Germà de Lòria
(Sant Julià de Lòria)**

Escultor i daurador anònims
ca. 1600

Riera i Simó 1982: 25



Al cantó dret del dit altar major i en lloc simètric al que ocupa el dit Sant Crist, ha estat col·locada la imatge de la Mare de Déu del Remei, que temps enrere havia presidit el retaule de la capella del seu nom. Tota ella drapada d'or, aureolada d'una resplendent corona radial, sembla iniciar, airosa i jovial, un pas endavant, com per mostrar joiosa el fill que porta al braç.

Això és el que diu Joan Riera i Simó d'una imatge que ell vinculava convençudament amb l'altar del Remei que apareix documentat en la visita pastoral de l'any 1716. I nosaltres no tenim elements per a qüestionar-ho i, per tant, mantenim la imatge en l'advocació proposada, tot i que voldríem comptar amb millors justificacions, fossin iconogràfiques, fotogràfiques o documentals. L'escultura no ens ho posa fàcil: no duu cap atribut específic i avui en dia la trobem descontextualitzada del retaule que devia presidir.

Escultòricament és una peça de gran interès, ja que reproduceix en fusta daurada la imatge d'alabastre de la Mare de Déu de la Victòria de Martí Díez de Liatzasolo per a l'església de Palau de Barcelona, un encàrrec de Lluís de Requesens datat el 1556, una de les obres destacades de l'escultura de l'època del Renaixement a Catalunya. Per tant, hem de pensar que l'anònim de Sant Julià havia vist la figura de Díez de Liatzasolo a Barcelona i que, impressionat, la va dibuixar per a tenir-la present, o bé



que l'encàrrec lauredià estipulava que el mestre reproduiria aquell model tan prestigiós. No és la primera vegada que observem una operació així en l'escultura catalana del segle XVI: l'any 1590, l'imatger Joan Aragall també va replicar la figura de Díez de Liatzasolo al retaule major de Sant Andreu de Llavaneres.

Fos com fos, en va servir una versió correcta i força fidel que procurava seguir l'original al peu de la lletra, especialment els trets més expressius, com ara el rostre i el pentinat «hel·lènic» de la Verge Maria, o la suau torsió del cos i la cal·ligrafia dels plegats. Només se n'allunya en vestir el Nen, despullat a la figura de la capella de Palau, que ara duu la bola de l'univers en lloc de l'ocellet del referent barceloní, i en la posició de l'avantbraç dret de Maria, més recollit en el cas lauredià. Tanmateix, respecte del model, l'escultura andorrana ha perdut solemnitat, gravetat i presència, en part pel canvi de la pedra per la fusta, en part perquè l'expressivitat s'ha estovat, en part perquè l'imatger anònim n'ha simplificat el joc dels volums, especialment els del mantell, ara molt menys profunds i plàstics i força menys agosarats.

32. RETAULE DE LA MARE DE DÉU DEL ROSER



Església parroquial de Santa Eulàlia (Encamp)

Antoni Tremulles, escultor
Àngel Martí, daurador
1620-1621

Badia 1991: 82-83
Pujol i Ribera 1990: 54-60



El dia 25 de juliol de 1620, Antoni Tremulles, «sculptor del regne de Fransa», i els cònsols, consellers i sagristans de la «parrochia de Ancamp» signaven la concòrdia de realització d'«un retaule de la capella de Nostra Senyora del Roser fundada en la sglesia parrochial de Ancamp» que costaria cent quaranta lliures i que el mestre lliuraria abans del dia 17 de març de l'any següent, quan ambdues parts consten donant els pactes per cancel·lats. El mestre havia de seguir fidelment les indicacions de l'acord:

[...] so és que dit retaule a de omplir tota la capella de paret a paret y de la boada fins al terra dos pedestals, sobredits pedestals a de aver un pedestal que travesse de cap a cap de la capella; en lo qual retaule a de aver sinch histories del Roser a mig relleu; sobre dites histories a de aver sis columpnes hobraes ab sos serafins; entre les sis columpnes sinch pasteres ab ses cornizes conforme lart requereix y en cada una pastera te fer una figura de bulto les que la parrochia volra salvo que en comensar dita hobra li an de nomenar les figures que volran, y sobre de les dites sis columpnes ne te de fer quatre ab tres pasteres ab ses figures de bulto y sobre les dites quatre columpnes dos al remato de dit retaule dins les quals te posar un Cristo, Nostra Senyora y Sant Joan de bulto, y a cada costat del Cristo una historia del Roser a mig relleu y sobre dita historia del Cristo un Deu lo Pare Etern.

Com a complement d'aquesta feina, Tremulles s'ocuparia, també, de «fer, tornejar y posar tots los balustres que seran menester a la trona y corredor de aquella».²⁵

Observant-lo veiem, en efecte, que el mestre instal·là sobre un banc d'obra un retaule ajustat a les dimensions de la capella, articulat en dos cossos de cinc carrers cenyits horitzontalment per la predel·la i la cimera. Les divisions verticals es resolgueren amb les fornicletes del bancal i amb les columnes corínties dels pisos del

retaula, de fust acanalat i decorades al terç inferior amb caps de serafí amb collars de volutes vegetals, que a cada pis van perdent mida i precisió en la talla. Les horitzontals depenen dels entaulaments amb els frisos decorats per un enfilall de serafins i del frontó triangular que tanca la cimera. L'entrecruament d'aquestes línies genera una trama amb relleus a la predel·la i pasteres en els pisos. L'Anunciació, el Naixement, l'Epifania, la Resurrecció (fig. 199) i l'Ascensió, tres misteris de goig si hi comptem l'Epifania que no és un dels misteris canònics i dos de glòria decoren el bancal, separats pels nínxols amb les quatre figures dels pares de l'Església –d'esquerra a dreta: sant Ambrós, sant Gregori, sant Jeroni i sant Agustí–. Al primer cos, les fornícules reberen imatges de sant Andreu, sant Marc, la Verge del Roser, sant Domènec i sant Ramon de Penyafort. Al segon, tres figures de les quals n'hem preservat només dues: una santa Bàrbara al centre i un sant Climent Papa (?) a la seva esquerra. Finalment, al cim del retaula hi ha un Calvari esquifit i el Pare Etern que beneeix des del camper del frontó culminant.





199

La feina d'imatgeria i relleus s'adiu amb el peculiar llenguatge escultòric d'aquest autor actiu a Catalunya entre 1599 i 1612, i després entre 1621 i 1639, i a les valls d'Andorra entre 1618 i 1621 (vegeu-ne la biografia). És la mateixa manera ruda mostrada als altres retaules andorrans que li conservem (Sant Germà i major de Sant Julià de Lòria i majors de Sant Pere d'Aixirivall i de Sant Martí de Nagoll), els únics preservats de la seva llarga trajectòria. Són fruit d'unes maneres escultòriques més rudimentàries que elementals. D'aquí que la pantalla roseriana estigui ocupada per personatges hieràtics, frontals, immòbils i inexpressius i tingui uns relleus que són el resultat d'uns conceptes compositius trasbalsadors de tan retardataris (fig. 200) Les seves escenes van néixer en la dimensió ahistòrica d'un artesà mancat d'informació gràfica actualitzada i dotat d'uns recursos compositius precaris. Per això, es resolen amb solucions de desplegament frontal, de simetria axial; tenen quelcom d'aestilístic, ja que es limiten a funcionar com a icones recordadores d'episodis sagrats ben gravats en la ment dels devots locals. L'encarcarat món figuratiu d'Antoni Tremulles viu fins a tal punt aliè als conceptes de versemblança anatòmica i proporcional, de flexibilitat, d'expressivitat i de narrativa habituals a la plàstica contemporània que resulta difícil comprendre la seva trajectòria plena d'èxits i els nombrosos encàrrecs que rebé a Catalunya i al Principat d'Andorra.

Aquestes maneres tan maldestres en la configuració de relleus i escultures són pròpies d'un fuster capacitat per a dissenyar i construir retaules, però no per a treballar-ne els elements figuratius, fossin relleus, imatges o motius decoratius. Era tan limitat en aquestes qüestions i gestionava uns recursos tan precaris que al retaule d'Encamp no

200





201

és fàcil determinar si són de la seva mà els quatre taulons amb sis relleus que lliguen completament la pantalla de fusta amb l'arcada de la capella: Coronació de la Verge, Pentecosta, al segon cos, i Oració a Getsemani, Flagel·lació, Via Dolorosa i Coronació d'espines. Ho semblen, atès llur aspecte inconsistent i esbossat, però justament això, l'aire d'una feina ràpida i mal acabada, fa pensar que són un afegit a la primera idea de retaule que salvava amb garlandes o volutes l'amplada diferent dels pisos, potser una correcció destinada a cobrir tot el buit de l'arcada i a incorporar algunes històries més de les quinze del cicle roserià a un recorregut narratiu que, en principi, es confià només als tres misteris de goig i als dos de glòria del bancal.

Per sort, l'efecte del retaule no depenia només del quefer escultòric feixuc d'aquest fuster. També es beneficiava de la impressió de luxe aportada pels elements arquitectònics o de la seva relativa novetat en el context local: les columnes amb els terços entallats, els frisos decorats, els carcanyols ornats i les petxines estriades dels quarts de taronja de les fornícules, els penjolls dels brancals i, per damunt de qualsevol altre valor, l'efecte de la policromia i del daurat, que anà a càrrec d'Àngel Martí (apareix la seva signatura a l'escena de l'Anunciació de la predel·la) (fig. 201). És especialment acurat a la meitat inferior del conjunt. A les figures de les fornícules i als relleus de la predel·la, s'hi observa una feina que compleix els requisits d'un treball de dauradura complet i ben satisfactori, resultat d'una aplicació acurada del pa d'or d'una atenta tasca de llamat i *grafiat* d'una competent tasca d'aplicació de les carnacions a poliment. En canvi, la feina esdevé apressada als cossos elevats i particularment sumària als taulons afegits que han estat estalviats d'or i merament banyats de pintura, un detall que confirma la seva naturalesa d'afegit improvisat.

Curiosament, tot i l'existència de la capella i del seu bell retaule, la fundació de la confraria trigaria a arribar. No serà fins a l'estiu de l'any 1633 que, «present tot lo poble y allegats», el cònsol Antoni Torres formalitzava la petició al «Reverent Pare Fra Hieronim Toledo, prior del convent de Sant Domingo de la Orde de Predicadors de la Seu de Urgell, se fos servit de fer gràcia y caritat de fundar en la present iglesia de Santa Eulàlia de Encamp, en la capella de Nostra Senyora del Roser, la confraria y Germandat de Maria Santíssima del Roser». Un desig recompensat i concedit en un escrit de fra Joan Mur, prior provincial de la província «de Aragón de la orden de Predicadores», un cop recordat que «aviendo sido nuestro padre Santo Domingo y sus hijos los frayles predicadores los fundadores y primeros promovedores en la tierra de la Santíssima Devoción del Rosario de Nuestra Señora», y que «una de las cosas más grandes y de más consideración que está en cargo de nuestra sagrada religión es alentar y aumentar la dicha santíssima devoción», i «como nos consta que en dicho lugar de Encamp tienen muy grande devoción a Nuestra Señora del Rosario universal protectora y abogada para todos nuestros intereses».²⁶

33. ANTIC RETAULE MAJOR DE SANT ESTEVE



Església parroquial de Sant Esteve
(Andorra la Vella)

Escultor, pintor i daurador desconeguts
1600-1650

Badia 1991: 114



Una antiga fotografia conservada a l'Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya és determinant per a aclarir la història de diversos elements escultòrics, pictòrics i ornamentals que van pertànyer a aquest retaule i que avui trobem distribuïts a les dependències parroquials. Ens referim a dues pintures amb episodis de la vida de sant Esteve (fig. 203 i 204), a una imatge del sant, a un grup escultòric de la Pietat, a dos guardapols amb penjolls intercalats de calaveres, a una columna jònica de cos estriat i a dos terços inferiors separats dels seus respectius fusts estriats, també d'ordre jònic –conservats a la sagristia–, i un altre terç inferior que s'utilitza de peanya. Però també a una columna jònica conservada a la Casa de la Vall, idèntica a les anteriors, a dues columnes més guardades a les dependències de Patrimoni Cultural i a sis pintorescos i virolats bustos masculins i femenins que havien format part dels estípits que articulaven l'antic pedestal que guarda el Servei de Patrimoni a causa del seu delicat estat de conservació (fig. 206).

En canvi, amb la fotografia a la mà resulta ben fàcil descartar que haguessin format part d'aquest conjunt dos elements datables a la primera meitat del segle XVII i conservats en dependències de la parroquial: una cimera de retaule de forma arquejada i intradós decorat amb un Pare Etern beneïnt entre núvols, i una petita figura de la Mare de Déu del Roser, composta en lleugera *ponderatio* i completament banyada d'or.

D'altra banda, com hem avançat en la introducció d'aquests estudis, aquell document gràfic consigna un dels moments més originals de la retaulística en territori andorrà, deixant constància de l'interessantíssim disseny general del retaule.



202

Començant per la seva organització, que arribava a quatre nivells al carrer central –el pedestal, dos pisos i un coronament–, articulada amb una superposició canònica dels ordres (dòric al pedestal, jònic al pis principal i corinti o compost al superior); continuant amb detalls com ara la insòlita presència d'entre carrers decorats amb petites fornícules superposades flanquejant els compartiments del carrer central i del primer pis, i finalitzant amb la bella combinació de guardapols i volutes cenyint els diferents nivells del conjunt. Tot plegat permet dir que era el retaule de disseny més atrevit i de cultura arquitectònica més actualitzada de les terres andorranes, juntament amb el de la capella de Sant Bartomeu de Sant Julià de Lòria.

L'aparell escultòric i narratiu també és molt remarcable, especialment les dues pintures sobre taula representant sant Esteve discutint amb els jueus i la lapidació





204



205



206

del sant –la tercera que presidia el coronament amb una representació del Calvari sembla desapareguda–. Es tracta de treballs del mateix pintor de les escenes del retaule del Roser de l'església parroquial d'Ordino i del tríptic de la Casa de la Vall, un pintor il·lustrat per limitacions evidents a l'hora, per exemple,

de calcular les proporcions dels personatges o de recrear escenaris creïbles. Però devia gaudir d'un repertori d'estampes que el socorrien per resoldre les seves composicions. Ho veiem molt bé en el cas de la Lapidació, que replica a color amb molta literalitat –tret d'alguna diferència poc rellevant– tot i que amb pols titubejant una invenció de Jacopo Palma el Jove molt divulgada gràcies al gravat que en va fer Gilles Sadeler (1585-1627), un dels grans protagonistes europeus de l'art del burí entorn del 1600 (fig. 205).

Pel que fa a les dues escultures conservades, les de sant Esteve ostentant les pedres que recorden el seu martiri (fig. 207) i la Pietat (fig. 208), cal dir que resulten força desconcertants, ja que no semblen de la mateixa mà. El sant Esteve és una imatge enravenada que té el lluent daurat com a atractiu més destacable, particularment l'estofat carmesí de la dalmàtica, esgrafiada pacientment per un mestre daurador –qui sap si el mateix autor de les taules que també fos competent en aquesta tasca– que, sembla, hi va voler deixar algun record. Aprofitant la tasca anònima de grafiar els petits cercles que fan espurnejar l'or subjacent que revesteix el cos de la figura,



207



208

l'anònim va redactar una petita nota al centre de la dalmàtica, ara força il·legible a causa de fregaments inoportuns de la capa de color. Tot just som capaços d'entendre-hi: «dia 20 de setembre de [...] San Esteban patron de Andorra». El grup de la Verge Maria amb el cos de Crist sembla més arcaic, potser a causa de la seva rigidesa. I ha rebut un tractament de daurat força diferent sense policromia, tret de les carnacions.

Aquesta sensació d'heterogeneïtat també afecta les escultures que hi havia a les fornícules laterals del retaule, que sembla que no s'han conservat, el sant Joan Baptista i, particularment, el sant o santa del carrer oposat, de menor format que les altres talles, fins al punt que va caldre una peanya per acomodar-la a la pastera. I, de fet, provoca que no descartem que l'aparell escultòric de les fornícules acumuli elements figuratius elaborats per diferents autors –i fins i tot algun de reaprofitat–, un dels quals, en concret l'autor del sant titular d'ulls esbatanats, podria ser el mestre del retaule de Santa Llúcia de la mateixa parroquial.

34. RETAULE MAJOR DE SANT ISCLE I SANTA VICTÒRIA



Església parroquial de Sant Iscle i Santa Victòria (la Massana)

Escultor i daurador desconeguts
1623-1650

Pujol i Ribera 1990: 109-114
Badia 1991: 101-102



Com s'ha avançat en la introducció, els orígens de l'actual església parroquial de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana daten de l'any 1619. En concret, del 24 de novembre, dia en el qual «Juan Torres de Pal y Pere Pal del Puy, Pere Antoni Giberga y Juan Sabater de Sispony», actuant de cònsols i consellers de la parròquia i el consell de la Massana, contractaven dos mestres del bisbat de Llemotges, els germans Pere Vigier (o Viger), major i menor, per a la fàbrica de «la iglesia parroquial de la Masana a fer so és fonaments, parets, portalades, de volta, finestres, ab totes les avinenteses que serà menester de finestres y portalades, asentar les bigues, pilones travesseres, cabriors tots los que seran menester fins a posar los lloses so és posar la teulada que a cobrir». A més, «los dits Vigers se obliguen a fer la volta del altar major ab la forma voldra dita parroquia y tant gran com voldrà dita parroquia, los fonaments tant grans quant serà menester y la paret del fonament a de tenir de amplaria sinc palms y mig y tots los altars que seran menester a dita iglesia». El consell entregaria tots els materials necessaris i els mestres cobrarien a preu fet, «al dit preu de ducat per cana». El 5 d'octubre de 1620, un cop compromesa tota la pedra i la fusta necessària, es plantaven els fonaments «apres de aver beneit dita pedra» i encara que al contracte es preveia que el temple estaria llest per la festivitat de Sant Miquel de l'any 1622, el llosat s'encarregava amb un petit retard el 14 de gener de 1623.²⁷

Un cop recuperada d'una despesa tan significativa, la universitat devia començar a plantejar-se l'elevació d'un sumptuós retaule amb el sagrari corresponent per enriquir la capçalera del flamant edifici. I a mitjan segle ja devia tenir acabat i daurat un retaule magnífic, un dels millors d'Andorra, tant per la pulcritud del disseny com per





210

la qualitat i l'efecte del lluent daurat, la riquesa de la variada talla ornamental o la correcció general del seu interessant cicle d'escultures i relleus –més que remarcable en el context de les parròquies de les valls, només cal comparar-la amb l'escultura d'un conjunt gairebé bessó, però de factura més tosca: el major d'Ordino.

Des del punt de vista estructural, el retaule defineix una diàfana retícula composta per una predel·la i dos pisos de cinc carrers i un àtic de tres, coronat amb un monumental frontó trencat decorat amb personatges reclinats que custodia un bust del Pare Etern. La trama es defineix en l'entrecruament de les horitzontals definides pels entaulaments, els bancals i els pedestals ricament decorats amb roleus vegetals, amb els eixos verticals marcats per les columnes corínties de fust estriat i terç revestit d'uns variats enfilalls vegetals combinats amb cistelles de fruita i amb serafins, minyons, fingits robins o medallons.

Així es creava una pantalla rica de compartiments per col·locar-hi fornícules amb escultures exemptes i plafons amb relleus. Aquests últims ocupen la predel·la amb representacions de la vida de la Verge Maria, la figura més destacada del retaule. D'esquerra a dreta de l'espectador, hi veiem la Visitació, l'Adoració dels Pastors, l'Adoració dels Reis i l'Anunciació que s'alternen amb les escultures instal·lades sobre permòdols i aplacades als daus dels pedestals de l'ordre del primer pis, dels dos arcàngels Rafael i Miquel, als extrems, i dels quatre evangelistes amb llurs símbols. Al centre d'aquest bancal, integrant-s'hi perfectament, hi ha el sagrari, realitzat contemporàniament pel mateix mestre. És una caixa

d'aspecte hexagonal amb tres cares visibles decorades amb elegants figures del Bon Pastor (fig. 210), sant Pere i sant Pau, separades per un ordre que es projecta en diagonal des dels angles estirant un pedestal i una llesca de l'entaulament.

Al damunt del banc s'enlairen el dos pisos del retaule, completament ocupats per fornícules amb escultures. Al primer nivell hi ha la Verge Maria al centre, dominant el retaule des de la pastera de majors dimensions i més profunda del conjunt, i a banda i banda els que interpretem com a patrons de la parròquia, els germans sant Iscle i santa Victòria, deixant els extrems per a sant Antoni Abat i santa Bàrbara. El segon nivell, el presideix un papa, potser sant Corneli o sant Climent si tenim en compte que la seva devoció és present a les valls andorranes, acompanyat, a la nostra esquerra, d'un sant o un apòstol no identificable i de sant Joan Baptista, i a la dreta, de sant Cristòfol (fig. 211) i un sant Pancraç. Al coronament, aquest esquema es repeteix, però limitat als tres carrers centrals que mostren dues fornícules, amb un sant no identificat que sosté un llibre i una tiara –de nou pensem en sant Climent o sant Corneli– i amb sant Sebastià, a banda i banda d'un relleu amb les tres figures fonamentals d'un Calvari.

Tots aquests elements escultòrics són d'una dignitat remarcable. Si bé no indiquen gaire d'ambició figurativa o narrativa, ja que es tracta de personatges disposats en actituds molt convencionals i una mica repetitives, són treballs d'una



211

correcció relativa quant a la caracterització anatòmica o a la presentació de les vestimentes i, sobretot, pel que fa a uns rostres d'expressivitat digna i concentrada, ja que l'anònim, tot i treballar amb un patró fisiognòmic bastant uniforme, intenta recrear un ventall ric de personalitats i tipus humans en el conjunt de les fornícules i relleus. Tampoc no manifesta una gran cultura gràfica, tot i que el plafó de l'Adoració dels Reis (fig. 212) conté el detall simpàtic de citar el Baltasar de la popular però aleshores ja molt arcaica estampa que Albrecht Dürer va dedicar al tema a la sèrie de la vida de la Verge que delata que l'anònim fullejava els gravats.

Per sort, la seva feina va ser revestida d'or i color per les mans d'un daurador igualment competent que, adoptant un criteri poc habitual, preferí banyar totes les superfícies d'or vist, usà l'estofat i el llamat en dosis molt petites en algunes de les robes i convertí el retaule en una brasa daurada, lluent i sucosa, puntejada pels roses de les carnacions polides dels rostres i les parts visibles dels cossos, i dels requadrets verds i vermells que, fingint-se peces de robins i maragdes, acolorixen les conques cassetonades de les fornícules. Així, la tasca del daurador realça els valors de l'escultura i, sobretot, de l'abundant talla ornamental que revesteix totes les superfícies de la trama arquitectònica.



212

35. RETAULE MAJOR DE SANT CORNELI I SANT CEBRIÀ



Església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià (Ordino)

Escultor desconegut
Joan Gibert, pintor i daurador
1619 (?)
Escultor anònim

Pujol i Ribera 1990: 62-68
Badia 1991: 89-91



Encara que conservem tres acords entre els sagristans i els cònsols d'Ordino i Perot Carreu, «pintor de la vila de Puigcerdà», datats el 2 d'abril, el 5 de juliol i el 20 d'octubre de 1619, que l'acrediten com a autor d'un retaule major de l'església d'Ordino, és difícil acceptar que es tracti de l'obra del retaule actual:

Consel aplegat canpana tocada ab consentiment dels sagristans i consols i de tot lo consel han donat a fer lo altar major de la parroquial de Ordino so lo altar ab invocatio de sant Corneli i sant Sabrià i a Pere Careu pintor de a fer i pintar conforme los pactes baix escrits.²⁸

Tot i que la documentació no és fàcil d'interpretar, creiem que es refereix a una obra diferent de la que ara presideix l'altar major del temple dedicat a sant Corneli i sant Cebrià. Bàsicament perquè la descripció que fa de l'aspecte que tindria el retaule resultant no coincideix amb el que tenim a la vista, sinó amb un de més petit, senzill i barat –costava vuitanta lliures–, de dos cossos, amb tres fornícules per a imatgeria al principal, en part reaprofitada d'un retaule anterior:

Primo lo dit Pere Careu promet de fer dit altar de fusta des del altar ques vuy fins a la segona ercada que toque dalt ab dos ordenances de columnes so es a la primera quatre columnes fins a la cornisa major tres pasteres y los sants son fets vull de bulto i adobant després dites figures tot lo que serà menester. Item ha de fer a dit altar dos columnes i dues mènsules i lo quadro del mig ab son frontespis i al mig un Déu lo Pare. Item promet de fer a dit altar un sacrari [...]. Item promet de fer un Chisto com lo de Andorra ab sa creu i un Cristo [?] so és sens creu o la creu del cobertís [...].

De fet, el 20 d'octubre de 1619 ja l'hauria enllestit, ja que aleshores «los consols, consellers i sagrestans» li donen «a pintar i daurar tot lo rededor del altar de Sant Corneli i Sant Sabrià so és ha de daurar tot lo ribet que ronde tot lo retaulle i lo ribet



ha de toquar així dels costats com dal a la [?] paret conforme diu una pessa esta vui asentada i pintar les figures i aso per lo preu de trenta i tres lliures barselesoneses [...]».

Pere Carreu era un pintor a qui solien acudir aleshores algunes parròquies andorranes. Un any abans havia realitzat unes quantes feines per a l'església de la Massana (daurat d'un sagrari «conforme lo de la parroquial de Andorra», «dorar la Creu y fer un Christo», «fer lo parador del altar y pintar.lo», «fer un Christo gran per a dorar conforme lo de la parroquial de Andorra» i «fer la cara de Nostra Senyora») i un parell de mesos abans acabava de comprometre's a daurar «un tabernacle o sacrari [...] ab lo parador del altar també pintat» per als sagristans de l'església de Sant Climent de Pal. Però el seu encàrrec més important li arribaria el 1622 amb la policromia del retaule major de Sant Julià de Lòria, valorada en cent cinquanta lliures (vegeu l'estudi 30).²⁹

Però, com dèiem, no sembla que aquest important recull de documentació pugui tenir relació amb el nostre retaule. De fet, creiem que el retaule actual ha de ser consecutiu a l'edificació del nou temple contractada pel mestre Joan Virós, «del loch de Son val de Aneu», el 26 de novembre de 1640.³⁰ Corroborant aquesta hipòtesi, segons un contracte del 12 de desembre de 1649 es donà a daurar, estofar i fer els colors del retaule major a Joan Gibert, pintor de la vila de Torà. El signaren el pintor, els cònsols Francesc Soler i Joan Babot, els consellers d'Ordino Sebastià Pol i Joan Pol i el secretari Guillem Areny. També hi consta el nom del vicari d'Ordino Thomas Cerda.³¹

Ens trobem, per tant, davant d'un retaule de mitjan segle que, des del punt de vista del llenguatge arquitectònic i del sistema ornamental, continua en les coordenades de l'escultor Antoni Tremulles o en el patró del retaule major de la Massana, posant-hi algunes notes originals. Així, enriqué els campers de la predella amb talla ornamental en comptes de col·locar-hi relleus historiatos. Mirà d'emmarcar el carrer central duplicant l'ordre corinti que controlava el sistema amb columnes d'estries helicoidals i terços entallats (fig. 214). Projectà les llesques d'entaulament corresponents als eixos al segon i al tercer pis i decorà els frisos amb una cinta de serafins

214



amb les ales obertes. I ideà una cimera peculiar per ajustar el retaule al perfil de la volta absidal, ben saturada d'elements: carcanyols decorats per àngels tocant xeremies, atlants barbuts amb la base escatada vinclats per tancar el semicercle del coronament, un frontó trencat amb figures reclinades damunt de les cornises i, encara, un bust gran del Pare Etern.

Com a resultat d'aquestes operacions quedà un retaule que devia acontentar els parroquians pel seu luxe i la seva grandiositat, per l'abundància i la fantasia de l'ornament i, és clar, per la riquesa de l'equipament escultòric, capaç de recrear un autèntic panteó casolà entorn de la imatge medieval de la mare de Déu del Remei provenia de l'altar de casa Nicolau, el mateix lloc on ara hi ha la talla de la Immaculada-. A cada costat hi tenia els patrons de la parròquia, sant Corneli Papa i sant Cebrià Bisbe, i, als extrems, sant Pere i sant Pau lligats amb mitja dotzena d'apòstols que observem a la predel·la. Al segon pis, i a l'eix central en una ubicació eminent, hi ha sant Isidre i, flanquejant-lo, santa Bàrbara i sant Miquel llancejant el dimoni (fig. 215) a l'esquerra de l'espectador, i sant Martí partint la capa i sant Joan Baptista, a la dreta. A l'àtic, a banda i banda del Calvari, hi ha dos sants bisbes més, inaccessibles a la identificació, tot i que no és improbable que es tracti de sant Ermengol i sant Ot, dos mitrats emblemàtics al bisbat d'Urgell. Finalment, el cycle es complementava amb el Ressuscitat i la Verge Maria i el sant Joan Evangelista que decoren les tres cares visibles del sagrari, separades per columnetes de fust estriat que es projecten des dels angles esmussats del cub del tabernacle.



215

Des d'una sensibilitat i una mirada actual, podríem imaginar que els fidels d'Ordino apreciaren prou l'efecte de conjunt i potser donaren menys importància als detalls –o no estaven en condicions de valorar-los en els termes que nosaltres ho fem-. Ens referim al fet, evident quan deixem de mirar el conjunt i ens acostem a valorar-ne els detalls, que el retauler no era un escultor gaire competent –o no buscà la col·laboració d'un imatger prou destre, tan acurat, posem per cas, com l'anònim autor del cycle escultòric del retaule major de la Massana-. En retrobarem les característiques al sant Domènec i al sant Josep del retaule del Roser d'Ordino, que són indubtablement obra seva. Era un retauler gairebé incapacitat per acostar-se al treball d'imatgeria i d'escultura. Si bé arriba a ser correcte en les tasques senzilles de la talla ornamental, manifesta totes les seves mancances quan ha de construir un cos mínimament versemblant, animat, vivaç i expressiu. En aquest punt, els seus personatges esdevenen icones sense una autèntica anatomia, incapaces de gesticular i d'expressar-se, imatges inertes amb aspecte d'emblemes devots, figures d'aspecte esquemàtic que servien una pietat molt elemental.

36. RETAULE DE LA MARE DE DÉU DEL ROSER



Església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià (Ordino)

Escultor i fuster anònims

Pintor anònim

ca. 1650

Joaquim de Segòbia (daurador), 1798

Pujol i Ribera 1990: 76-80

Badia 1991: 92



La semblança entre els retaules del Roser d'Ordino i el de Sant Martí de Canillo és molt evident. Ambdós són obra del mateix taller, responsable igualment del retaule major més ambiciós de Sant Martí de la Cortinada i el de Sant Esteve de Bixessarri. En realitat, el d'Ordino és una versió molt pròxima del retaule de l'església parroquial de Sant Serni. Manté l'esquema del nucli tripartit coronat amb una cimera de creixement piramidal. A la predel·la, restaurada recentment, apareixen les escenes dels martiris de sant Corneli i sant Cebrià i el cos principal mostra tres fornícules separades per columnes corínties i un àtic igualment tripartit, presidit per una taula amb la representació del Calvari flanquejada pels alerons que emmarquen, sempre com a Canillo, l'arcàngel Gabriel i la Verge Maria d'una Anunciació i que culminen en el frontó cimer ocupat pel Pare Etern, ara pintat (fig. 217). I manté peculiaritats com ara la gestió rudimentària dels elements del classicisme arquitectònic propi de la retaulística contemporània que explica la curiosa –i rara– solució decorativa dels terços inferiors de les columnes, més pròpia de les parts altes del fust que d'un sector que normalment es decorava amb talla grotesca o evocacions vegetals i caps d'angelets. O la rudesia dels elements ornamentals i escultòrics manifesta en les grosseres imatges dels angelets que culminen els eixos de les columnes foranes o dels sants Josep i Domènec i, menys, en la més digna i concentrada marededéu central prou elegant i que sembla d'una altra mà. De tota manera, a la llum de la disparitat en la qualitat d'aquesta figura respecte dels dos sants que la flanquegen, que semblen obra del mestre del retaule major de la parroquial (vegeu l'estudi anterior), i de les dimensions de totes tres en relació amb els compartiments que ocupen i, encara, de la discordança dels pedestals que





217



218

les aguanten, potser fem malament de carregar-ne la responsabilitat a l'anònim retauler, ja que molt probablement es tracta de tres figures reaprofitades afegides posteriorment al nucli original.

És curiós que, com en el cas del retaule de Sant Martí a Canillo i del major de la Cortinada, el seu sector més interessant sigui el de les taules pintades amb l'Anunciació, el Calvari i el Pare Etern i els martiris de sant Corneli i sant Cebrià. I també ho és que, no obstant tantes coincidències, el pintor no sigui identificable amb el Mestre d'Ansalonga de les belles escenes de Canillo. Això no és una mala notícia ni ens decep, ja que ens descobreix una nova personalitat pictòrica d'interès a les valls andorranes que cal identificar amb l'autor de les taules del retaule major de Sant Esteve d'Andorra la Vella i del tríptic de la Casa de la Vall. Aquest anònim sembla un artesà menys acurat que el Mestre d'Ansalonga, però, com ell, avesat a una cultura gràfica basada fonamentalment en gravats del tardomanierisme internacional. Si de cas, era una mica més retardatària, més situada en l'òrbita de Cornelis Cort, a qui cita en el Pare Etern de la famosa Anunciació amb profetes (fig. 218), i manipulada amb menys competència que el Mestre d'Ansalonga –que també sembla superar-lo en actualitat, potència expressiva i saviesa cromàtica.

D'altra banda, el daurat del retaule fou molt més tardà, potser obeint a una repolicromia. Segons un document, el 12 d'agost de 1798, el sagristà del Roser pagà noranta-cinc lliures al pintor Joaquim de Segòbia «per lo treball y materials per a dorar lo altar [...] y per estar content y satisfet del que me prometeren donarme de dita obra».³²

37. RETAULE DE SANT MARTÍ



Església parroquial de Sant Serni (Canillo)

Retauler i escultor anònims
ca. 1600, fusteria i escultura
Mestre d'Ansalonga
(Jeroni d'Herèdia?), pintor
1639, pintura
Riera i Simó 1982: 15 i nota 5
Badia 1991: 76

Pujol i Ribera 1990: 23-28
Cases 2009: 122-129



La dedicació original del retaule a sant Martí queda ben evocada amb la rudimentària representació de l'episodi de la partició de la capa amb el pobre, ubicada a la predel·la, i amb la restitució de la talla original del sant. De l'existència d'aquest conjunt ja se'n parla l'any 1639 en una notícia del *Llibre de Santa Maria de Meryxel* de l'Arxiu Parroquial de Canillo, publicada per Riera i Simó: «Vuy, als 13 de gener 1639, à pagat Michel Adelach al pintor que pinte lo altar de Sant Martí, vint y nou reals, dic 2 lliures, 18 sous», un mestre que l'autor proposa d'identificar amb el «Jeronium de Heredia, pintor, habitant en la vila de Sort» que el 17 del mateix mes i any consta documentat a la vila de Canillo signant com a testimoni al peu d'un contracte de construcció d'una borda del *Liber Actuum seu prisiarum* del vicari Antoni Ermengol (Riera i Simó 1982: 15 i nota 5), una assimilació que no compartim, com expliquem a l'apartat de biografies.

Tanmateix l'estructura del retaule i els seus elements escultòrics semblen anteriors a aquella cronologia i tenen una entitat artística molt inferior que les pintures. I, a més, es revelen com treballs de la mateixa mà que va fer el retaule major de Sant Martí de la Cortinada, del Roser d'Ordino i de Sant Esteve de Bixessarri. La retícula arquitectònica i l'aparell escultòric són una feina datable a les primeres dècades del segle XVII. Està composta per una predel·la de tres registres, un cos principal



amb tres fornícules separades per columnes corínties i cenyit amb polseres i un coronament igualment tripartit, presidit per una taula amb la representació del Calvari flanquejada per dos alerons esvelts que emmarquen l'arcàngel Gabriel i la Verge Maria d'una Anunciació i que semblen culminar al frontó cimer ocupat pel Pare Etern.

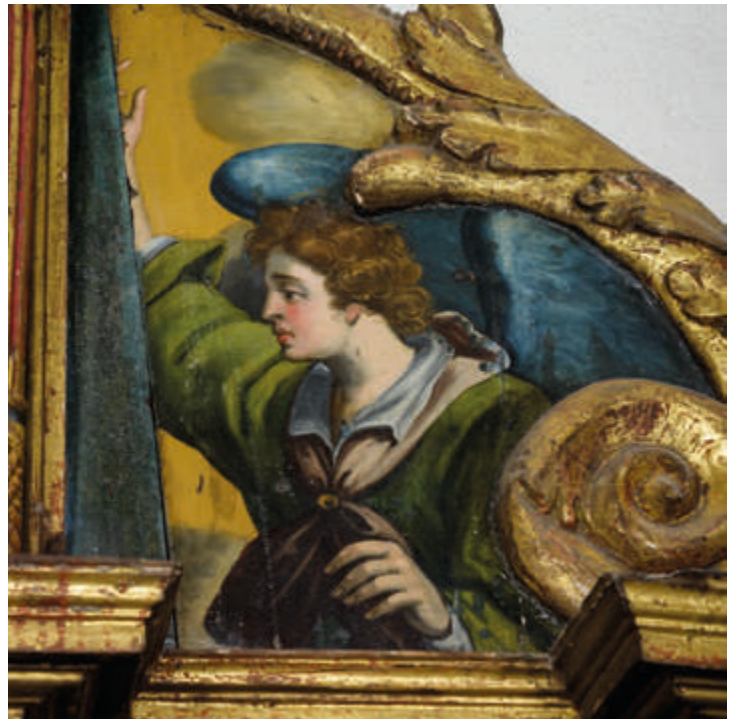
En el sector de la fusteria, el retaule és el resultat del treball d'un artesà tosc, dotat d'un coneixement molt prim del llenguatge del classicisme arquitectònic propi de la retaulística contemporània –del funcionament del sistema d'elements propis dels ordres clàssics–. D'aquí l'estretor dels carrers del cos central i de la predel·la, la curiosa –i rara– solució decorativa dels terços inferiors de les columnes, més pròpia de les parts altes del fust que d'un sector que normalment es decorava amb talla grotesca o evocacions vegetals i caps d'angelets, o la discrepància entre les proporcions de l'ordre baix i del que cenyeix la taula cimera, massa prim i massa curt. I d'aquí la talla ruda del complement escultòric i ornamental: dels querubins dels frisos, dels entrellaços de les polseres, de la figura del Pare Etern, de les figures dels dos sants dels nínxols laterals i, sobretot, dels relleus del bancal, exemples del quefer d'un artesà desestilitzat, aïllat i inconscient de la cultura gràfica del seu temps.

Els primitius relleus d'aquest mestre són fonamentals per a caracteritzar el perfil temàtic del conjunt, més enllà de l'evocació al principi i al final de la salvació cristiana indicada per la presència de l'Anunciació i del Calvari a la part superior. Resulten claus per a certificar la centralitat de la dedicació a sant Martí, perquè la identificació de l'episodi de la divisió del mantell ubicat al centre de la predel·la és inequívoca i indica que la fornícula del damunt la presidia una imatge del sant. I ens permeten observar que a l'esquerra del titular es reservà un record a sant Joan Evangelista, ja que, al peu de la figura masculina vestida a l'antiga que duu un llibre obert que ara n'és l'únic atribut, hi ha una altra escena de fàcil identificació tot i la seva presentació tan sintètica: sant Joan Evangelista a l'illa de Patmos veient la dona apocalíptica. Desgraciadament, som incapaços de desxifrar el tercer relleu i el personatge de la tercera fornícula, una figura bessona del sant Joan que també agafa un llibre, ara, però, sense l'atribut identificador que ajudaria, de passada, a aclarir qui és el sant que predica des de la trona representada al relleu que té a sota.

220



221





222

Les pintures del cos alt del retaule contrasten enormement amb la factura tosca del fustatge. Som davant d'obres del millor pintor siscentista actiu a les parròquies andorranes i també del seu treball més exigent, el més fi d'una dilatada trajectòria a les valls. L'autor d'aquestes taules de Canillo és el mateix que va realitzar, a Andorra, les pintures dels retaules majors de Sant Miquel d'Ansalonga, Sant Pere d'Aixirivall, Sant Ermengol de l'Aldosa, Sant Esteve de Bixessarri, Sant Serni de Canillo, Sant Martí de la Cortinada, del retaule de Sant Germà a Sant Julià de Lòria, de la gran tela de Sant Pere del Tarter que ara podem veure aquí a Sant Serni i de la pintura de sant Ermengol de la Casa Areny-Plandolit. I el que, a la Catalunya Nord, va pintar els retaules del Roser, Sant Isidre, Sant Sebastià i el de Sant Joan de Santa Maria del Prat d'Argelers, de Sant Pere de Vilafranca de Conflent, de la Immaculada de Camelles i del Roser de Forques (vegeu l'apartat «Biografies»).

A parer nostre, no costa de sostenir la hipòtesi que l'Anunciació (fig. 220 i 221) i el Calvari (fig. 222) d'aquest retaule de Sant Martí s'integren al grup proposat –ni de defensar, és clar, l'existència mateixa d'una autoria única per a tot aquest grup–. Creuant les imatges dels

sant Isidre d'Ansalonga, Aixirivall o l'Aldosa; acarant els rostres del sant Miquel d'Ansalonga i de Bixessarri o dels personatges de la predel·la de Sant Martí de la Cortinada amb els de les taules d'Ansalonga o Bixessarri; mirant la semblança entre la Verge Maria del retaule de Sant Martí i les efigies femenines d'Aixirivall, o de les aurèoles de l'Aldosa, Bixessarri i Ansalonga; comprovant la semblança dels gravats usats en aquests tres conjunts o dels colors aplicats, ens hem d'inclinar decididament per la identitat d'autoria.

Observant els seus treballs, i en concret aquests de Canillo, queda clar que es tracta d'un artesà acurat, amb un gust excel·lent pel color, que aplica d'una manera generosa, i dotat d'una cultura gràfica variada que li permet resoldre amb eficàcia composicions i figures. En concret, al retaule de Sant Martí comprovem com s'ha servit d'un bell gravat per a cada escena, ja emprats a Sant Pere d'Aixirivall, que ha replicat mimèticament, però amb una gran competència i sensibilitat: l'Anunciació de Johann Sadeler I (1550-1600), també usada a Aixirivall, i un Calvari de Gilles Sadeler II (1570-1629) basat en una invenció del pintor alemany Hans von Aachen que serví de base, amb retocs mínims al perizoma de Crist, als seus d'Ansalonga i Aixirivall.

38. RETAULE MAJOR DE SANT ERMENGOL



Església de Sant Ermengol de l'Aldosa
(la Massana)

Mestre d'Ansalonga
(Jeroni d'Herèdia?), pintor
1630-1650

Cases 2009: 131-139



A l'esglesia de l'Aldosa hi podem observar una de les operacions artísticoreligioses més singulars del patrimoni artístic andorrà. No és única, perquè l'església de Sispony en mostra una de semblant, també obra del mestre Josep Oromí. Es tracta d'emmarcar en una pomposa escenografia neobarroca els vestigis o els elements supervivents de la decoració de les èpoques renaixentista i barroca. Lluny de posar en valor les peces genuïnes, fa l'efecte que aquesta intervenció camufla els elements genuïns i en confon la percepció.³³

Tanmateix, si ens fixem bé en el sector central, veurem que la nuvolada d'aspecte quadrangular s'encavalca amb un suport de naturalesa diferent i ara perfectament delimitat per una esquerra, amb la taula rectangular sobre la qual hi ha pintats sant Ermengol Bisbe, titular de l'església, al centre; sant Isidre, patró dels pagesos, a la seva dreta, identificat amb l'agullada i el brollador, i sant Roc, advocat contra la pesta, a l'esquerra, vestit de pelegrí, mostrant-nos la nafra i acompanyat del seu gos. L'hem de considerar el vestigi de l'antic retaule de l'església de l'Aldosa del qual es va perdre l'estructura d'emmarcament.

Malgrat la seva modèstia, el que s'ha preservat de l'antic retaule és molt valuós, ja que no costa gens de situar-lo en el nodrit catàleg del Mestre d'Ansalonga (vegeu l'apartat «Biografies»). En efecte, tant si prenem com a referent l'aspecte dels nimbes radiants com si ens concentrem en els tipus humans i les fesomies o si ens aturem a calibrar-ne els ventall cromàtic, arribarem fàcilment a la conclusió que l'autor també va fer, per exemple, el sant Ermengol de la Casa Areny-Plandolit, el retaule de Sant Miquel d'Ansalonga, el de Sant Pere d'Aixirivall, el de Sant Martí de la Cortinada o el de Sant Martí de Sant Serni de Canillo, realitzat l'any 1638. A més,



223



224

en territori rossellonès se li conserven els retaules del Roser, Sant Isidre, Sant Sebastià i el de Sant Joan de Santa Maria del Prat d'Argelers, de Sant Pere de Vilafranca de Conflent, de la Immaculada de Cameles i del Roser de Forques. I, per tant, podrem evocar en cadascuna d'aquestes figures els millors valors del destre ofici d'aquest pintor: la perícia tècnica, especialment pel que fa al tractament del color, la vivacitat, la immediatesa i la densitat dels caràcters humans que posa en joc i gràcies a les quals aconseguí unes recreacions devotes que ens imaginem com a perfectament persuasives.

39. RETAULE MAJOR DE SANT MIQUEL



Església de Sant Miquel d'Ansalonga (Ordino)

Mestre d'Ansalonga
(Jeroni d'Herèdia?), pintor
1630-1650

Badia 1991: 99
Cases 2009: 28-45



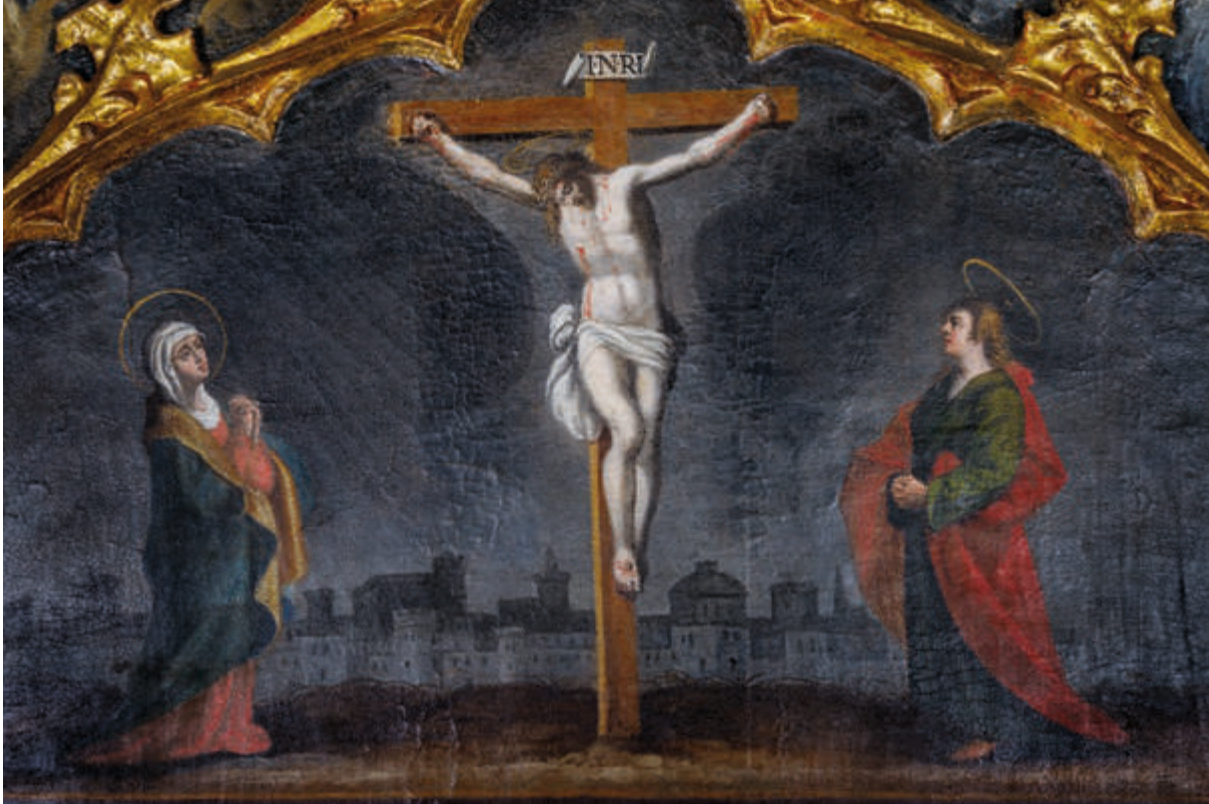
L'aspecte gòtic de l'emmarcament d'aquest petit retaule, amb arquets carpanells i conopials decorats amb frondes, pinacles, pilars i cornises regirats, que contrasta fortament amb la inequívoca datació siscentista de les pintures, fa pensar en el reaprofitament de l'antic fustatge tardomedieval –o de la primera meitat del segle XVI– com a suport d'un nou cicle pictòric encarregat durant les primeres dècades del segle XVII. El nou recull pictòric s'ajustà als sis registres preexistents, distribuïts en dos pisos i tres carrers, irradiant de la taula de major format dedicada a la representació de sant Miquel vençant el dimoni. L'acompanyen mencions als altres grans advocats de la població: el patró, el protector dels pagesos i els dos grans defensors tradicionals dels fidels contra pestes i contagis. A la dreta del nucli queda un sant Corneli, patró de la parròquia d'Ordino, i a l'esquerra, un Martiri de sant Sebastià. Al sector superior, a cada costat del Calvari central, compareixen sant Roc i l'àngel i sant Isidre, un sant incorporat de bell nou al panteó catòlic i a l'imaginari dels pagesos des de 1621.

En aquest catàleg hem considerat aquestes pintures el treball emblemàtic de l'anònim conegut amb el nom, justament, de Mestre d'Ansalonga. I mereixen ser-ho en tractar-se d'una de les evidències més valuoses del seu atractiu llenguatge pictòric i de la seva competència artesanal. És clar que ara sabem que les esglésies de les valls andorranes i rosselloneses guarden exemples abundants de la seva feina. També són de la seva mà els retaules majors de Sant Martí de la Cortinada, Sant Pere d'Aixirivall, Sant Ermengol de l'Aldosa, Sant Esteve de Bixessarri, Sant Serni de Canillo, la gran tela de Sant Pere del Tarter, la de sant Ermengol de la Casa Areny-Plandolit i les pintures dels retaules de Sant Germà a Sant Julià de Lòria i de Sant Martí a la parroquial



225

de Canillo, a més de les dels retaules del Roser, Sant Isidre, Sant Sebastià i el de Sant Joan de Santa Maria del Prat d'Argelers, de Sant Pere de Vilafranca de Conflent, de la Immaculada de Cameles i del Roser de Forques (vegeu l'apartat «Biografies»).



226

En realitat, el retaule d'Ansalonga és una peça fonamental en el puzzle atributiu que ha permès reconstruir-ne el catàleg, ja que la coincidència entre el seu Calvari i el d'Aixirivall, o les semblances entre el rostre de sant Miquel amb el del titular del retaule de Bixessarri, del seu nimbe o el del sant Isidre amb el de la Verge Maria de l'Adoració dels Reis de la Cortinada i els dels personatges de l'Aldosa són prou concloents.

El retaule d'Ansalonga esdevé, per tant, una intervenció clau per a descobrir la destresa i els variats recursos expressius d'un autor que podem considerar entre els més interessants dels actius als bisbats catalans –i sens dubte el més destacat dels coneguts al bisbat d'Urgell siscentista–. Va ser un pintor molt preparat, amb personalitat pròpia i ben informat –amb la cultura gràfica actualitzada–. Les pintures d'Ansalonga ho acrediten prou bé. S'hi revela un mestre prou capacitat per a manipular amb desimboltura un recull d'estampes variat a partir del qual obtenir composicions atractives. Aquí en tenim una evidència en les escenes del Calvari (fig. 226) que replica mimèticament un gravat de Gilles Sadeler II (1570-1629) basat en una invenció del pintor alemany Hans von Aachen usada també a Sant Pere d'Aixirivall i al retaule de Sant Martí de Canillo, i a la taula del Martiri de sant Sebastià que neix d'una adaptació parcial d'una altra famosa estampa de Gilles Sadeler II que replica una invenció del mestre tardomanierista venecià Jacopo Palma. D'altra banda, el pintor se'ns apareix com un autor capaç de recrear personatges tan plens de personalitat i vivacitat com el sant Corneli o el sant Roc que rep les cures de l'àngel i d'Isidre observant els llauradors angèlics, ambdós tan serenament instal·lats en plàcids escenaris. I, sobretot, com el determinat i poderós sant Miquel que s'imposa sobre un dimoni convincentment terrible i atemoridor. Finalment, és un mestre que acredita un gust excel·lent pel color, que aplica d'una manera generosa i que assoleix tonalitats força sofisticades en el context de les gammes despreses en la pintura catalana contemporània.

40. RETAULE MAJOR DE SANT ESTEVE



**Església de Sant Esteve de Bixessarri
(Sant Julià de Lòria)**

Fuster anònim
Mestre d'Ansalonga
(Jeroni d'Herèdia?), pintor
1630-1650

Cases 2009: 68-79



El retaule de l'esglesieta de Sant Esteve de Bixessarri no passa de ser un humil emmarcament amb dos cossos d'aspecte classicitzant encaixats a la capçalera del temple que aixopluguen quatre belles taules elaborades pel pintor que anomenem Mestre d'Ansalonga. Es compon d'un primer nivell format per una triple arcada separada per pilastres que sosté un entaulament des del qual arrenca el frontó cimer del segon nivell. La peculiar decoració escamada del fust dels suports, les fulles vegetals obertes dels carcanyols dels arcs o les puntes de diamant del marc dels arcs fan pensar que l'estructura és obra del mateix mestre que va fer el retaule de Sant Martí a l'església de Canillo, el major de la Cortinada i el retaule de la Mare de Déu del Roser d'Ordino.

Tot l'interès del conjunt descansa en les quatre pintures: en el sant Esteve que centra el cos principal, en el sant Miquel llancejant el dimoni i el sant Andreu que li fan costat i en el lacònic Calvari del timpà del frontó superior. Si mirem amb atenció l'aspecte d'aquesta Crucifixió, el rostre del sant Miquel o l'elegant i densa tonalitat del blau dels vestits de l'arcàngel i de la túnica de sant Andreu, arribarem fàcilment a la conclusió que són molt pròxims a l'aspecte del sant Miquel que presideix el retaule d'Ansalonga o de la Verge Maria de l'Adoració dels Reis del retaule major de la Cortinada, als rostres dels personatges representats al retaule de Sant Pere d'Aixirivall o als blaus de la roba del sant Pere procedent de l'església del Tarter –ara a l'església parroquial de Sant Serni de Canillo- o del sant Pere del pedestal del retaule de Sant Martí de la Cortinada. Per tant, no hem de tenir cap mena de reserva a considerar les taules de Bixessarri dins del catàleg de l'anomenat Mestre d'Ansalonga. I menys encara si comprovem la coincidència entre el Calvari d'aquest retaulet i els que apareixen als retaules de Sant Martí de Canillo, i als majors d'Aixirivall o





228

d'Ansalonga, que no es limita a la utilització fidel del mateix gravat, l'estampa de Gilles Sadeler II (1570-1629) basada en una invenció del pintor alemany Hans von Aachen, sinó que afecta la definició i la caracterització de cada figura i la tria cromàtica i l'aplicació del color, gairebé coincident.

En conseqüència, des d'ara hem de considerar que el Mestre d'Ansalonga és l'autor de les pintures de Bixessarri, però també de les dels majors d'Ansalonga, Aixirivall, la Cortinada, Sant Serni de Canillo, l'Aldosa, així com dels retaules de Sant Martí de Sant Serni de Canillo, i de Sant Germà de Sant Julià de Lòria, a més de les teles de Sant Pere del Tarter i de sant Ermengol de la Casa Areny-Plandolit, i dels retaules del Roser, Sant Isidre, Sant Sebastià i el de Sant Joan de Santa Maria del Prat d'Argelers, de Sant Pere de Vilafranca de Conflent, de la Immaculada de Cameles i del Roser de Forques (vegeu l'apartat «Biografies»).

Les seves taules de Bixessarri són una altra evidència de l'ofici acurat d'aquest pintor que oferia tot de valors competitiu al mercat de l'art devot. Entre d'altres, una notable capacitat per a seguir el dictat de les composicions copsades als gravats internacionals, especialment d'aquells que sortiren de les mans de la nissaga dels Sadeler, o una gran destresa en la creació i l'aplicació d'un colorit variat i luxós, molt ben ritmat amb l'or del daurat, presentat sempre com una matèria espessa i sucosa utilíssima per a dotar de tangibilitat qualsevol textura. En realitat, aquell seu blau d'un to lapislàtzuli i el seu verd veronès resulten quasi una marca personal, un senyal identificador tan característic de la seva manera com l'esperit serè i endolcit de les escenes que ideà, protagonitzades per personatges plens de concentració (fig. 228).

41. RETAULE MAJOR DE SANT MARTÍ



PCA

Església de Sant Martí de la Cortinada (Ordino)

Escultor i retauler anònims
Mestre d'Ansalonga
(Jeroni d'Herèdia?), pintor
1630-1650 ca.

Badia 1991: 95
Pujol i Ribera 1990: 84-90
Cases 2009: 82-101



AT

És un dels retaules andorrans més suggerents, tant per la complexitat del disseny, tan ben integrat en el fons de la capçalera, i per la varietat i abundància del bigarrat revestiment ornamental que el converteix en una superfície vibrant, com per l'entitat de les pintures que en decoren la predel·la i el pedestal. Ni la talla rústega dels elements escultòrics fa decaure'n l'interès. Compon un conjunt ric d'elements remarcables que ho esdevé encara més si notem que el sagrari és del mateix autor i que va ser elaborat simultàniament. Adopta una estructura idònia per a encabir-la al mur absidal. Forma una pantalla subdividida en horitzontal per cornises i entaulaments de talla frondosa que es desplega des d'un cap d'angelet. Té pedestal cenyit amb uns curiosos estípits d'ordre jònic –insòlits a les valls–, predel·la, un cos principal flanquejat per polseres i un coronament que s'adapta al perfil semicircular de la volta. En horitzontal, defineix tres carrers decorats amb fornícules, excepte el central de la cimera, que presenta les tres figures principals del Calvari davant d'un fons pintat insinuator de la ciutat de Jerusalem. Les divisions, les assenyala un doble ordre de columnes corínties de fust estriat i terç inferior decorat per torsos femenins metamorfosejats en ondes vegetals a les del cos principal i per bandes d'estries i puntes de diamant en disposició helicoidal a les de la cimera. Al coronament, la tripartició general acaba unificant-se en un frontó d'aspecte semicircular suportat per un entaulament cenyit per l'extrem superior d'unes volutes recargolades i revestides d'unes escames que li donen un aire serpentí foses amb sengles volutes fitomòrfiques de color verdós.

Justament la presència d'aquests alerons vegetaltzants frondosos, la insòlita solució dels terços inferiors de les columnes altes, l'aspecte dels caparrons angèlics dels frisos i carcanyols, inflats i d'ulls grossos i badats, la forma de les fornícules apertxinades





sostingudes en brancals decorats amb entrellaços i la insistent presència de sèries de puntes de diamant per encerclar els arcs són indicis que afirmen que el tosc però imaginatiu fuster i imagineire anònim és el mateix que va elaborar el retaule de Sant Martí de l'església parroquial de Canillo, el del Roser de l'església parroquial d'Ordino i que va treballar l'emmarcament de les pintures de Sant Esteve de Bixessarri.

El major de la Cortinada en sembla una variant més ambiciosa i millor proporcionada. I molt més rica des del punt de vista temàtic. Els seus accents devots estan molt repartits tot i que, lògicament, irradien del sant Martí central, caracteritzat com a bisbe de Tours. La resta de fornícules aixopluga imatges de devocions locals complementàries, convenientment identificades per les inscripcions al pedestal. El bisbe de Tours té a la dreta un sant Miquel de grans ales desplegadas presentat en la característica versió d'arcàngel que venç el dimoni, llancejant-ne aquell cos mig humà i mig rèptil, i que pesa les ànimes dels mortals. A l'altra banda, hi veiem la figura més acurada del retaule: un estilitzat i siscentista sant Isidre, patró de la pagesia, sostenint l'aixada (fig. 230). Al pis superior, hi observem un sant màrtir impossible d'identificar, ja que duu uns genèrics llibre i palma com a únics atributs, i un sant Sebastià lligat al tronc de l'arbre on l'assagetaren els seus companys. Ocupen reduïdes fornícules disposades a banda i banda d'un sinòptic Calvari integrat per una taula pintada amb la representació de la ciutat de Jerusalem i per petites imatges de la Verge Maria i sant Joan Evangelista distribuïdes a sota de la creu d'un Crist diminut. A dalt de tot, un Pare Etern beneeix acompanyat de dos àngels somrients asseguts a l'extrem de la cornisa de l'entaulament superior, enllaçant l'arcada cimera amb els cargols de les grans volutes laterals.

Al banc i al peu del retaule, el sistema temàtic es torna més dens. Les portes, com és habitual, presenten pintures dels sants Pere i Pau. Als daus dels pedestals de l'ordre, hi ha petites figures de cos rodó de sant Galderic amb l'agullada, antic patró de la pagesia que la irrupció de sant Isidre al segle XVII convertí en secundari, sant Ermengol i sant Ot, bisbes d'Urgell, i sant Domènec. Als carrers laterals de la predella, hi ha pintures de l'Adoració dels Pastors (fig. 231) i de l'Adoració dels Reis (fig. 234), i al central, un interessant sagrari flanquejat per dos àngels pintats en actitud d'adorar-lo.

A diferència d'altres esglésies andorranes o catalanes, tenim la sort que a la Cortinada retaule i sagrari són contemporanis, segurament realitzats simultàniament pel mateix artesà –un sol llenguatge ornamental i arquitectònic és recognoscible a totes dues peces–. El sagrari és com una enginyosa miniatura arquitectònica de planta



231



232



233

hexagonal. Té un primer cos articulat amb un ordre corinti elevat des d'un podi decorat amb les puntes de diamant tan característiques de l'anònim i projectat en diagonal des dels angles esmussats. Les columnetes estriades i els frisos decorats amb capets d'àngel i enfilats vegetals separen les tres cares visibles, decorades amb figuretes del Salvador al centre i del franciscà sant Bonaventura i el dominicà sant Tomàs als laterals. El segon nivell té aspecte de galeria, perquè a cada cara s'hi ha badat una arcada protegida per una baraneta de balustres. Als angles, el motiu d'unes volutes vegetals serveix de transició cap al coronament cupulat ericà de boles daurades.



234

També les taules pintades del pedestal, del bancal i dels laterals del sagrari semblen de la mateixa mà que el Calvari i l'Anunciació del retaule de Sant Martí de la parroquial de Canillo, com si, anys després, s'hagués tornat a trobar l'equip format per un retauler de limitada destresa i un pintor destre i informat de la realitat gràfica europea. És, també, el pintor dels retaules majors de Sant Miquel d'Ansalonga, Sant Pere d'Aixirivall, Sant Ermengol de l'Aldosa, Sant Esteve de Bixessarri, Sant Serni de Canillo, del retaule de Sant Germà a Sant Julià de Lòria, dels retaules del Roser, Sant Isidre, Sant Sebastià i el de Sant Joan de Santa Maria del Prat d'Argelers, de Sant Pere de Vilafranca de Conflent, de la Immaculada de Cameles i del Roser de Forques, de la gran tela de Sant Pere del Tarter i de la pintura de sant Ermengol de la Casa Areny-Plandolit. És a dir, l'anomenat Mestre d'Ansalonga (vegeu l'apartat «Biografies»). És un pintor primmirat i capaç de recrear personatges plens de vigor, personalitat i vivacitat, amb un gust excel·lent pel color, fins al punt d'assolir tonalitats força sofisticades, i dotat d'una cultura gràfica variada que li permet resoldre amb eficàcia composicions i moltes figures. En general, pren manlleus d'estampes tardocincentistes com la de la famosa Anunciació de Johann Sadeler I (1550-1600) usada a Aixirivall i a Canillo o com els dos gravats que combina aquí per a resoldre l'escena del naixement amb els pastors. Un és de Johann Sadeler I basat en una composició de Maerten de Vos, datat el 1582 (fig. 232), que li serveix per a resoldre el nucli de l'episodi, i el combina amb un de Cornelis Cort de 1569 que reproduïx una invenció de Polidoro da Caravaggio de la qual pren els pastors que s'apropen a l'adoració (fig. 233).

La mecànica constructiva de l'Adoració dels Reis encara és més interessant. No tant perquè es basi en el mateix procediment de combinar gravats com per les característiques dels gravats manipulats i per la seva qualitat. Ara són dues làmines del flamenc Lucas Vorsterman dels anys 1620 i 1621 reproduint sengles epifanies de Peter Paulus Rubens que han servit la major part de personatges i motius figuratius de la composició de la predel·la, en particular els patges sostenint les pesades capes reials, tret, curiosament, de la Sagrada Família, que potser prové d'una tercera làmina encara no identificada. El fet de servir-se'n converteix el Mestre d'Ansalonga en un dels autors de cultura més actualitzada de la seva època en les coordenades territorials d'Andorra, el Principat de Catalunya i el sud de França –pocs eren els mestres que abans de mitjan segle xvii citaven invencions de Rubens–, dota d'un singular valor afegit aquesta seva intervenció de la Cortinada i, finalment, ajuda a datar-la en una fase avançada de la trajectòria del pintor, ben bé fregant la meitat del segle.

42. RETAULE MAJOR DE SANT SERNI



Església parroquial de Sant Serni (Canillo)

Escultor i retauler anònims
Mestre d'Ansalonga
(Jeroni d'Herèdia?), pintor
1650-1655

Riera i Simó 1988: 63
Pujol i Ribera 1990: 14-22
Badia 1991: 73-74
Cases 2009: 104-119



En la nostra opinió, la fabricació del retaula major de Canillo va convocar els dos mestres més interessants de la retaulística andorrana del segle XVII. Un va ser el pintor de les taules de l'Anunciació i de les dues històries de la vida de sant Serni, l'anomenat Mestre d'Ansalonga i que considerem l'autor dels retaules majors de Sant Miquel d'Ansalonga, Sant Pere d'Aixirivall, Sant Ermengol de l'Aldosa, Sant Esteve de Bixessarri, Sant Martí de la Cortinada, del retaula de Sant Martí d'aquesta església de Canillo i del retaula de Sant Germà a Sant Julià de Lòria, de la gran tela de Sant Pere del Tarter i de la pintura del sant Ermengol de la Casa Areny-Plandolit. Del Rosselló, les dels retaules del Roser, Sant Isidre, Sant Sebastià i el de Sant Joan de Santa Maria del Prat d'Argelers, de Sant Pere de Vilafranca de Conflent, de la Immaculada de Cameles i del Roser de Forques (vegeu l'apartat «Biografies»).

L'altre era l'escultor que havia realitzat –o que aquells anys fabricaria– el retaula major d'Escaldes, un retauler expert i acurat que havia fet el del Roser d'Oliana i del qual es conserven tres bells conjunts a Catalunya: els retaules del Roser de Riner (MDCS), Ponts i Agramunt. Sabem que el seu taller treballava en el retaula de Canillo l'any 1651 gràcies a una notícia publicada per Joan Riera i Simó (1988: 63) procedent del *Llibre de comptes dels sagristans de Meritxell* que aquell any consignava un pagament «als escultors que feyen lo altar de sant Serni».



El retauler va usar una traça ben diferent d'aquella tan original que a Escaldes va generar el retaule major amb aspecte d'arc triomfal. Va organitzar una estructura més convencional, més pròxima al patró tipològic dominant a Catalunya: una retícula



236

de tres pisos i cinc carrers que generava una trama compartimentada mitjançant un sistema basat en un ordre corinti, amb les habituals columnes de fust decorat amb estries longitudinals o helicoidals i terç inferior enriquit amb relleus fitomòrfics brotant d'un cap d'angelet, i el corresponent entaulament. S'eleva damunt d'un pedestal de fusta que el policromador ha volgut fingir com a constituït per carreus acolorits de pedra noble i que resulta inusualment alt, ja que als extrems les dues portes pintades amb figures dels sants Pere i Pau s'estiren fins a ocupar l'espai reservat als trams laterals del bancal. Aquest només abasta, doncs, tres carrers: el central, que originalment devia ocupar el sagrari actual, ara disposat més avall, entre les grades de l'altar, i els laterals, enriquits amb relleus de la Flagel·lació de Crist (fig. 236) i l'Oració a Getsemaní, d'una simbologia eucarística evident. Ara al centre de la predella hi ha una fornícula de factura estranya a la resta del conjunt, ocupada per un grup de la marededéu. Interpretem que la seva inserció és la causant del retoc visible al primer nivell del carrer central: el rebaix del sagrari, l'alçament de la fornícula del titular i l'eliminació del tram corresponent d'entaulament i de la base del pis superior.

Originalment, sant Serni dominava el retaule des del seu nínxol del centre del primer pis, separat per columnes binades de les fornícules laterals de sant Miquel (fig. 237) i sant Isidre, mentre que als extrems dues taules pintades recordaven episodis del seu martiri: la captura del sant a l'interior de la catedral tolosana (fig. 238) i els seus suplici i mort quan el lligaren a un brau que l'arrossegà per la ciutat. El segon pis es reservà per a dues fornícules amb escultures de santa Bàrbara, d'elaborades vestidures, i sant Antoni de Pàdua, i per un bust de la Verge Maria i un de l'arcàngel Gabriel pintats al timpà de les dues volutes que salvaven la transició entre els cinc trams del primer pis i els tres del segon. És gairebé segur que aquesta andana alta la centrava un grup escultòric del Calvari –o una taula amb aquest tema–. No sabem per què ni quan fou substituït per la solució actual, tan estrident, amb el tosc sant Cristòfol col·locat sobre una taula decorada amb un paisatge naïf. A la cimera, com sempre, un Pare Etern ho domina tot i beneeix l'altar des del nucli d'un curiós frontó creat per un deliciós joc ornamental de cartutxos enrotllats i desplegats fins a formar una sinuosa voluta vegetalitzant, una versió lacònica de la qual cenyeix els relleus que coronen els dos carrers laterals.

No tenim dubtes a propòsit que aquest mestre sigui el mateix del retaule de les Escaldes, un competent anònim que, després d'una formació barcelonina que li facilità el coneixement de l'obra d'Agustí Pujol que més endavant citaria i d'una viva activitat a la Catalunya central, s'instal·là a la Seu d'Urgell i a Andorra en l'etapa final, creiem, de la seva trajectòria. Els relleus del bancal són una versió sintètica –i també apressada i esquemàtica– dels realitzats a Sant Martí de Riner o a Oliana. El sant Miquel, amb casc amb plomall i cuirassa amb banda, i el sant Isidre del primer pis desenvolupen

amb una major ambició i escala els de la predel·la del retaule d'Escaldes, i el mateix sant Serni explora un patró semblant al del sant Pere Màrtir d'aquest altre conjunt andorrà. Els paral·lelismes es mantenen si acarem els sagraris respectius, ja que el de Canillo, reinstal·lat entre les grades de l'altar, és una versió esquemàtica i econòmica del d'Escaldes, amb la planta hexagonal, les columnes d'angle, la figura del Redemptor presidint-ne el portal, etcètera.

Mirant ambdós sagraris, advertim també que, a més del canvi de traça i de la diferència en la factura, més expeditiva i desigual a Canillo que a Escaldes, entre ambdós retaules hi ha força distància quant al daurat. Mentre que el del retaule de la Immaculada de l'església de Sant Pere Màrtir resulta acurat i genuí i aspira a transformar la pantalla lígnia, l'ornament i els personatges en un univers d'or i color simbolitzador de la glòria i la puixança del món sobrenatural, aquest de Canillo rebé un revestiment menys intencionat quant a la dimensió simbòlica. Potser perquè s'hi va aplicar força anys més tard de l'acabament dels treballs de fusteria i escultura, o perquè la parròquia no pogué aspirar a revestir-ho tot de la fina capa de pa d'or de 24 quirats emprada habitualment pels nostres dauradors, l'autor de la policromia va optar per reservar els daurats per als elements arquitectònics de la trama i per als ornaments i les figures, mentre que campers i fons s'enriquien amb una capa pictòrica força insòlita que combinava verds maragda, liles, blaus aigualits o turqueses per fingir modestament que la pantalla del retaule era una superfície revestida de marbres acolorits o pedres precioses.

Pel que fa al pintor, tampoc no ens costarà d'acceptar que les quatre taules del major

de Canillo són un treball de l'anònim que hem batejat com a Mestre d'Ansalonga. Ho indica el colorit, amb els blaus, ocres i vermells encesos que introdueix a totes les taules. I ho confirmen els rostres dels sants Pere i Pau de les portes, ben semblants al del sant Roc de l'Aldosa o al sant Isidre d'Ansalonga. Hi apreciem alguns dels trets més paradigmàtics del pintor, com ara la capacitat per a recrear personatges amb personalitat pròpia o com l'ofici expert i exigent, perceptible en l'esforç constructiu pinzellada a pinzellada d'un rostre vivaç i expressiu. És una de les seves millors qualitats, juntament amb la capacitat de manipular una cultura gràfica actualitzada, exhibida a la majoria dels seus treballs, i amb el cromatisme bell i espès que és capaç de desplegar. En canvi, sembla tenir més dificultats quan ha d'inventar un argument o una història i narrar-la i no disposa del suport d'un gravat guia. És la situació que, creiem, se li plantejà quan va haver de reproduir el truculent martiri de sant Serni i que acabà revelant-ne les mancances, especialment evidents quan





238

tractava de recrear personatges en moviment o escenografies àmplies amb tanta presència arquitectònica com la catedral evocada a l'episodi de la captura o l'espai urbà imprescindible al de la mort del sant.

43. SANT ERMENGOL



**Casa d'Areny-Plandolit
(Ordino)**

Mestre d'Ansalonga
(Jeroni d'Herèdia?)

Pintura sobre tela
1630-1650

Sant Ermengol 2010 (imatge portada)
Cases 2009: 152-153



Un cop acostats al Mestre d'Ansalonga, i particularment a la pintura del retaule de Sant Ermengol de l'Aldosa i a la del sant Pere de l'església de Sant Serni de Canillo, l'atribució de la tela d'aquest sant bisbe amb rica capa pluvial i bàcul episcopal que una inscripció identifica inequívocament com a sant Ermengol resulta un altre pas natural i ben segur en el camí per reconstruir el catàleg d'aquest pintor anònim singular i expert actiu a Andorra i el Rosselló (vegeu l'apartat «Biografies»). En tindrem prou a acostar virtualment el sant Ermengol del nucli del retaule de l'Aldosa a la figura de tres quarts de la Casa Areny-Plandolit, de comparar el rostre d'aquesta darrera amb el sant Roc de l'Aldosa, d'equiparar l'aspecte del nimbe amb els característics raigs aparellats de gairebé totes les figures del Mestre d'Ansalonga o d'observar que el nostre personatge es manifesta davant d'un fons d'un color blau idèntic al de les luxoses túniques del sant Pere del Tarter o del sant Andreu de Bixessarri que imiten el to del blau lapislàtzuli. És el mateix blau característic dels seus sants Miquel, dels mantells d'algunes de les seves més aconseguïdes Verge Maria o de la túnica d'un altre sant Pere, el del peu del retaule major de la Cortinada.

Davant de l'evident familiaritat entre aquests personatges sortits de la mà del mateix pintor, no és necessari insistir gaire més en els trets més peculiars del llenguatge de l'autor. Recordem tan sols, ja que és un aspecte rellevant del quadre de la Casa



239

Areny-Plandolit, la capacitat de crear rostres vigorosos i vivaços i uns personatges solemnes concentrats i dramàticament convincents que hem de considerar les recreacions devotes més persuasives del segle XVII a Andorra. Malauradament, la darrera afirmació a propòsit de l'efecte comunicatiu d'aquesta mena d'obres ens obliga a admetre la nostra ignorància i manca d'informacions sobre l'encàrrec, la funció d'aquesta tela i la seva destinació. Per una vegada, el format i el material, l'atenció descriptiva dels detalls del rostre i la capa pluvial fan pensar que tenia una destinació privada, d'embelliment d'algun ambient particular, potser de la mateixa casa on ara s'estatja.

44. SANT PERE DE L'ESGLÉSIA DEL TARTER



**Església parroquial de Sant Serni
(Canillo)**

Mestre d'Ansalonga
(Jeroni d'Herèdia?)

Pintura sobre tela
1630-1650

Cases 2009: 154-155



Com en el cas de l'anterior, l'atribució d'aquesta gran pintura al Mestre d'Ansalonga no presentarà cap dificultat a qui hagi mirat amb atenció altres treballs seus com ara els retaules de Sant Miquel d'Ansalonga o de Sant Esteve de Bixessarri. El bell color blau lluminós de la túnica és quasi una marca de taller de l'autor. És el mateix blau característic dels seus sants Miquel, dels mantells d'algunes de les seves més aconseguides Verge Maria o de la túnica d'un altre sant Pere, el del peu del retaule major de la Cortinada. L'ocre del mantell del poderós sant Pere del Tarter també apareix vestint aquest sant de la Cortinada i el sant Andreu del tríptic de Bixessarri. El rostre del protagonista té el vigor i la vivacitat propis dels personatges inventats per aquest pintor, un mestre tan competent que l'hem de considerar entre els pocs artesans capaços de donar forma a un món pictòric propi. Aquest món se sosté, sobretot, sobre unes opcions cromàtiques ben personals i unes criatures pictòriques tan concentrades i dramàticament convincents com aquesta del Tarter, amb el rostre veritable, descrit amb minuciositat, com si es tractés d'un autèntic retrat devot. És el centre d'atenció d'un sant que, malgrat alguna imprecisió en les proporcions entre les parts del cos, té una aparença tan monumental i solemne que és en si mateixa remarcable. És clar que, coneixent la predisposició artesana de l'autor de servir-se de gravats internacionals com a guia en la construcció de les



representacions –ho hem observat en tots els seus retaules–, és probable que darrere de la creació d'aquest apòstol poderós hi hagi alguna estampa de referència. Però no l'hem sabut identificar, tot i que ens semblava que seria a prop dels actors dels dos magnífics apostolats creats per l'italià Antonio Tempesta, rics de figures d'una gravetat i d'una gesticulació solemnes acostades a la tela que comentem, amb el gegantí apòstol de mirada alerta que sosté les grans claus i les enormes escriptures.

Lamentablement, no acabem d'entendre el paper d'aquesta magnífica pintura en el sistema decoratiu i devot de l'església de Sant Pere del Tarter. Ho complica molt un dels seus trets més interessants: que sigui una tela i no una taula, com era més habitual, gairebé normatiu en els usos del mercat. Tenint en compte aquesta naturalesa i el gran format, costa d'imaginar-la com a nucli d'un retaule, ja que això exigiria un emmarcament arquitectònic força ambiciós i, per tant, haurem de pensar que feia ella mateixa de retaule, penjada a la capçalera del temple, com una insòlita peça autònoma.



45. TRÍPTIC DELS CONSELLERS



**Capella de Sant Ermengol
de la Casa de la Vall
(Andorra la Vella)**

Pintor anònim
Primera meitat del segle XVII



El Calvari és un dels temes més representats de la iconografia cristiana. Il·lustra el moment últim i més dramàtic de la Passió, quan Jesús, clavat a la creu, expia els pecats de la humanitat amb la seva mort: «Era ja cap al migdia quan es va estendre per tota la terra una foscor que va durar fins a les tres de la tarda: el sol s'havia amagat. Llavors la cortina del santuari s'esquinçà pel mig. Jesús va cridar amb tota la força: –Pare, *confio el meu alè a les teves mans*. I havent dit això, va expirar» (Lc 23,44-49). La representació de la taula central del retaule de la Casa de la Vall mostra els elements més significatius de la simbologia que descriu el text evangèlic: la foscor del migdia s'hi evoca a través del sol i la lluna, pintats a banda i banda de la creu dreçada al capdamunt del mont Gòlgota, als afores d'una Jerusalem nòrdica recreada amb el record de les altes muralles que encerclaven la seva densa malla de cases. Cal acudir a l'Evangeli segons sant Joan, però, per trobar definida la presència de la Verge i de Joan, el jove deixeble de Jesús, que hi figuren planyent-se a ambdós costats de la creu. Diu així: «Vora la creu de Jesús hi havia la seva mare i la germana de la seva mare, Maria, muller de Cleofàs, i Maria Magdalena. Quan Jesús veié la seva mare i, al costat d'ella, el deixeble que ell estimava, digué a la mare: –Dona, aquí tens el teu fill. Després digué al deixeble: –Aquí tens la teva mare. I d'aleshores ençà el deixeble la va acollir a casa seva» (Jn 19,25). La participació de Maria en el moment final del viacrucis és determinant per a reblar el profund significat simbòlic de la compassió: tot el dolor físic i anímic de l'acceptació del sacrifici redemptor repercuteix en el cor de la Verge, que derivarà cap a la iconografia passionista de la Mare de Déu amb les set espases clavades al pit.

Des del punt de vista tipològic, l'obra obeeix a un esquema tradicional de tríptic que també trobem, tot i ser de menys qualitat i més tardà, al Comú d'Ordino.



Amb les portes tancades, s'hi pot llegir el cristograma IHS, que té l'origen en el nom grec ΙΗΣΟΥΣ, és a dir, Jesús. Aquest anagrama extern i el fet que la taula central del retaulet faci referència al sacrifici poden ser indicatius de la utilitat



243



244

del retaule, en el sentit que devia estar pensat per a presidir la mesa d'altar del petit oratori de la Casa de la Vall, on els consellers celebraven la missa –d'aquí que se'l conegui, justament, com a *Triptic dels Consellers*–. La part interna de les dues portelles, amb la representació de l'heràldica episcopal urgellenca a una banda –les barres catalanes, la mitra i el bàcul– i les vaques del vescomtat de Bearn a l'altra, subratlla aquesta condició institucional de l'encàrrec. És probable, però, que el retaullet sigui anterior a l'adquisició de la casa l'any 1702 per part del Consell de la Terra i que provingués de la primera Casa de la Vall (venuda el 1710). La tipologia de la representació, el fet que sigui una pintura sobre taula i fins i tot el format de tríptic suggereixen una datació més siscentista que no pas setcentista. La cronologia més primerenca també es pot detectar a través de l'ús d'una font gràfica per a la figura de la Verge basada en un gravat de 1575-1590 dels flamencs Maerten de Vos i Johann Sadeler, actius a la segona meitat del segle XVI. El pintor, però, només n'utilitza la figura de Maria (fig. 244). La resta de la composició i la figura de Joan és probable que parteixin d'una altra font que a hores d'ara no hem identificat. La combinació de més d'una estampa, però, és indicativa d'un grau d'ideació de l'escena més sofisticat. Ara per ara, el pintor

haurà de restar en l'anonimat, malgrat que ja hem indicat anteriorment que es tracta del mateix pintor del retaule major de Sant Esteve d'Andorra la Vella i del Roser d'Ordino.

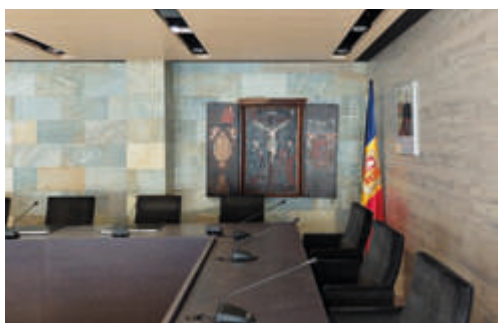
46. TRÍPTIC DEL CALVARI



**Casa Comuna
(Ordino)**

Pintor anònim
Primera meitat del segle XVII

Cases 2009: 148-149



Com el tríptic de la Casa de la Vall, aquest retaulet tancat conté una taula central amb la representació del Calvari, amb la Verge i sant Joan flanquejant el crucifix emplaçat al capdamunt del mont Gòlgota, als afores d'una Jerusalem densament emmurallada. I com també trobem al retaule de la Casa de la Vall, als batents interiors de les portes hi figura l'heràldica andorrana: a l'esquerra, el poder episcopal, amb les barres catalanes, la mitra i el bàcul; a la dreta, l'escut del comte de Foix i de Bearn, amb les flors característiques i les dues vaques. Tipològicament i a diferència del seu homònim de la Casa de la Vall, el tríptic és obra d'un pintor força modest, que Cases ha relacionat erròniament amb l'estil del Mestre d'Ansalonga (Jeroni d'Herèdia?). No obstant això, la simplicitat estilística de tot el conjunt i en especial de les figures de sant Joan i la Verge, a banda de la simplificació lineal de la Jerusalem del fons, aconsellen allunyar-lo definitivament d'aquesta adscripció i considerar-lo de la mà d'un mestre anònim de la primera meitat del segle XVII, d'estil i maneres clarament artesanitzants.

La manca de documentació relativa a la seva contractació no ens impedeix suggerir, almenys, un *terminus post quem* –la data més antiga possible de l'obra– que hauria de rondar entre 1580 i 1629. Aquesta cronologia plausible parteix de la datació del gravat que hi ha rere la composició: es tracta d'un estampa d'una escena del calvari





del mestre gravador d'Anvers Gilles Sadeler (ca. 1570-1629). Cal considerar, a més, que la posada en circulació del gravat i l'accés a aquest per part del pintor de la peça podria haver-se produït força anys més tard. La literalitat amb què el pintor anònim d'Ordino ha copiat l'estampa i la simplificació a la qual ha sotmès el model de partida són indicatives del nivell d'exigència d'aquest artesà de la pintura que, tot i manejar una estampa més moderna que la del pintor de la Casa la Vall, arriba a un resultat clarament menys reeixit. La cronologia del conjunt, d'altra banda, podria no ser del tot homogènia, ja que cal tenir en compte l'existència de les representacions de les cares exteriors de les dues fulles que tanquen el tríptic. Les escenes de paisatges i vistes a manera de petits *quadri riportati* recorden alguns mobles mallorquins i napolitans dels segles XVIII i XIX. La temàtica i l'estil desimbolt d'aquestes vistes no s'ajusta en cap cas a la factura arcaïtzant i simplista del mestre pintor que n'hauria realitzat la decoració interna.

47. SAGRARI



Església de Sant Joan de Sispony
(la Massana)

Pintor anònim
1610-1650



Aquest petit sagrari és l'única peça supervivent del sistema ornamental i decoratiu d'època moderna que tingué l'església de Sant Joan de Sispony, substituït el 1867 per l'actual decoració pictòrica neobarroca. És una peça elemental i d'una entitat modestíssima al costat del testimoni conservat dels materials ornamentals d'etapa medieval, l'esplèndida però malmesa figura escultòrica del sant Joan Evangelista de delicat somriure que degué presidir el temple original. És una estructura cúbica amb un coronament piramidal esquifit, decorada als tres costats visibles –la quarta cara anava aplacada al retaule i a les grades de l'altar–. Té els angles esmussats que es comporten com petites pilastres, amb el fust blau cenyit amb un perfil de puntes de diamant que sostenen un elemental entaulament volat, compost per un arquiteu i una cornisa daurats i un fris de color carminat que precàriament mira de fingir les aigües d'un marbre o d'una pedra preciosa. Cadascuna de les cares visibles s'ha decorat amb una pintura. La central correspon a la porta que permet veure l'interior, pintat amb estels sobre fons vermell i blau. Va decorada amb un calze daurat amb l'hòstia. Les dues laterals ofereixen un tractament una mica més ambiciós: representacions de dos àngels col·locats darrere d'un taulell que duen instruments de la Passió de Crist. El de la dreta de la porta sosté la columna i té al davant, sobre el fingit taulell, els claus, el martell i les tenalles. El de l'altre costat duu la creu sobre



247

l'espatlla i contempla els daus, un flagell i un feix de vares escampats sobre la taula. Són dues pintures d'un fons eucarístic evident.

Sembla poqueta cosa, un exemple de la tipologia més elemental de sagrari siscen-tista. De tota manera, les dues pintures dels àngels tenen prou interès. L'anònim



248



249

que les elaborà és un autor de característiques acostades al Mestre d'Ansalonga. Encara que molt més imprecís i insegur i amb menys recursos, fa l'efecte d'estar al cas de les possibilitats que s'obrien amb l'ús dels gravats internacionals i atent a l'oferta de gravadors de qualitat. Ho plantejem així, ja que els dos àngels de significació eucarística semblen uns motius temàtics prou sofisticats que l'anònim ha pogut collir de gravats com els sis de la sèrie d'àngels amb instruments de la Crucifixió de Gilles Sadeler II. Encara que el resultat siguin aquestes pintures tan discretes, l'operació creativa té el seu interès tant per la relativa actualitat de les fonts usades –fins a mitjan segle XVII, els gravats de Gilles Sadeler van ser punt de referència obligat per als artesans actius a Catalunya– com pel fet que la manipulació d'aquelles fonts no es limità a la mera còpia, sinó a una reelaboració ben meritòria encara que quedés llastada per les mancances tècniques del pintor.

48. RETAULE DE LA MARE DE DÉU DEL ROSER



Església de Sant Martí de la Cortinada (Ordino)

Escultor i daurador anònims
1625-1650

Pujol i Ribera 1990: 94-96
Badia 1991: 96



Som davant d'una interpretació força insòlita de la devoció del Roser expressada en els retaules. No pas des del punt de vista del disseny arquitectònic ni del llenguatge escultòric, que, tot i que arcaïtzants per la cronologia que atribuïm al conjunt (allunyada de la data de 1730 que correspon a les grades), són força comuns en la retaulística produïda a Andorra. I així i tot, és prou remarcable el fet de contemplar un retaule completament escultòric que no ha buscat complements pintats. Aquest esquema de bancal, dos cossos i tres carrers articulats amb un ordre corinti amb columnes binades, el retrobarem fàcilment, per exemple, a la mateixa parroquial, al retaule major, o a l'església parroquial de Canillo, al retaule de Sant Martí, que podria ser de la mateixa mà, igual que el major de la Cortinada o el del Roser de l'església parroquial d'Ordino: amb les característiques volutes de transició que conflueixen en el gran frontó arquejat del coronament, amb els elements decoratius de l'arquitectura com ara els serafins d'ales desplegadas, els acolorits penjolls de rams dels guardapols i les columnes del cos alt amb el terç inferior vestit d'estries helicoidals i puntes de diamant.

Allò que el converteix en un retaule força insòlit és la seva iconografia, el recorregut temàtic que ens proposa. En tractar-se d'un retaule de la devoció del Roser, els espectadors avesats esperarien trobar-se amb un itinerari iconogràfic centrat en els quinze misteris marians d'aquella devoció, ni que fos –cal tenir en compte les magres dimensions de la capella que l'estatja– amb una tria significativa dels quinze episodis de dolor, goig i glòria de la vida de la Verge Maria. La retaulística dels bisbats catalans és plena de conjunts contemporanis que van optar per programes roserians abreujats, començant per l'emblemàtic del Roser de la catedral de



Barcelona (1618-1620), que només encabeix sis misteris, dels quals n'hi ha un de dolor, dos de goig i tres de glòria. Amb bon gust, la majoria de clients vinculats a petites capelles preferien sacrificar algunes de les quinze històries de la devoció en comptes de preveure-les totes i d'haver-les de representar en plafons de proporcions massa reduïdes o atomitzant el reticulat del retaule amb més divisions de les raonables –com s'esdevingué, diguem-ho de passada, al retaule del Roser de l'església d'Encamp, d'Antoni Tremulles.

El nostre retaule s'alinea en aquesta modalitat. L'autor va preveure-hi cinc compartiments capaços de rebre relleus entorn de la fornícula apetzinada de la Mare de Déu (Flagel·lació, Enterrament de Crist, Via Dolorosa, Crucifixió de Crist i Coronació d'espines). Estranyament –en això el disseny torna a sorprendre'ns–, només va aprofitar les tres taules de la predel·la i els daus dels pedestals de l'ordre binat del primer pis per col·locar-hi motius decoratius daurats d'aspecte floral i vegetal esquemàtic sobre uns campers blavosos o carmins. No en sabem la raó, però és com si els clients tinguessin molt clar que volien posar l'accent només en les referències passionistes, en les històries relatives al dolor de Maria davant del patiment del fill. Fins a tal punt que canviaren un dels misteris canònics, el de l'Oració a l'hort de Getsemaní, per un relleu amb l'Enterrament de Crist. El resultat, des de la nostra mentalitat, és un híbrid entre retaule del Roser sense misteris de goig i glòria i retaule dels Dolors sense la imatge principal de la Pietat.

No sabem el nom dels autors que serviren aquesta modesta comanda. Ni de la part de fusta i escultura ni de la policromia i daurat. No els hem de comptar, però, entre els més competents que varen treballar per a les parròquies de les valls andorranes. Encara que el disseny de l'arquitectura és prou satisfactori i agradable, l'execució dels elements ornamentals i escultòrics resulta més aviat tosca i sumària. Advertim-ho als gruixuts estriats de les columnes, als acabats poc afinats de les volutes, als característics terços estriats i amb puntes de diamant presents, també, als conjunts indicats de Canillo, Ordino i al retaule i el sagrari major de la mateixa església de la Cortinada. I notem-ho sobretot a propòsit de les greus dificultats que l'artesà té per presentar els episodis de la Passió de Crist a partir dels requeriments d'una narració persuasiva i convincent.

Com hem dit a propòsit del retaule de Sant Martí de Canillo, els relleus semblen obra d'un mestre ancorat en fórmules compositives rudimentàries i, a mitjan segle XVII, francament retardatàries: manca de coneixements anatòmics, inconsciència respecte de la tridimensionalitat, absència de narrativitat, etcètera. En diem, de nou, un «mestre sense temps» perquè sembla treballar instintivament, sense relació amb els paràmetres estilístics ni amb els estàndards qualitius que l'ofici d'escultura tenia per a altres autors actius a Andorra o a Catalunya. Tanmateix els relleus del retaule del Roser també indiquen que no era del tot cec a la cultura gràfica que circulava pels tallers dels retaulers de l'època. Mirant amb atenció i detall el Sant Enterrament o el Calvari, ens adonem que l'anònim va tenir presents composicions de la retaulística contemporània basades en gravats internacionals del darrer terç del segle XVI, dels quals van sortir les força ben resoltes figures en mig relleu de la Verge Maria i de sant Joan del relleu cimer i el desmai de Maria davant del transport del Crist mort sostingut per Nicodem i el Josep d'Arimatea a l'enterrament.



49. RETAULE MAJOR DE LA IMMACULADA



Església parroquial de Sant Pere Màrtir
(Escaldes-Engordany)

Escultor i retauler anònims
Mitjan segle XVII

Baraut 1990: 127
Pujol i Ribera 1990: 175-179
Badia 1991: 122-123



L'any 1607, la parròquia d'Escaldes tenia en marxa la fàbrica d'un nou temple parroquial, posat sota l'advocació de l'Assumpció de la Verge, sant Pere Màrtir i sant Sebastià i edificat gràcies als diners aportats per la confraria de Sant Pere Màrtir i Sant Iu dels paraires i teixidors.³⁴ Era el temple que a mitjan segle va ser enriquit amb el retaule major que conservem, el que avui presideix la capçalera de l'església actual, construïda per Josep Danès. Sens dubte, la construcció neoromànica dilatà les dimensions de l'església siscentista, i l'antic retaule, que devia omplir-ne l'absis, manté en el nou una presència empètitada i humil. Instal·lat en la solemne arquitectura de Danès, ja no en podem percebre l'efecte de la meritòria traça que procurava integrar-lo en el semicercle del cap de l'església mitjançant un esquema molt original, ben diferent dels usuals als temples andorrans i del que ell mateix usaria al retaule major de la parroquial de Canillo.

El dissenyador del retaule va desestimar el pur sistema reticulat i les habituals cimeres amb volutes o alerons i també el coronament arquejat resseguint el perfil absidal i va optar per una solució més original. Ideà un esquema organitzat amb una pre-della i un primer pis dividits en tres carrers, d'acord amb recursos semblants als del primer nivell del retaule del Roser d'Oliana –una obra que, com veurem, se li pot atribuir– (fig. 253): amb tres fornícules separades per dobles columnes elevades sobre



un pedestal prou ample com per representar-hi al dau una fornícula ocupada per una petita escultura. La novetat és l'estretor del nínxol apetzinat de la Immaculada respecte dels ocupats per les imatges de sant Pere Màrtir (fig. 254) i sant Iu. En compensació, el compartiment de Maria esdevé el nucli efectiu del conjunt i s'eleva



253



254

per damunt del sagrari, trencant l'horitzontal del pis baix i projectant-se fins a la cimera presidida per un Pare Etern col·locat al timpà d'un frontó circular i flanquejada per dos medallons amb bustos en mig relleu dels sants Pere i Pau, que culminen els carrers laterals situats al lloc que en una traça més convencional hauria estat d'un segon pis o d'unes volutes enrotllades cenyidores del coronament.

Amb aquesta solució, el sagrari pren una presència molt destacada i s'integra en l'esquema arquitectònic com una fornícula més, disposada entre el bancal i el nucli iconogràfic. Sembla un objecte contemporani al retaule, policromat de nou el 1960 per Oliva de Lleida i realitzat pel mateix escultor. És una estructura quadrada que el daurador ha fingit com a revestida de marbres de color i pedres precioses, però amb els angles esmussats des dels quals es projecta en diagonal un ordre corinti que sosté l'entaulament i l'àtic decorat amb gerres als angles i presidit per un Nom de Jesús. Les tres cares visibles han estat enriquides amb tres escultures de tema eucarístic: un Crist ressuscitat a la central i una Verge Maria i un sant Joan Evangelista als laterals, mostrats en actituds que evoquen la seva disposició en l'escena de la Crucifixió.

L'escultor que va fer retaule i sagrari, i que també va intervenir en l'obra del retaule major de Canillo, fou el de més entitat entre tots els que van treballar a les valls andorranes durant els segles de l'època moderna. En realitat, es tracta d'un autor que també podem considerar dels més interessants que treballaren a la Catalunya del segle XVII. En efecte, malgrat que el seu nom ens és desconegut, es tracta d'un escultor ben localitzat a Catalunya, on, després de les destruccions de retaules de l'any 1936, s'ha convertit en un dels mestres amb més obra conservada –i, per això mateix, en un dels grans enigmes per a la nostra historiografia artística–. Seu és el preciós retaule de l'església parroquial de Sant Martí de Riner que actualment es conserva al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS 344). Seus són, en tot o en part, els magnífics conjunts del Roser dels temples de Ponts i Agramunt. I ho era el retaule del Roser de l'església parroquial d'Oliana, desaparegut el 1936, però conegut gràcies a una fotografia de Francesc Salvany conservada a la Biblioteca de Catalunya.

Els lligams creuats entre aquests retaules són abundants i forts, de manera que la hipòtesi d'una mateixa paternitat és ferma. Tot i les diferències de disseny i proporcions entre els

retauls bessons de Ponts i Agramunt i els més modestos d'Oliana, Riner i les Escaldes, que hem d'entendre com una mostra del repertori de solucions variat i de la inventiva oferta pel taller, hi ha prou evidències en la cal·ligrafia escultòrica de l'anònim i en la cultura gràfica que gestiona per afirmar la identitat d'autoria –si bé el d'Agramunt sembla d'una mà diferent, compromesa en la imitació del de Ponts–. Limitant-nos ara al cas del retaule andorrà, és evident, per exemple, la proximitat entre el relleu de la Flagel·lació (fig. 255) i els del retaule del museu solsoní (fig. 256) i el de l'església d'Oliana. Són tres composicions calcades i resoltes per una mateixa mà que hi ha aplicat petits ajustaments obligats pel canvi de format. També és remarcable la semblança entre el sant Pere Màrtir i el sant dominicà del tercer cos del retaule de Ponts, l'acostament entre l'Oració a Getsemaní andorrana (fig. 257) i la de la predel·la del retaule d'Oliana o dels rostres dels personatges representats a les Escaldes, principalment els dels sants Pere i Pau dels medallons de la cresta i del Pare Etern del coronament, amb els apòstols dels relleus de Riner.

És una llàstima no saber-ne el nom i, amb ell, poder-ne reconstruir amb més garanties un periple artístic intens que sembla acabar amb els treballs andorrans. Resulta decebedor que encara no s'hagi trobat cap document a propòsit de la contractació o els pagaments de cap dels seus retaules conservats, ni a Riner, ni a Agramunt, ni a Ponts, ni a Oliana, ni a les Escaldes o a Canillo. Però obtenim consol comprovant que, malgrat desconèixer-ne el nom, n'hem entès algun dels mecanismes creatius.

Sabem que havia vist i dibuixat els relleus d'Agustí Pujol del retaule del Roser de la catedral de Barcelona, perquè després els usaria com a referència compositiva, i potser els del retaule del Carme de Manresa, obra de Pedro Fernández, l'escultor que l'any 1635 havia començat el retaule del Roser de Riner, acabat pel nostre anònim. I ens consta que usava amb assiduitat les estampes dels misteris del Roser del gravador italià Raffaello Schiaminossi (1609) (Bosch Ballbona 2004b: 210-212), tal com veiem a l'escena de l'Oració a Getsemaní de la predel·la de les Escaldes (fig. 258).

Amb tot plegat, queda clar que necessitem identificar un escultor de perfil exigent que hagués estat a Barcelona i que hagués treballat a la Catalunya central abans d'emprendre el camí pirinenc, segurament cap a la Seu d'Urgell. I entre 1620 i 1650, aproximadament. Ara mateix, només un parell de noms presenten la candidatura a aquest grup de retaules tan preuat, però temem que massa tímidament: els de Francesc i Jaume Pradell, pare i fill, imatgers, retaulers i escultors documentats a la Seu entre 1635 i 1652, cronologia escaient per al grup

255



256





257



258

de treballs esmentats. El pare és l'autor documentat dels retaules del Sant Crist de la Seu (1635), de Sant Martí a l'església de Sant Esteve de Prullans (1637), del major d'Aós (Os de Civís) (1640) i del Roser de la Bastida d'Hortons (1650).³⁵ Però són només candidats a formar part d'una hipòtesi. Com que cap dels seus retaules documentats s'ha conservat ni es pot conèixer mitjançant fotografies antigues, caldrà persistir en la recerca fins que una notícia documental es creui amb alguna obra conservada i ens regali el nom d'un mestre tan enigmàtic.

50. CADIRETA DE LA MARE DE DÉU DEL ROSER



Església parroquial de Sant Serni (Canillo)

Escultor i daurador anònims
Mitjan segle XVII



Segons el *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans, un baiard és un «aparell format de dues barres llargues paral·leles amb una plataforma al mig per a transportar-hi, generalment a pes de braços, persones, materials de construcció i altres objectes». En l'àmbit de la terminologia del patrimoni litúrgic, el terme s'aplica per identificar les plataformes que servien per a treure en processó les imatges, ja fos la llitera de la Verge d'Agost, els passos processionals suportats a les espatlles dels devots o les imatges processionals de marededéus com ara la del Carme o la del Roser. Se'ls anomena, també, cadiretes de la Mare de Déu o cadiretes processionals.³⁶ El de Canillo dedicat al Roser i del qual, sortosament, encara es conserva la imatge, és un baiard característic del segle XVII cobert amb un cadafal en forma de temple que imita o recorda la funció enaltidora del pal·li. Una representació pintada d'una processó presidida per un baiard de la Mare de Déu del Roser es pot veure a l'església de Sant Jaume de Perpinyà i serveix per a fer-nos una imatge gràfica de la religiositat cívica al si d'una societat fortament estamental com era la d'Antic Règim.³⁷

El valor afegit d'aquest baldaquí amb columnes dòriques de fust de punta de diamant –o d'escorça de palmera, si es vol– és l'estructura original amb contraforts en forma de volutes que fuguen obliquament cap als extrems i que l'eixamplen.

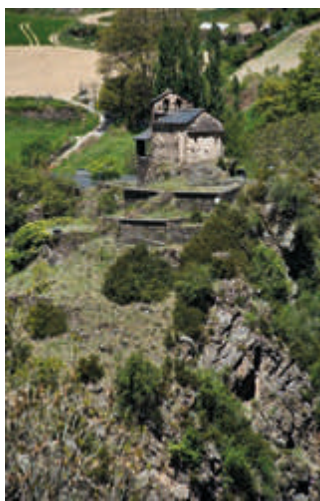


Ja s'ha assenyalat l'existència d'aquesta tipologia de decoracions en forma d'espina de peix o d'onada –aquí visible a la base del baiard– i amb pedreria de colors al fris i caps d'àngels amb les ales desplegadas en forma d'angle recte dels carcanyols en un bon nombre de retaules andorrans, especialment els que sorgiren del taller de Clusa i que, alhora, tenen una connexió estilística amb els repertoris ornamentals dels retaules sorgits dels tallers solsonins. L'aspecte més interessant i revelador d'aquesta connexió, però, és la imatge de la Mare de Déu del Roser, que podem posar en relació amb la mateixa talla que presideix el retaule del Roser de Sant Martí de Riner, ara al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (fig. 260), i amb una altra de Sant Serni de Gavarra (Coll de Nargó). Les concomitàncies estilístiques entre aquestes obres, amb una tipologia de marededéu dreçada amb el Nen en braços sostenint el globus terraqüi, semblant a la Mare de Déu del Roser de Pallerols de Rialb, delaten clarament que són obra d'un mateix artífex. Malgrat que la talla processional sigui més rústega, la imatge solsonenca, la gavarrenca i l'andorrana presenten elements formals i estilístics comuns que es poden resseguir en les cames creuades del Nen, en la cara rodona de la Verge, de llavis petits i galtes sobresortints, en el cabell trenat al voltant del rostre de la Mare de Déu, en el llaç de la cintura, etcètera.

No és la primera vegada que consignem aquest artífex a Andorra: es tracta del mateix escultor del retaule major de l'església de Sant Serni de Canillo, del d'Escaldes i del dels retaules catalans de Ponts i Agramunt. Som davant de l'obra d'un escultor creatiu i de bones aptituds, reeixit en el tractament anatòmic de la figura i en la vestimenta, que cisella a base de volums ampul·losos. Malauradament, però, de moment haurà de seguir en l'anonimat.



51. SANT CRIST



**Església de Sant Romà de les Bons
(Encamp)**

Escultor i policromador anònims
Segon terç del segle XVII



No és pas el primer element artístic que atreu la nostra mirada a l'interior de la petita església de Sant Romà. Criden més l'atenció la reproducció de les pintures murals romàniques de la capçalera (ara al MNAC), l'antic retaule major ubicat als peus del temple o les traces de pintures murals cinccentistes que revesteixen una part de la superfície de l'estreta nau i que durant segles van ocultar les pintures alt-medievals. I tanmateix, el santcrist que avui en presideix l'altar resulta un acompanyant digníssim d'aquests elements que fan tant suggestiu el petit ambient de l'esglesiola.

És una peça singular perquè té una qualitat notable, resultat de la feina d'un escultor destre que ha resolt força bé les dificultats que li plantejava el treball amb el nu, l'exigència més complicada d'aquesta iconografia tan reconeixible i divulgada. Com en el cas del santcrist de Sant Julià de Lòria, aquest supera de molt el nivell mediocre, l'aspecte serià i rutinari, l'expressió insulsa de tantes representacions del mateix tema presents en alguns altars, exhibides en algunes celebracions, dins o fora dels temples. L'autor és un artesà correcte que, mantenint-se en la codificació de la gran icona cristiana (el personatge mort, amb el cap reclinat cap al flanc dret, els esquitxos de sang, el nombre de claus), n'ha ofert una versió ben convincent gràcies a la correcció de l'anatomia, a l'elaborat aspecte del drap de puresa i





262

particularment a la cura posada a dotar-lo d'una sentimentalitat sincera mitjançant la concentrada destresa amb què s'ha treballat el cap, el rinxolat de la cabellera i la barba, i el rostre, d'una gran dignitat.

És precisament aquell rostre que transmet amb eficàcia la serena acceptació del sacrifici del Fill de Déu en la seva expressió de mort, el detall escultòric que ens permet afirmar que ens trobem davant d'un mestre recognoscible tot i que n'ignorem el nom. De fet, és una presència molt destacada del patrimoni andorrà i català de l'època moderna, que no hi ha manera de treure de l'anonimat, el mestre que, a Andorra, va elaborar els retaules majors de Sant Pere Màrtir d'Escaldes i de Sant Serni de Canillo i la Cadireta de la Mare de Déu del Roser de Sant Serni de Canillo, analitzats als estudis anteriors, i que a Catalunya havia deixat importants retaules als bisbats de Solsona i d'Urgell (els majors de les esglésies de Ponts, de Sant Jaume de Riner i de Sant Sadurní de Gavarrà a Coll de Nargó i els del Roser de Sant Martí de Riner, Ponts, Agramunt i Oliana).

52. RETAULE DEL SANT CRIST



Església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià (Ordino)

Isidre Clusa, retauler;
Agustí Claramunt, escultor
Daurador anònim
1653

Pujol i Ribera 1990
Badia 1991: 94



La senzilla estructura del retaule del Sant Crist de l'església parroquial de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino, consistent en un emmarcament de dues columnes muntades sobre pedestals que sostenen un entaulament coronat per un frontó amb la imatge esculpida d'un Pare Etern, contrasta amb la potència expressiva del crucifix. Aquesta diferenciació entre l'arquitectura i l'escultura del retaule no és irrellevant, ja que el contracte de 1653, fins ara inèdit, estipula un encàrrec a dos escultors. Diu el següent:

Die 10 ano domini 1653 in loco de Hordino los sagrestans de la parroquial de Hordino [...] han donat a fer lo retaule del St. Cristo als joves Hisidoro Clusa y Agustí Claramunt. Han de ferlo segent lo retaule del Christo conforme la trasa lo portal de la capella del St. Cristo ab dues columnas, caixeta y a posar lo Santíssim, y una figura de St. Corneli, altre de St. Sebríà y prometan de donarlo fet per tot sants primer vinent i dits segrestans los ne donen honze dobles ab la forma següent: so es ora de present dos dobles i a St. March una dobla y lo restant la mitat a mitga obra i lo restant en asentada la feina acabat de pagar i en asò se obliga los segrestans en pagar i dits escultors en fer dita obra conforme se apareixe dits Sors. obbligant i tots sos bens mobles i inmobles presents (ANA, Manual de Tomàs Cerdà, 1620-1661).

La decoració dels fust de les columnes –el terç inferior amb elements fitomòrfics i els dos superiors amb estries borlades–, el cap de serafí del fris, els roleus dels alerons i el Pare Etern formen part del repertori ornamental i estilístic de l'amalgama de retaules adscrits al voltant d'aquest mestre «bicèfal» que podem descompondre en una societat formada per Isidre Clusa i Agustí Claramunt (vegeu-ne la biografia). De fet, no hi ha cap retaule associat a l'univers estilístic de





264

Clusa i Claramunt que presenti una talla escultòrica de tanta entitat i potència, segurament deutora del segon. Malgrat la rigidesa del tronc superior del Crist crucificat, l'obra és convincent i ben expressiva. Ben al contrari, les escultures de la fusteria, atribuïdes a Clusa, pequen sempre de la poca habilitat del mestre a l'hora de dotar-les de naturalitat, de proporcions i de narrativitat quan es tracta d'escenes historiades.

L'estat de conservació actual del retaule, que necessita una restauració, impedeix saber com era originàriament la totalitat del conjunt. Hi manca, per exemple, el fons del crucifix –la caixeta que normalment anava pintada amb les representacions del sol i la lluna o amb les figures de la Verge i de sant Joan– i les imatges de sant Corneli i sant Cebrià, patrons de l'església, que especifica la concòrdia.



265

53. RETAULE MAJOR DE SANT CLIMENT



**Església de Sant Climent de Pal
(la Massana)**

Isidre Clusa, escultor
Daurador anònim
1689-1690

Pujol i Ribera 1990: 132-136
Badia 1991: 107-108, reproducció 223



Cap al darrer quart del segle XVII, els feligresos de la parròquia de Pal decidiren renovar la petita església romànica dedicada a sant Climent excavant-hi una capella lateral a la paret nord i erigint-hi un retaule d'escultura rere la mesa d'altar. La construcció del moble degué coincidir amb la substitució de l'absis romànic original per la paret plana que encara ara tanca l'edifici per l'est, davant de la qual el nou retaule fa de pantalla.

El disseny del retaule és senzill. Consta de bancal i dos cossos tripartits que creen una retícula compartimentada amb sis espais de mides diferents. Al costat esquerre del bancal (des del punt de vista de l'espectador), hi ha un alt relleu de mig cos amb la figura de sant Pere cenyit dins d'una màndorla que el destaca per sobre d'un sòcol de carreus pintats. Al costat dret es repeteix la mateixa fórmula amb la figura de sant Pau. En alçada, el bancal queda unit per una doble graonada de motlures acolorides en forma d'estries, a baix, i un cinturó de peces trapezoïdals, també de colors, a sota la predel·la. Els dos esgraons només queden interromputs per un petit sagrari d'estructura hexagonal bellament decorat amb caps de querubins i relleus vegetals, ubicat just al carrer central. Dels angles del sagrari, en sobresurten columnetes d'ordre corinti muntades sobre pedestals, amb els fusts de pedreria i els terços inferiors de decoració foliàcia. La descripció no seria completa sense fer esment als delicats relleus del Crist Ressuscitat de la porta, de sant Joan Evangelista i de la Verge amb el Nen (?) dels plafons laterals dret i esquerre, respectivament, i als àngels exempts amb instruments musicals col·locats als angles de la cornisa, tot plegat rematat per un petit crucifix.

Pel que fa a la resta del retaule, a la banda esquerra de la predel·la, davant dels pedestals del primer cos, hi ha les figures de santa Caterina i sant Francesc emmar-



cant l'escena de la Degollació de sant Quirze (fig. 267); a l'altre costat, sant Antoni Abat i santa Bàrbara enquadren el relleu del Martiri de santa Julita (fig. 268). El primer cos està presidit per l'escultura de sant Climent Papa, dins d'una fornícula flanquejada per un decoratiu ordre amb la pilastra de fust d'escata de peix i el capitell en forma de permòdol, i per serafins esculpits als carcanyols de l'arc. Aparentment, les fornícules dels carrers laterals del primer cos, ocupades per figures de sant Quirze (fig. 269) i santa Julita, estan emmarcades seguint el mateix esquema del central, però la inclusió de dues columnes corínties que sostenen un entaulament avançat, amb dos terços del fust decorat de punta de diamant i el terç restant, l'inferior, amb cariàtides entremig de motius foliacis, dóna més amplitud i presència al conjunt.

Una graonada decorada amb la mateixa vegetació de l'entaulament del primer cos recorre el segon pis d'extrem a extrem. A primera vista, aquest segon cos és molt semblant al primer: al carrer esquerre, hi ha la imatge d'un sant màrtir –porta la palma del martiri i un llibre obert, símbols insuficients per a fixar-ne la iconografia amb seguretat–; al centre, la Immaculada, i a la pastera dreta, sant Joan Baptista. Una mirada més atenta, però, ens permetrà observar que l'ordre és lleugerament més curt, que els fusts no són de diamants, sinó de pedreries, com els de les columnes del sagrari, i que la concordança dels elements estructurals és asimètrica amb els del pis inferior. Efectivament, les columnes més pròximes a la imatge de la Immaculada no formen part de l'emmarcament de les fornícules laterals, tal com passa al primer cos i malgrat arrencar del mateix eix, sinó que sustenten el frontó trencat amb la imatge del Pare Etern del carrer central. No es tracta, des del nostre punt de vista, d'una solució puntual a un problema d'encaix del moble provocada per la concavitat de la volta. Amb aquesta subtil alteració de la correlació de

267



268



l'estructura entre pisos, l'escultor ha avançat lleugerament el carrer central i el frontó partit amb el Pare Etern i ha aconseguit un enginyós joc d'entrants i sortints invertits: on el moble avança al primer cos –als carrers laterals–, retrocedeix al segon, i viceversa.

Des del punt de vista de les semblances estilístiques, hem d'atendre la proximitat existent entre el sant Joan Batista de Pal i els del retaule del Carme de Santa Eulàlia d'Encamp, de la Verge de Sant Martí de la Cortinada o de Sant Antoni de la Massana. O bé les concomitàncies fisiognòmiques de la santa Julita de Pal amb les santes femenines de la resta de retaules, en especial la Mare de Déu del Carme del retaule del Carme de la parroquial de Santa Eulàlia d'Encamp o les santes Caterina i Bàrbara del major de la mateixa església.

D'altra banda, l'ús de la columna salomònica en aquest retaule no és necessàriament indicativa d'una cronologia segura –aquí, almenys posterior al retaule d'Encamp de 1685, d'un repertori decoratiu més elaborat, més sofisticat i car–. El fet que només la ubiqui per emfasitzar la imatge del sant titular subratlla, al nostre entendre, la funció exclusivament ornamental del fust salomònic. Un preu més alt explicaria, d'altra banda, que els retaules d'Encamp del mateix mestre presentin un disseny més refinat –no s'ha d'oblidar, al cap i a la fi, que el retaule de la Verge del Carme és un encàrrec de la poderosa família de Joan Antoni Torres–. Tant en el del Carme com en el major, el carrer central emergeix mitjançant un reforç de columnes a banda i banda de la fornícula central –salomòniques a baix, de pedreria a dalt–. A més, s'han substituït les columnes més excèntriques de les fornícules del segon pis, que a Pal quedaven òrfenes, per un estípit, una solució que l'escultor ja aplicà al retaule de Sant Martí de la Cortinada. El retaule del Carme és el millor dels retaules del paquet. Les figures s'han estilitzat més i han guanyat en expressivitat –la Immaculada enlaira el cap, el sant Antoni Abat es concentra en la lectura i el sant Antoni de Pàdua apareix ponderat amb un moviment corporal sinuós–, s'ha simplificat el repertori ornamental –carones de serafins i fullatges homogeneïtzan la decoració– i s'han afegit estructures més garboses com el dosser semicircular coronat amb un llanternó fals.



54. RETAULE DE SANT ANTONI



**Església parroquial de Sant Iscle
i Santa Victòria
(la Massana)**

Isidre Clusa, escultor
Daurador anònim
Segona meitat del segle XVII
(anterior a 1685)

Pujol i Ribera 1990: 114-116
Badia 1991: 105



Francesc Badia observà que el retaule dedicat a sant Antoni de Pàdua tenia una semblança formal amb el de Sant Isidre de la mateixa església de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana. No en va, segons un document de 26 de març de 1685 del llibre d'actes del comú de la Massana, el retaule de Sant Isidre havia de ser fet a semblança del de Sant Antoni, fixant d'aquesta manera una data *ante quem*. Com a la resta de retaules d'Isidre Clusa, allò més interessant és el disseny de l'estructura arquitectònica, consistent en una retícula conformada per una predel·la historiada amb relleus, en sis compartiments al nucli central del moble i en un cimbal presidit per la figura del Pare Etern, sense oblidar els guardapols i les cartel·les que coronen els carrers laterals. L'estructura està regida per un ordre corinti de columnes de fust de punta de diamant en els dos terços superiors i cariàtides sobre motius fitomòrfics al terç inferior. El carrer central, com passa en els retaules de Sant Isidre de la mateixa església i major de Sant Martí de la Cortinada, sobresurt lleugerament i és més ample, fet que permet emfasitzar la imatge del sant titular, que recau en sant Antoni de Pàdua, tipològicament molt proper a la figura homònima del retaule de la Verge del Carme de la parroquial de la Massana. La fornícula de l'esquerra, des del punt de vista de l'espectador, l'ocupa sant Joan Baptista –més estilitzat i amb alguna concessió més al moviment corporal que en altres talles del mateix sant de l'escultor– i la de la dreta, l'habita una talla rígida i compacte de sant Francesc Xavier vestit amb sobrepellís i estola i alçant la creu, una iconografia del sant en plena acció evangelitzadora omnipresent al Principat d'Andorra.

Cada talla té un lligam amb el tauló corresponent de la predel·la. El sant Joan és damunt l'escena de la Decapitació: una safata amb el cap tallat, una Salomé i una



arquitectura que simula un espai interior són suficients per a rubricar-ne el martiri. El sant Antoni, en canvi, reposa sobre l'escena del Sermó als peixos, sens dubte un dels miracles més cèlebres de la seva hagiografia, el moment en què el portuguès, ignorat per un grup d'heretges a Rímini que impedièn que els fidels escoltessin el seu sermó, es dirigí a l'Adriàtic i predicà la paraula de Déu als peixos. Qualificaríem la construcció de l'escena com a simbòlica si no fos perquè l'estalvi d'elements narratius no obeeix a una opció particular de l'escultor, a un anhel personal de simplificació de la representació, sinó que és conseqüència de la seva poca capacitat tècnica. La tercera de les escenes hauria de correspondre, per lògica, a un episodi de la vida del sant jesuïta. La trona i l'actitud gesticulant del personatge de la dreta conviden a pensar que és sant Francesc Xavier en algun dels molts sermons que pronuncià. Tanmateix Badia no es va atrevir, en un acte de cautela prou justificat, a identificar-lo: el motiu pot raure en aquesta estranya corona que porta qui, *a priori*, hauria de ser el sant. Però si en comptes d'una corona fos un birret esculpit per un escultor inexpert, en reconeixement al grau de doctor assolit pel sant a la Universitat de París, potser s'aconseguiria esvaïr els dubtes. Entre el tauló del Sermó als peixos i el que acabem de comentar, hi ha un únic dau de pedestal que conserva una figura esculpida. Si donem per bo l'argument que l'escultura més gran és sant Antoni Abat, aquesta talla petiteta podria ser sant Gil –tot i que la prudència, una vegada més, aconsella mantenir oberta la possibilitat que la identificació iconogràfica sigui a l'inrevés.

Presidint el carrer central del segon cos hi ha la Mare de Déu de Montserrat, segurament una de les millors talles d'Isidre Clusa –és una suposició, però el hieratisme i la frontalitat del model romànic de la Verge devia plantejar menys dificultats a l'escultor a l'hora de treure'n el grup–. La concavitat esquerra l'ocupa un sant que podria ser sant Mateu o sant Maties per la presència de la dextra com a atribut. La fornícula dreta, com hem dit més amunt, està reservada a sant Antoni Abat –el bastó, la barba, l'hàbit i la tradició d'imatges del sant Abat refermen la identificació–, però tampoc no seria estrany que pogués tractar-se de sant Gil Abat. Damunt les columnes de fust de pedreria dels extrems –una constant en l'obra d'Isidre Clusa–, recolzades sobre la cornisa, apareixen dues figuretes més: podrien ser els sants metges Cosme i Damià. Dins el timpà del frontó migpartit hi senyoreja un Pare Etern amb un globus terraqüi cenyit amb la creu.

55. RETAULE DE SANT ISIDRE



Església parroquial de Sant Iscle
i Santa Victòria
(la Massana)

Isidre Clusa, escultor
Policromador anònim
ca. 1685

Pujol i Ribera 1990
Badia 1991: 104



Segons un document del 26 de març de 1685 del llibre d'actes del Comú de la Massana, el retaule de Sant Isidre s'havia de fer a semblança del de Sant Antoni de la mateixa església.³⁸ El disseny del retaule és exacte al de Sant Antoni de la mateixa església, raó per la qual estalviarem al lector de repetir-ne la descripció tipològica. Només hi ha un detall diferent: el segon cos del retaule de Sant Antoni està dividit per quatre columnes; en canvi, aquí només n'hi ha dues emmarcant la fornícula central, el fust de la qual incorpora unes estranyes estries verticals a mitja alçada del fust. Les columnes extremes amb fust de punta de pedreries han estat substituïdes per estípits, a la manera de la solució del retaule de la Mare de Déu del Carme de l'església parroquial d'Encamp. La policromia també és lleugerament diferent: aquí predominen els colors vermell i verd per damunt del daurat.

Pel que fa a la iconografia, un sant Isidre, patró dels pagesos, presideix el retaule en una fornícula massa petita per a donar cabuda a la talla. Si les dimensions de l'escultura són estranyes, més ho és, en relació amb els estàndards estilístics d'Isidre Clusa, l'expressivitat, l'articulació anatòmica, el moviment corporal i el detallisme de la vestimenta de la figura, fins al punt que o bé ens trobem davant d'una de les millors obres d'aquest escultor o bé és una peça reaprofitada (fig. 272). No passa el mateix amb les dues figures que l'acompanyen: a l'esquerra, des del punt de vista de l'espectador, hi ha la imatge de sant Nicolau de Bari –no pas de sant Blai, com deia Badia–, amb la vesta episcopal i l'olla amb tres nens, símbol d'un dels seus miracles més famosos, que consistí en el salvament de tres xiquets que havien estat sacrificats i cuits a l'olla per alimentar els comensals d'un hostaler sense escrúpols.





272



273

A la nostra dreta hi ha sant Agustí, amb el bàcul, la maqueta d'una església i vestit amb els hàbits de l'orde agustiniana.

Totes tres figures tenen un episodi de la seva hagiografia narrat en forma de relleu a cadascun dels tres plafons que componen la predel·la. El de sant Isidre és el conegut auxili de l'àngel, que apareix guiant l'arada –el model del sant, amb aquest barret tan característic, recorda molt la predel·la de l'escultor anònim de Sant Jaume de Riner (Solsonès)–. El de sant Nicolau correspon al miracle del dot de les tres germanes, segons el qual aquest sant,

assabentat que el pare de les tres noies no podia pagar el dot per casar-les, deixà caure sigil·losament tres monedes per la xemeneia, que van anar a raure a les mitges que tenien esteses davant la llar de foc (fig. 273). Totes tres escenes presenten la tradicional manca de capacitat narrativa d'Isidre Clusa. Al carrer central del cos superior hi ha santa Llúcia, amb la palma del martiri i la safata amb els ulls. Al costat esquerre, sant Vidal, segons l'identifica M. Mercè Pujol, i al de la dreta, l'evangelista sant Marc, amb la ploma, el llibre i el lleó als peus. En el document també s'esmenta que en els daus dels pedestals de les columnes hi havien d'anar una santa Cecília, una santa Magdalena, una santa Blàsia i una Nostra Senyora de les Neus. Als extrems de la cornisa superior també hi ha una petita talla de sant Miquel a l'esquerra i un arcàngel a la dreta. De la cimera, en sobresurt el Pare Etern.

56. RETAULE MAJOR DE SANTA EULÀLIA



Església parroquial de Santa Eulàlia (Encamp)

Isidre Clusa, escultor
Daurador anònim
ca. 1660-1701
1701 (daurat)

Pujol i Ribera 1990: 44-48
Badia 1991: 80-81



L'any 1701 que apareix pintat als campers de les dues cartel·les que coronen els cimals dels carrers laterals del retaule major de l'església de Santa Eulàlia d'Encamp fixa un *terminus ante quem* per a la realització de l'obra objecte d'estudi. Per a ser més exactes, l'any 1701 fa referència al daurat, el moment en què es considerava finalitzada la construcció d'un retaule. Per tant, no hi ha dubte que som davant d'una de les intervencions més tardanes de l'escultor Isidre Clusa, juntament amb el retaule de la Verge del Carme de la mateixa església i el de Sant Climent de Pal. Però això no pressuposa que l'escultor hagi deixat enrere el seu habitual registre artesanal ni les seves limitades prestacions narratives. Ben al contrari, les talles i els plafons esculpturats de la predel·la s'entossudeixen a mostrar-nos el succint univers creatiu de l'escultor. Ni la pràctica acumulada amb el pas del temps ni l'estímul de la segura contemplació de l'obra dels seus col·legues de professió aconseguiren desviar-lo de la seva personalíssima ortodòxia creativa. Només el disseny arquitectònic sembla haver evolucionat respecte dels treballs de la Massana i la Cortinada. Tal com havíem comentat a la fitxa del retaule de Sant Climent de Pal, la inclusió de la columna salomònica, ni que sigui com a element decoratiu aïllat, restringit a cenyir la fornícula de la santa titular, és una petita mostra de l'ampliació del seu repertori ornamental. La major amplada de l'arquitectura on originàriament es trobava emplaçat el retaule –el muntatge actual és fictici– permeté que l'autor incorporés en el fustatge tots els elements característics del seu repertori més habitual. Vindria a ser, per entendre'ns, l'estructura del retaule de Sant Climent de Pal realitzada amb més espai i, segurament, amb una mica més de pressupost. Es repeteix, fins i tot, el sagrari de planta hexagonal, només que aquí les columnes



tenen una part del fust helicoidal, d'altra banda l'únic lloc on apareixen en tota la producció d'Isidre Clusa.

A la fornícula central hi ha una robusta imatge de santa Eulàlia, amb la característica creu en aspa –o de Sant Andreu– i la palma del martiri. L'absència de cap



275

insinuació anatòmica, les mans grans o el cap angulosament modelat que li atorga una severitat estranya i amenaçadora, delaten sense fissures el sobri estil de Clusa. A la banda esquerra, des del punt de vista de l'espectador, hi ha la figura de santa Bàrbara, amb la torre que la identifica. La seva pariona de l'altre costat és santa Caterina d'Alexandria, amb els atributs de l'espasa i la roda dentada trencada. Cap de les dues imatges laterals s'allunya de la rigidesa expressiva de la santa Eulàlia. Cada plafó de la predel·la conté un episodi relacionat amb els martiris soferts per la santa titular. Sota santa Bàrbara hi ha narrada –per dir-ho d'alguna manera– l'escena dels preparatius de la tortura de la santa de Mèrida a l'eculi (fig. 275); sota santa Caterina semblaria que hi ha el martiri del foc, segons el qual els botxins intentaren cremar-la repetides vegades sense èxit. Ho expressem en condicional per la poca definició de l'instrument de tortura que sosté el personatge de darrere, que podria ser interpretat com un flagell. No seria estrany: l'assotament també figura, juntament amb un bon grapat de suplicis més, en la truculenta successió de martiris infligits a la santa per ordre del procònsol Dacià.

El cos superior està presidit per la imatge de la Immaculada, molt semblant a la de Pal –el nimbe, un altre detall que fins ara no hem comentat, també és idèntic a totes les seves obres–, i les talles de sant Francesc Xavier, a l'esquerra, amb la creu alçada, i sant Nicolau de Bari, amb al vesta de bisbe, un sant molt arrelat al Principat de Catalunya, on se l'invoca com a protector dels navegants i dels infants. El cimtal està reservat al Pare Etern, representat amb la característica barba de blens ondulants en paral·lel.

57. RETAULE DE LA MARE DE DÉU DEL CARME



Església parroquial de Santa Eulàlia (Encamp)

Isidre Clusa, escultor

Daurador anònim

ca. 1660-1685

1685 [les dues primeres xifres, a la cartella que corona el carrer esquerre; les dues darreres, a la de la dreta].

Possible data del daurat



Pujol i Ribera 1990: 49-53

Badia 1991: 84-85 (esmentat com a retaula de Sant Antoni)

La tipologia arquitectònica i l'amalgama de detalls formals i estilístics asseguren l'adscripció del retaula a la nòmina d'obres segures d'Isidre Clusa –en aquest cas en concret, Francesc Badia ja suggeria la relació estilística amb els de la Massana–. L'atribució és més destacable, encara, si admetem que probablement és el millor dels seus treballs, una valoració que no hauria de fer perdre de vista que som davant un producte artesanal. Comprovar la major eficàcia de l'escultor és relativament senzill si parem atenció a la inclusió d'elements molt nous en el seu repertori, com ara el dosser amb llanternó que aixopluga la Immaculada de la pastera superior, les columnes salomòniques o els estíptits amb el tronc en forma de fulla d'acant invertida. Però també es pot apreciar en l'estilització de les figures i en la *ponderatio* del sant Antoni i en l'aparell decoratiu, que rellueix gràcies a la finor del treball de daurat i policromat.

L'estructura arquitectònica del retaula no varia en pràcticament res respecte d'altres obres de l'escultor Isidre Clusa, si n'exceptuem alguns elements puntuals. Al marge del dosser i les columnes salomòniques, que ja hem vist que també apareixen al major de la mateixa església, en destaca el bancal, damunt del qual s'eleva dues grades amb decoració motllurada que sostenen el moble de sis registres. A banda i banda del bancal –la mesa d'altar hi està inserida al bell mig– hi ha esculpida l'heràldica de la família de Joan Antoni Torres, simbolitzada per una torre. Aquest mateix motiu emmarca el relleu central de la predel·la, amb l'escena de la Verge del Carme amb les ànimes del purgatori i sant Simó Stock (fig. 277). El passatge fa referència al lliurament d'un escapulari, l'any 1216, al general de l'orde carmelita sant Simó Stock, el portador del qual s'alliberaria del foc etern





277

de l'infern. La flanquegen, per l'esquerra (des del punt de vista de l'espectador), l'escena Sant Antoni de Pàdua predicant als peixos i, per la dreta, la Decapitació del Baptista. Les lluent colradures carmins de les vestimentes de les figures aconseguixen, com a mínim, dissimular les mancances tècniques, formals i expressives dels relleus, d'altra banda ben característiques del seu estil.

El nínxol central està presidit per la santa titular de la capella, la Mare de Déu del Carme. És una talla robusta i rígida, que remet a representacions marianes més pròpies dels segles XIV i XV que no pas a talles de la fi del segle XVII –l'any 1685 pintat als campers de les cartel·les superiors en dona una referència prou vàlida, malgrat que segurament remet a la finalització del daurat-. La inclusió de sant Antoni de Pàdua i sant Joan Baptista (a l'esquerra i a la dreta, respectivament) i de sant Joan Evangelista –no pas sant Marc, com diu Badia– i sant Antoni Abat (a l'esquerra i a la dreta del cos superior) pot tenir a veure amb els sants patronímics de Joan Antoni Torres, la casa forta que sufragà la construcció del retaule. La Immaculada ocupa el nínxol central del carrer superior (fig. 278).



278

58. RETAULE DE LA MARE DE DÉU



Església de Sant Martí de la Cortinada (Ordino)

Isidre Clusa, escultor
Daurador anònim
Darrer quart del segle XVII

Pujol i Ribera 1990
Badia 1991: 97



Atribuït al mestre Isidre Clusa, el petit retaule dedicat a la Mare de Déu de la parroquial de Sant Martí de la Cortinada consta d'una graonada doble amb estries verticals de colors al primer graó i sanefes entrelligades al segon –idèntiques a la decoració de la graonada del retaule de Sant Martí de Riner del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona–. El nucli central del retaule està conformat per una senzilla retícula de sis registres –tres per a cada cos– muntada sobre una predel·la amb tres plafons separats per daus. Cada dau de pedestal sosté una petita imatge, la iconografia de les quals és difícil de discernir de resultes del desgast i de la poca precisió amb què l'escultor les ha tallades. D'esquerra a dreta des del punt de vista de l'espectador, hi ha sant Josep amb el Nen (?), sant Ramon de Penyafort (?) –porta un llibre i unes claus i vesteix hàbits monacals– i un sant sense identificar, potser sant Pere Màrtir si l'atribut que porta és, com sembla, una triple corona. La darrera i última s'ha perdut. El tres plafons de la predel·la són el resultat d'una intervenció recent, tan maldestre que les representacions de l'Epifania, l'Adoració dels Pastors i l'Anunciació traspuen un aire naïf indissimulable.

La fornícula central l'ocupa una figura de la Mare de Déu a la qual manca el Nen Jesús (Badia 1991: 97). La pastera de l'esquerra, l'habita sant Antoni de Pàdua, i la de la dreta, sant Pere, amb les claus en una mà –el seu atribut habitual– i un llibre a l'altra –una caracterització del sant més arcaica que fa referència a l'entrega de la Llei–. Els registres estan enquadrats per columnes d'ordre compost, dos quarts del fust de les quals estan decorats amb pedreries i el terç restant, que correspon a la base, amb cariàtides damunt figuracions fitomòrfiques. L'entaulament que separa els dos cossos està lleugerament més avançat en el carrer





280

central i forma un queixal que trenca la frontalitat de l'estructura. El cos superior conté una representació del Calvari al carrer central (fig. 280) –una novetat respecte a d'altres retaules d'aquest escultor– i les figures de sant Joan Baptista a l'esquerra i sant Isidre a la dreta. Aquí, les fornícules han perdut pràcticament la totalitat de la concavitat, fet que provoca la sensació que els sants, muntats sobre peanyes, sobresurten en excés. Les columnes dels carrers laterals han estat substituïdes per estípits, cosa que li confereix una impressió més aviat retardatària. Els laterals del moble estan protegits amb guardapols decoratius a base de rolets, fullam i estructures piramidals.

Dins del conjunt de l'obra d'Isidre Clusa, el retaule de la Mare de Déu podria ser un treball intermedi entre els de la Massana i els d'Encamp. És de destacar, també, el frontal d'altar, una tela decorada amb motius florals i vegetals que podria haver estat feta pel mateix daurador que policromà el retaule.

59. RETAULE DE LA MARE DE DÉU DEL ROSER



Església parroquial de Sant Iscle i Santa Victòria (la Massana)

Escultor (Mestre de Sant Romà d'Erts) i daurador anònims

1660-1670

1736

Pujol i Ribera 1990: 126-127

Badia 1991: 106 (reproduït a les pàgines 165, 169, 174 i 222)



Segons la visita pastoral de 1672 (ADU, VP, 1672), al retaule del Roser li mancava el daurat, motiu pel qual totes les parròquies sufragànies hagueren de contribuir als costos del daurat i de l'emblanquinat de la capella. El retaule, doncs, estava erigit abans d'aquell any. El fet que hi aparegui la columna salomònica no permet retardar-ne la cronologia gaire més enllà de 1660.

L'estructura d'aquest retaule dedicat a la Mare de Déu del Roser és pràcticament idèntica a la del retaule major de l'església parroquial de Sant Romà d'Erts. En essència, només varia l'absència de bancal i la decoració terminal, aquí més sofisticada tot i no allunyar-se del recurs a les volutes. No en va, l'autor de les dues obres és el mateix escultor que hem batejat provisionalment com a Mestre de Sant Romà d'Erts.

La predel·la està composta per tres escenes pintades a l'oli sobre taula. No són de gaire més qualitat que les del retaule major d'Erts, però s'hi ha de reconèixer una major elaboració compositiva. El guany qualitatiu de les representacions potser té a veure amb el fet que tant la Presentació al temple del centre com l'Adoració dels pastors del costat esquerre depenen de models d'estampa. La Presentació al temple és una simplificació de la coneguda estampa de tema homònim gravada per Cornelis Cort sobre un disseny de Federico Zuccari (1565) (fig. 282 i 283); l'Adoració dels pastors, en canvi, sembla una versió més lliure de l'estampa amb el mateix tema de Johannes Sadeler I (1599) a partir de la composició de Federico Barocci, tot i que el posat de la Verge amb els braços creuats podria derivar d'algun model d'Anunciació. L'escena restant és la Fugida a Egipte, el paisatge de fons de la qual també podria provenir de gravats.





282

La Mare de Déu del Roser de la pastera central se'ns presenta ribetejada per un rosari en al·lusió al rés dels quinze misteris amb deu avemaries intercalades. La màndorla i la rigidesa del Nen Jesús, però, fan pensar en la possibilitat de l'existència d'alguna imatge gòtica precedent, que potser va condicionar l'escultor. L'accent en la torsió de la cintura –com en moltes verges gòtiques– i la pesantor general de la talla, ni tan sols dissimulada pel vol de les vestimentes, contrasten amb unes figures laterals més ajustades a l'estil de l'escultor. Tant el sant Domènec del nínxol esquerre (des del punt de vista de l'espectador) com el sant Josep –en la fotografia del llibre de Badia apareixen intercanviades– mantenen les característiques tipològiques descrites al retaule de Sant Romà d'Erts: execució acurada, bon domini del plegat, proporcions cuidades, repertori gestual heterogeni i fesomies particulars (cabell rinxolat, boca petita, cara rodona, etcètera). Podríem afegir-hi encara el ressalt de la cama esquerra per sota les vestimentes que, tot i tractar-se d'un *contrapposto* mal resolt, aconsegueix dissimular la frontalitat de la figura.

El cos superior està presidit per una talla de sant Martí de Tours en acció de beneir. A banda i banda hi ha l'escena de l'Anunciació, que repeteix el mateix model bipartit, amb la Verge agenollada sobre un reclinatori en el moment de notar la presència de l'arcàngel. La composició és idèntica a la del retaule que dona nom provisional al mestre, per bé que aquí s'han reduït encara més les referències espacials del fons. S'ha de fer notar, no obstant això, que la resolució dels alts relleus és més elaborada, qui sap si per tractar-se d'un retaule de més entitat econòmica. El daurat, amb molta més presència de pa d'or que el de Sant Romà d'Erts, sembla més contemporani a l'escultura.



283

60. RETAULE MAJOR DE SANT ROMÀ



**Església de Sant Romà d'Erts
(la Massana)**

Escultor (Mestre de Sant Romà d'Erts)
i daurador anònims

Segle XVIII

Pujol i Ribera 1990: 137-140

Badia 1991: 109 (reproduït a les pàgines
225-227)



Retaule compost de bancal, predel·la, dos cossos dividits amb tres carrers verticals i cimbal, que combina escultura –en relleu i exempta– i pintura. La senzilla estructura compartimentada, amb guardapols als extrems, està regida per columnes d'ordre salomònic.

El retaula reposa directament sobre una mesa d'altar flanquejada per dos pilars decorats amb relleus vegetals. La predel·la és tripartida, amb tres representacions a pinzell de molt poca qualitat. Les dues pintures sobre taula dels costats reproduïxen escenes de la vida de sant Romà, que presideix, com a sant titular de la parròquia, la fornícula central. Com passa en altres retaula dedicats a aquest sant, la iconografia és fruit de la barreja de les hagiografies de dos sants Romà diferents. Si fem cas dels atributs de la talla –hàbit monacal dels benedictins, bàcul i llibre–, és evident que es tracta de sant Romà d'Auxerre, bisbe d'aquesta ciutat i abat de Dryes-les-Belles-Fontaines. Aquest monjo del segle VI assistí sant Benet a Subiaco i d'aquí que se'l vesteixi amb l'hàbit negre dels benedictins. No obstant això, les escenes de la predel·la fan al·lusió a la detenció i al martiri a la foguera, episodis que no corresponen a l'hagiografia de sant Romà d'Auxerre, sinó a la de sant Romà d'Antioquia, un sant del segle IV famós pels



seus miracles. Sigui quin sigui, el nivell tècnic de les escenes és tan elemental que podríem definir-les com a simples historietes, amb detalls anecdòtics i innocents com les banyes de dimoni del soldat més escorat a l'esquerra de la composició de la taula dreta. L'escena central de la predel·la, mig oculta per una taula molt malmesa



285

de Crist Eucarístic, a primera vista més tardana i de millor qualitat, acull a banda i banda imatges de sant Antoni de Pàdua i sant Francesc Xavier.

En general, tot el retaule està revestit de decoracions que imiten pedres precioses, cintes, cordes i motius vegetals que dissimulen la humilitat del petit moble. Aquest aspecte s'accentua encara més a les fornícules del carrer central, on els *putti* dels carcanyols de l'arc amb les ales vermelles desplegades donen un to més ufanós. La fornícula esquerra (des del punt de vista de l'espectador) hostatja la figura de sant Joan Evangelista, amb el llibre i el calze habituals de la seva iconografia; la de la dreta és sant Marc, amb el lleó que l'identifica als peus. Sense ser res de l'altre món, però sens dubte molt millor que els seus coetanis Isidre Clusa i Agustí Claramunt, podem afirmar que l'escultura d'aquest mestre no és gens menyspreable. Les figures tenen entitat, una anatomia proporcionada i fins i tot un bon treball del plegat de les robes, que s'enrosquen pels braços o es creuen de costat a costat i aconsegueixen una impressió de volum més que convincent. El repertori gestual, que és variat, sobretot en la posició de les mans, contrasta amb l'homogeneïtat expressiva de les fesomies. Les cares rodones de simetria perfecta, nas recte, boca de pinyonet, mentó lleugerament sobresortit i cabells rinxolats, són l'empremta més clara de l'estil d'aquest escultor anò-

nim de la fi del segle XVII o dels primers decennis del XVIII. Gràcies a aquesta marca de fàbrica fisonòmica, se li pot atribuir sense gaire dificultats el retaule del Roser de la veïna església parroquial de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana.

L'escultura del segon pis del retaule és d'un nivell tècnic inferior. La Immaculada és una figura més rígida i rabassuda que les talles masculines, i les escultures de la Verge i l'arcàngel del grup de l'Anunciació –bipartides, com és habitual, a banda i banda– són clarament més maldestres. L'escultor no domina el relleu i té dificultats per treballar els escorços i la profunditat consegüent. No l'ajuda gens, en aquest sentit, l'elecció d'un model d'estampa –l'Anunciació d'Agostino Carracci sobre una creació d'Orazio Sammacchini (fig. 285)– massa complex, sobretot a l'hora d'afrontar la torsió manierista del cos de la Verge. A favor de l'artesà s'ha de subratllar la bella solució del cim del retaule, coronat amb dues volutes que es troben per formar un frontó original.

Es desconeix la data del daurat del conjunt, però els tons blau cel dels vestits dels sants, els lluents porpres o els exquisits llamats de la indumentària de l'arcàngel Gabriel i de la Verge inviten a pensar, com passa en molts altres retaules andorrans d'aquest període, en una cronologia més tardana a la de l'escultura, potser de mitjan segle XVIII.

61. RETAULE DE LA MARE DE DÉU DE CANÒLIC



PCA

Santuari de Santa Maria de Canòlic
(Sant Julià de Lòria)

Escultor i retauler anònims
ca. 1675-1700



AT

El modestíssim retaule del santuari de Canòlic s'ha de datar del darrer terç del segle XVII. La presència de l'ordre salomònic resulta força vinculant en aquest sentit, ja que la substitució de les tradicionals columnes estriades per les de sis espires decorades amb motius de simbolisme eucarístic com ara sarments i raïms picotejats per aus es produeix als tallers de la retaulística que atendien la demanda dels temples dels bisbats catalans des de 1670, aproximadament. Tanmateix aquests materials salomònics són l'únic element d'actualitat d'un conjunt d'una gran senzillesa que, en general, es manté en esquemes tipològics i mostra uns complements escultòrics i ornamentals més aviat retardataris per a aquella cronologia.

Així, des del punt de vista del disseny arquitectònic, l'anònim retauler de Canòlic recreà un patró elemental i molt comú des de la primèria del segle XVII: una estructura amb aspecte d'arc triomfal cenyit amb polseres, dividida en tres carrers per les esmentades columnes recargolades i composta de bancal enriqueït amb tres relleus, pis principal i coronament resseguit per una luxosa cresta de volutes. Com sempre, tres fornícules dreçades sobre cadascun dels relleus de la predel·la fan de nucli. La del centre guarda la imatge medieval venerada al santuari; les dels laterals, figures de sant Isidre, vestit d'endiumenjat pagès siscentista i duent agullada i paleta, i sant Antoni de Pàdua, amb l'inseparable Jesuset alçat sobre el llibre. Contra el que era habitual, els compartiments de la predel·la ni reben plafons amb històries de la Passió de Crist, sempre convenients tenint en compte la proximitat del sagrari i de la mesa de l'altar, ni relleus al·lusius als personatges dels nínxols que suporten o a alguna història del sant llaurador o del gran taumaturg franciscà. Els dos dels laterals mostren escenes de la vida de la Verge Maria, l'Anunciació i la Visitació,





287

justificats pel patronatge del santuari. Curiosament, però, el relleu central s'ha destinat al record d'una altra advocada dels devots, santa Maria Magdalena, exhibida en el seu vessant penitent, estirada amb els seus instruments de meditació al seu ascètic retir provençal (fig. 287).

També figures i relleus resulten retardataris tenint en compte la datació tan avançada del retaule. Són interpretacions figuratives i compositives que ens remetent als repertoris usuals als tallers catalans des de finals del segle XVI, des del moment que els artesans del retaule i els seus complements figuratius van familiaritzar-se amb les fórmules del tardomanierisme internacional a través dels gravats, que aquí són irrecognoscibles perquè la factura dels relleus i de les imatges és molt senzilla i segueix estereotips elementals. A més, és una factura ingènua, responsable de convertir el retaule en un deliciós «pastisset» devot amb bons resultats ornamentals, poblat de personatges sortits d'un conte infantil més que del drama sagrat. A aquesta impressió, hi contribueixen, clarament, una policromia i un joc de daurats realitzats amb força posterioritat a la fàbrica del retaule i els seus complements, sobretot a causa del tractament acolorit dels materials escultòrics, que els dona un aspecte faulesc i una textura més pròpia d'uns simpàtics ninotets de massapà.

62. RETAULE DE LA PURÍSSIMA SANG



Església parroquial de Sant Serni (Canillo)

Escultor i policromador anònims
Primera meitat del segle XVIII

Pujol i Ribera 1990: 35-37
Badia 1991: 75



Retaule dedicat a la Preciosíssima Sang de Jesucrist, devoció adscrita a l'arxiconfraria romana de Santa Maria sopra Minerva. Des del punt de vista merament artístic, n'hi ha prou a afirmar que el Crist de Sant Serni és una talla molt notable. L'escultor, un mestre ara per ara anònim, ha sabut afrontar l'anatomia amb habilitat. Si li excusem la lleugera rigidesa del tronc, la resta del cos és un exercici molt correcte de domini de la naturalitat. El cap cot de Crist cap a un costat, en direcció oposada a les cames, li dóna un aire de major complexitat compositiva, alhora que els braços tensos de resultes de suportar el pes del cos sense vida subratllen l'encert del conjunt de la talla. Les dobles columnes salomòniques i els abundants motius vegetals entrellaçats, tant dels guardapols com del fris i de l'àtic, fan pensar que som davant d'una obra d'un mestre escultor de la fi del segle XVII o dels primers decennis del XVIII. La pintura i el daurat de les grades són clarament posteriors.



63. RETAULE DE SANTA LLÚCIA



**Església parroquial de Sant Esteve
(Andorra la Vella)**

Escultor anònim (Mestre de Santa Llúcia)
i daurador anònim
Finals del segle XVII

Pujol i Ribera 1990: 144-148
Badia 1991: 112 i 229



Francesc Badia, en el seu valuós estudi sobre el Barroc andorrà, es fa ressò d'una fotografia antiga del retaule de Santa Llúcia de la parròquia de Sant Esteve d'Andorra la Vella en què s'aprecien canvis en la distribució original de les figures dels compartiments superiors. També M. Mercè Pujol recull una altra possible alteració respecte a l'aparença primigènica del moble, en aquest cas deguda a l'absència dels guardapols, que l'autora creu localitzar en les grans posts ubicades a l'escala d'accés al cor. En realitat, les dues posts corresponen a l'antic retaule de Sant Esteve, avui en dia parcialment conservat.

L'estructura del retaule de Santa Llúcia obeeix a un disseny ben habitual. És una retícula plana de tres carrers dividits per un ordre tetràstil de columnes salomòniques. En alçada, el retaule es compon de dues graonades damunt de les quals reposen dos cossos de dimensions desiguals, diferenciats per mitjà de cornises i entaulaments. En la fornícula central hi ha una estilitzada imatge de santa Llúcia, encabida en una cavitat finament decorada (fig. 290). La palma del martiri i la safata amb els ulls simbolitzen la iconografia de la santa de Siracusa, martiritzada en època de Dioclecià en negar-se a renunciar a la fe cristiana. Si tenim en compte la popularitat del culte a santa Llúcia, en tant que substituïda de la medicina oftalmològica, i la no menys remarcable a sant Sebastià, remeier espiritual per als empesats i per als portadors de malures, i a sant Isidre, patró dels pagesos, aquest retaule degué ser un dels més freqüentats pels feligresos.

La importància de la tríada queda palesa en el fet que les figures pràcticament tenen el mateix protagonisme. Santa Llúcia destaca com a titular que és, però sant Isidre i sant Sebastià no queden gens arraconats. Són pràcticament de la mateixa



mida que la santa i, a més, estan emmarcats sota una mena de templet avançat, amb columnes salomòniques i entaulament i frontó migpartit, fet que confereix al conjunt un aire majestuós. La iconografia del retaule queda completada amb una Immaculada plantada al centre del segon cos, més petita que les altres imatges co-



290



291

mentades, flanquejada al mateix temps per dues figures portadores de cornucòpies. Amb anterioritat (fig. 291), hi havia hagut un sant Roc de petites dimensions a la dreta, ensenyant la característica nafra de la cuixa, i un sant no identificat a l'esquerra. La rudesia d'aquestes dues figures no s'adiu gaire amb l'estil més elaborat i gràcil de les altres talles, com tampoc la presència d'un altre sant tautúrgic, sant Roc, competint amb sant Sebastià. Però, així i tot, cap de les dues opcions no resulta del tot satisfactòria, ja que els àngels amb cornucòpies no s'ajusten al perfil de l'ombra sense daurar del darrere. A més, formen part d'un repertori decoratiu tradicionalment despla-

çat a espais menys preeminents, ja sigui als extrems o al capdamunt de cornises. Tal com estan col·locades actualment, són una opció iconogràfica estranya, si no és que l'abundància dels corns pretén significar la plenitud i la riquesa del dogma immaculista.

Si la malla arquitectònica no amaga cap secret, en el sentit que és ben corrent dels dissenys del moment, l'escultura i el daurat són una altra cosa. Pel que fa a l'escultor, som davant d'un mestre no gens banal, dotat d'un estil molt personal. Les seves talles es caracteritzen per tenir un cànon estilitzat, amb un domini desimbolt de l'anatomia i l'expressió corporal, lleugerament amanerada. Sense anar més lluny, el cos nu del sant Sebastià, amb el costellam ben marcat –li manquen les sagetes, però–, amb l'escorç dels braços i amb la torsió de la testa, caracteritzada per uns ulls grans i expressius i per una cabellera espessa i ondulada, és un exercici enèrgic d'expressivitat (fig. 292). Si fa no fa, es pot dir el mateix de la resta de les figures: la santa Llúcia apareix ben dreçada, amb una expressió tendra; el sant Isidre s'encorba languidament per fer brollar l'aigua de la roca, i la Immaculada, amb els blens de cabell enrinxolant caient-li per les espatlles, s'enlaira sobreposant-se a les pesades vestimentes rebregades i a la túnica creuada de costat a costat. En definitiva, es tracta d'una obra escultòrica no exempta d'inventiva, amb sectors de molta qualitat que queden ressaltats pel treball exquisit del policromador anònim. La roba

de Santa Llúcia i de la Immaculada, amb llamats i colradures, o les carnacions dels rostres de les figures, amb el rosadet de les galtes i el dibuix de les pestanyes, són el reflex més cridaner d'un gran treball de policromia i daurat, potser equiparable al finíssim treball del mestre daurador del retaule major.

D'altra banda, l'estil d'aquest mestre és tan personal que facilita l'atribució d'alguna peça més, com el sant Esteve de l'antic retaule major servat a la mateixa parròquia (fig. 207). Aquesta fina talla de cos estilitzat, d'ulls grans i expressius i d'una policromia exquisida, estava ubicada al centre de l'antic retaule de Sant Esteve. Gràcies a una fotografia antiga del retaule de Sant Esteve, es pot apreciar el sant Esteve i dues figures més a banda i banda. Una hipòtesi més aventurada, no exempta de riscos, podria apuntar cap a la possibilitat que el retaule major de l'església de la Santa Creu de Canillo pugui ser del mateix escultor. Diem que és arriscada perquè, si les figures de sant Joan i la Verge recorden aquest estil expressionista del mestre del retaule de Santa Llúcia, també és veritat que els plafons amb relleus del patiment de Jesús semblen, en canvi, un treball molt més inferior i matusser.



64. RETAULE MAJOR DE LA SANTA CREU



**Església de la Santa Creu
(Canillo)**

Escultor (Mestre de Santa Llúcia?)
i daurador anònims
Finals del segle XVII - Principi
del segle XVIII

Pujol i Ribera 1990: 38-40
Badia 1991: 77



L'aparent aire naïf provocat per una policromia aplicada a pinzell i la simplicitat de les escenes laterals ens poden fer perdre de vista la qualitat general d'aquest petit moble de la capella de la Santa Creu de la parròquia de Canillo. D'entrada, el disseny de l'estructura no és tan elemental com sembla, sinó que és una estructura de composició brillant i de talla refinada. El mestre escultor ha optat per reservar tot l'espai central per a l'advocació de la capella. La Santa Creu, normalment emplaçada a l'àtic dels retaules, es converteix aquí en la iconografia al voltant de la qual s'articula tot el moble. Damunt una bancada d'estries verticals, una doble parella de columnes salomòniques sosté un frontó amb el timpà ocupat per un Pare Etern. Sense perdre la nitidesa de disseny, un primer joc de columnes salomòniques, més avançades, amb relleus simbòlics de l'eucaristia de factura exquisida, trenca la frontalitat del conjunt i li confereix volum i profunditat. Si aquest joc dona forma a un caixó en el qual s'ubicarà el Crucifix, el segon fa la funció d'enllaçar la caixa amb els guardapols, que es dilaten per a donar cabuda a quatre escenes de la Passió, dues a cada banda. A l'esquerra i a sota, des del punt de vista de l'espectador, hi ha la Flagel·lació i just a sobre el Camí del Calvari; a la dreta, i seguint el mateix ordre, la Coronació d'espines i l'Oració a l'hort.

El programa iconogràfic escollit, amb episodis de dolor, evoca una tipologia de retaules força habitual d'espais petits. Ens referim als retaules del Roser amb els goigs simplificats en sis o set escenes, les més importants per a il·lustrar els passatges fonamentals de la vida de la Verge i de Crist. L'opció dels parroquians de la Santa Creu devia anar en aquesta direcció: demanaren un retaule que els narrés d'una manera intel·ligible el recorregut de patiment de Jesús, des del Prendiment fins a la Crucifixió. Això sí, no devien ser gaire exigents amb la manufactura de les





294



295



296

escenes. En devien tenir prou amb unes escenes sintètiques, sense concessions addicionals a la narrativitat i a la versemblança naturalista. I, de fet, és probable que hi ajudés la utilització de models o estampes per part de l'escultor. No podem assegurar que s'hi inspirés directament, però qui sap si l'anònim escultor havia après de les escenes de la predel·la del retaule major de les Escaldes o dels no gaire llunyans retaules del Roser de Riner o de Freixinet. O de les mateixes fonts gràfiques que inspiraren els escultors d'alguns d'aquests retaules esmentats, com ara la famosa sèrie dels Misteris del Roser de Raffaello Schiaminossi, gravada l'any 1609.

La manufactura de les figures, en especial de la Verge i de sant Joan, evoca tipologies formals i expressives ja vistes en el retaule de Santa Llúcia de l'església de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Els pòmuls aixafats, els ulls grans, els cabells solts en llargs blens, etcètera, de la figura de sant Joan s'ajusten a les característiques formals del sant Sebastià del retaule de Santa Llúcia. També les concomitancies estilístiques de la Verge recorden, tot i estar representada d'una manera més modesta i camuflada sota una capa de pintura estranya, les de santa Llúcia. Les similituds entre obres es poden continuar resseguint en el perfilat costellam de les figures de Jesús i sant Sebastià o en l'expressió fisonòmica pràcticament idèntica entre el Pare Etern de l'àtic i sant Isidre, ambdues amb els ulls grans i rodons, amb les celles arquejades i amb el llavi superior carnós i ondulat. I encara volem apuntar que segurament és el mateix escultor del sant Josep amb el Nen de l'església parroquial de Sant Serni de Ribera d'Urgellet (Alt Urgell) (fig. 295).

65. RETAULE DE SANT GUILLEM



Església parroquial de Sant Corneli
i Sant Cebrià
(Ordino)

Escultor i pintor anònims
Segle XVII

Pujol i Ribera 1990
Badia 1991 (reproduït a la pàgina 244)



El disseny general de l'arquitectura del retaule és fi i elegant. Consta de predel·la i dos cossos de diferent dimensió, de tres registres cadascun. La predel·la no està figurada. En el seu lloc hi ha tres plafons separats per daus. Els taulons dels extrems tenen petits caps de serafins esculpits que contrasten amb les dues cornucòpies del registre central. A la cara frontal dels daus hi ha decoracions de gerres i vasos amb fruits. Damunt de cada un dels quatre daus s'eleva una columna d'ordre compost amb dos terços del fust amb estries helicoidals i un terç més, l'inferior, amb decoracions fitomòrfiques. Els tres registres resultants emmarquen una bella imatge de sant Guillem d'escultura, amb el llibre i la corona als peus, ubicada dins d'una fornícula semiesfèrica decorada amb una petxina. Al carrer esquerre, des del punt de vista de l'espectador, hi ha una taula amb la Prèdica de sant Francesc Xavier a l'Índia, inspirada en el gravat sisè dels mallorquins Guasp sobre la Vida de sant Francesc Xavier (Schurhammer 1965: 565), emprat també a Sant Miquel de Fontaneda. Al costat dret hi ha una taula amb l'escena de l'Aparició miraculosa del Nen Jesús a sant Antoni de Pàdua, segurament també derivada d'algun gravat que no hem sabut identificar amb exactitud.

El segon cos, més petit i separat per un entaulament amb un fris bellament decorat amb cares de serafins, cornucòpies i un mascaró central amb corona, es compon d'un sol carrer central flanquejat per dos alerons semicirculars perfilats per una cresta. El registre central, delimitat per dues columnes corínties de fust estriat –dos terços amb estries verticals i un de tercer, l'inferior, amb estries helicoidals puntejades amb grans–, l'ocupa un Calvari de forma quadrada. Com en les escenes anteriors, la imaginació del pintor s'ha vist auxiliada per algun gravat, potser del



297

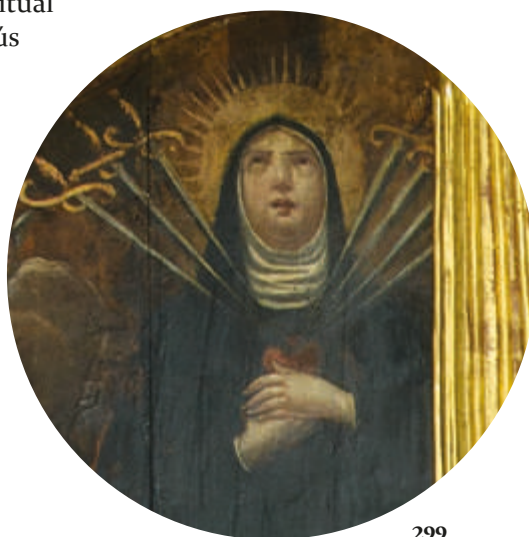
repertori vandykià. Els alerons no presenten, com seria habitual –mireu, si no, els retaules amb pintures del Mestre d'Ansalonga–, una Anunciació. En lloc seu, hi figuren una Dolorosa (fig. 299) –la Verge porta les set espases clavades al cor



298

al·lusives als set dolors de Maria i vesteix hàbit negre, habitual dels servites– i una Mare de Déu del Carme amb el Nen Jesús a la falda, a l'altre costat. Un Pare Etern, visiblement menys bo que el sant Guillem, sobresurt del timpà del frontó semicircular que corona l'estructura.

La restauració actual, que ha eliminat la brutícia acumulada, permet apreciar la paleta, que apareix força reeixida. L'autor de les taules podria ser un pintor de la segona meitat del segle XVII; l'escultor, de bones maneres –el sant Guillem és una talla ben proporcionada, amb personalitat–, i el daurador són desconeguts. Atès que la capella estava sota la tutela dels Areny Plandolit, no seria estrany que el retaule hagués estat sufragat per la mateixa família.



299

66. RETAULE DE SANT JOAN



**Església parroquial de Sant Esteve
(Andorra la Vella)**

Escultor i daurador anònims
(mestre instal·lat a la Seu d'Urgell)
1707 (daurat)

Badia 1991: 110-111
Pujol i Ribera 1990: 138-143



Dels retaules andorrans de l'època del Barroc, aquest que ara decora la capçalera de l'església de Sant Esteve, bo i mostrar un aspecte reticular estricte, il·lustra la compareixença a les valls de missatges temàtics i de fórmules ornamentals plenament barrocs a les acaballes del segle XVII. Es tracta d'un conjunt que combina les divisions diàfanes dels dos pisos que s'enlairen des del pedestal de fusta i dels tres carrers amb l'ús d'un sistema arquitectònic i ornamental salomònic turgent i espès –també en l'esfera simbòlica.

En realitat, es pot dir que és l'estructura salomònica més completa que conservem a les valls gràcies, evidentment, a les riques columnes que triparteixen els pisos, duplicades en el carrer central, que és més ample i prominent que els laterals, amb llurs espires trenades amb els elements figuratius que connoten l'ordre, com el símbol eucarístic més popular de l'Europa catòlica del segle XVII: els minyons alats, els sarments, els raïms amb els ocells picotejant-los, els pàmpols. Però també gràcies a la riquesa i la varietat del revestiment figuratiu i decoratiu del sistema arquitectònic. Al pedestal, dos angelets d'ales virolades vestits amb túnica sostenen escuts presidits per un cor inflammat i encès; als guardapols del pis baix, uns minyonets nus semblen ballar entre una acolorida fullaraca al so que toquen les xeremies dels de l'andana alta; als daus que separen els plafons del bancal hi ha rostres femenins que broten com una flor de les fulles d'acant; aus i elements fitomòrfics puntegen qualsevol camper daurat, i dos pelicans que es pessiguen el pit han substituït les volutes de la cornisa que tanca la fornícula central, també presidida per un altre cor flamejant vermellíssim. Tot plegat, i els dossers semicirculars dels carrers laterals inferiors i del fals llanternó central de la cimera o el generós aparell escultòric que el



revesteix, permet caracteritzar el retaule de Sant Joan Baptista com un dels dissenys més acurats i reeixits de la retaulística d'Andorra.

L'obra és fruit de la iniciativa d'un particular, Joan March Torras (Badia 1991: 111), que fundà un benefici en aquell altar i que, lògicament, hi exposà un itinerari iconogràfic vinculat a les seves devocions privades. Hi dominen les referències als patrons personals, tant el Baptista que el presideix i que apareix a les tres històries de la predel·la –Sant Joan al desert (fig. 301), el Bateig de Crist i la Decapitació–, com sant Marc, que hi té fornícula al primer pis, a la dreta del titular, segons el punt de vista del retaule. I no hi falten els records dels lligams espirituals triats pel promotor: amb la Verge de Montserrat de la cimera; amb sant Roc, el gran guardià contra els contagis; amb sant Pere, i, sobretot, amb l'espiritualitat jesuítica a través de sant Francesc Xavier, que apareix a la fornícula dreta del pis superior –segons el nostre punt de vista– i que és al·ludit pel triangle de cors inflamats del pedestal i de la cornisa principal.

En el context de la retaulística de les parròquies andorranes, aquest conjunt sobresurt prou. Pels trets indicats fins ara i també perquè és el resultat de la feina d'un escultor i d'un daurador molt professionals i força acurats. El treball escultòric no sols és correcte perquè es beneficia la capacitat de l'anònim per a representar l'anatomia, el moviment corporal o els vestits amb els seus plecs d'una manera prou convincent, sinó que apunta una certa ambició d'estil. La comprovem quan, enlairant-ne les mirades, intenta que les figures de les fornícules laterals trenquin la impressió de frontalitat, o quan procura configurar el sant Francesc Xavier segons l'airós patró característic de l'estètica barroca comuna a l'Europa catòlica durant la segona meitat del segle XVII.

Aquesta ambició, però, vola poc. Els recursos expressius de l'anònim són limitats, els propis d'un imatger concentrat a atendre una demanda local i d'exigència modesta, que es mou amb el llast d'una formació de caràcter artesanal. Per això li observem mancances quan ha de representar el cos humà, quiet o en moviment, o notem com li costa suggerir en els relleus la profunditat i l'escorç d'objectes, personatges o elements vegetals –o el progrés d'un riu del fons cap al primer terme, per exemple–. Tot i això, l'efecte del conjunt és ben reeixit, perquè en un retaule, a més de la feina menuda de la talla, hi comptaven també l'enginy i la correcció del disseny arquitectònic o de l'aparell ornamental i la qualitat del daurat i del revestiment cromàtic. I en aquest aspecte, el retaule de Sant Joan és molt reeixit. El daurador hi va fer una feina acuradíssima satisfent tots els requisits esperables a l'hora de recobrir-lo amb les fines làmines de pa d'or i d'estofar la talla escultòrica –ornament, figures i relleus–. L'aplicació del daurat és finíssima i acurada, la combinació de sectors daurats i elements acolorits està resolta amb gust, evitant contrastos estridents i buscant jocs harmònics entre els daurats, els carmins, els turqueses del pedestal o



els verds del plafó central de la predel·la, facilitats sens dubte per la tasca pacient de l'esgrafiador, el llamat i el punxonat de robes, pètals de flor, fulles o aus.

Lamentablement, ens són desconeguts tant el nom d'aquest fi daurador que culminà la feina l'any 1707 com el de l'escultor i dissenyador del retaule, malgrat que la documentació de la Casa Molines ens indica que el marmessor de Joan March Torras féu efectiva la voluntat del difunt encarregant el retaule de la capella a un mestre escultor instal·lat a la Seu d'Urgell.

En qualsevol cas, ens consola, però, que el treball d'ambdós es pugui comparar amb les fórmules de taller, els repertoris tipològics, les receptes ornamentals i els recursos tècnics presents en obradors actius als altres bisbats catalans a cavall dels segles XVII i XVIII i, en particular, amb els usos i els repertoris desplegats pel taller de Pere Casassas, un escultor amb taller a Berga, format amb Pau Costa –una de les figures de més entitat de la retaulística catalana del moment– al retaule del Roser de l'església de Sant Cristòfol de Freixinet, prop de Solsona, realitzat els anys 1715 i 1716 (Dorico 1996) (fig. 302).

L'equiparació ens descobreix la sintonia del retaule d'Andorra la Vella amb l'esponerós retaule solsonenc, amb el qual comparteix també la frondositat ornamental, l'èmfasi en el simbolisme eucarístic, la minuciositat del pacient quefer policromador i, alhora, una certa semblança en la factura dels relleus de les predel·les respectives, que és només genèrica i de cultura escultòrica i no indica coincidència d'autoria. En cap cas ens trobem davant d'una mateixa mà, com ho prova la diferència entre els esvelts sants dominicans de Freixinet i els tipus humans d'Andorra la Vella, o entre el llenguatge arquitectònic del retaule solsoní i el de Sant Joan, més retardatari en la seva emfàtica indicació dels eixos de l'estructura i el seu salomonisme literal.



302

67. RETAULE DE LA IMMACULADA



**Església parroquial de Sant Julià
i Sant Germà de Lòria
(Sant Julià de Lòria)**

Isidre Clusa i Mestre de Santa Llúcia,
escultors; daurador anònim
1686

Pujol i Ribera 1990: 164-166
Badia 1991



Retaule de fusta daurada i policromada de cos únic. Consta d'una grada amb decoració de motlures acolorides, predel·la, cos central amb tres carrers molt desiguals –el central és un gran compartiment amb la representació de bust rodó de la Immaculada– i àtic en forma de dosser semicircular, coronat amb cresteries. Dues parelles de columnes salomòniques –la simbologia de les quals té a veure amb l'Eucaristia– amb els fusts decorats amb pàmpols, raïms i pelicans completen l'estructura del moble. L'ordre salomònic facilita una dada *post quem* per a la datació del retaule, que més avall precisarem com de la fi del segle XVII.

Tal com passa en la majoria de retaules, es fa difícil extreure una lectura iconogràfica unitària del conjunt. La trobaríem, només, entre l'escena de l'Estigmatització de sant Francesc del costat dret de la taula de la predel·la (des del punt de vista de l'espectador) i la Immaculada, en tant que l'orde franciscà fou un dels grans defensors del dogma immaculista. Supòsits al marge, no sabríem trobar-hi, sense caure en lectures iconològiques enrevesades, el nexa comú amb l'escena de l'Àngel ajudant sant Isidre de l'altra meitat de predel·la o amb les figures de santa Maria Magdalena i santa Llúcia dels carrers extrems del cos o amb sant Jaume i sant Joan Evangelista de l'àtic-dosser. És més probable, en canvi, que la tria iconogràfica respongui a la voluntat particular del comitent. La presència de sant Isidre i sant





304

Francesc al relleu central de la predel·la i als daus dels pedestals podria donar alguna pista sobre les preferències del client (fig. 304). Sense anar més lluny, sant Isidre era un dels sants patrons dels pagesos, que en molts casos substituï sants d'irradiació més local com sant Abdó i sant Senén –anomenats familiarment sant Nin i sant Non– o sant Galderic.

L'ordre salomònic que emmarca el cos central, l'àtic emergent en forma de dosseret semicircular, la decoració del cimbal o els guardapols reconvertits en petits carrers confereixen al conjunt una composició molt reeixida i elegant. En canvi, el nivell de l'escultura és desigual. La Immaculada, dreçada sobre la mitja lluna, sembla una peça més tardana, potser de la fi del segle XVIII, sense descartar, fins i tot –i això ho hauria de determinar una anàlisi de materials– que en realitat sigui una còpia. En aquest sentit, és molt modern el treball del núvol en espiral i l'amplitud del plegat i de la caiguda de les vestimentes, a banda de la policromia. En canvi, el relleu central i les escultures de la predel·la recorden models molt propers a les figures dels retaules d'Isidre Clusa. La hipòtesi de la paternitat de la fusteria i d'una part de l'escultura a aquest imatger té un agafador segur, però. Una recerca als protocols notariais de l'Arxiu Nacional d'Andorra ha revelat un document segons el qual, el 21 de març de 1686, Isidre Clusa, escultor natural d'Oliana i amb taller a la Seu d'Urgell, es compromet a construir un retaule de la Immaculada per a la parròquia de Sant Julià d'Andorra.³⁹ Es tracta, per tant, d'una obra realitzada tot just un any després del daurat del retaule del Carme d'Encamp i un any abans que Clusa enviés des del seu taller el retaule de Sant Climent de Pal. L'anàlisi de l'estil no ho desmenteix: els caps i les mans grans, les dificultats d'articular l'anatomia de les figures, la simplificació dels escenaris, etcètera, són característiques formals del particular món de l'olianès. Els relleus del retaule de Riner i el relleu del retaule de la Trobada de Motferrer i Castellbò (Alt Urgell), sense anar més lluny, són extraordinàriament semblants als de la predel·la, fins al punt que algunes figures són pràcticament idèntiques. El dosser corb acabat amb pinacles i cresteries ja apareix al retaule del Carme de la parroquial d'Encamp, on també s'usa l'ordre salomònic.

D'altra banda, les figuretes dels carres extrems semblen d'una mà diferent, molt millor que la de Clusa. No sabríem dir si podrien ser del seu soci Agustí Claramunt, ja que no hi ha notícia que treballin junts d'ençà del retaule de Sant Cristòfol de Freixinet (1663). En canvi, les figures remetent a l'estil d'un altre mestre, en aquest cas l'escultor que hem anomenat Mestre de Santa Llúcia. La santa Llúcia del retaule de Sant Julià és molt propera, tot i de dimensions més modestes, a la del d'Andorra la Vella. I la Maria Magdalena ho és del sant Joan del retaule de la Santa Creu de Canillo, del mateix mestre del de Santa Llúcia.

68. RETAULE DE LA IMMACULADA (ANTIC RETAULE DE LA VERGE I SANT ESTEVE?)



Església parroquial de Sant Corneli
i Sant Cebrià
(Ordino)

Escultor i daurador anònims
Mitjan segle XVIII
1760 (daurat)

Pujol i Ribera 1990: 74-75
Badia 1991: 93



La senzilla estructura del retaulet –dues grades, un cos d'una sola fornícula i una cimera– no amaga l'exquisidesa decorativa del conjunt. La profusa decoració de fulles, algunes més grans que d'altres, envaeix cada racó de la superfície i crea una primera impressió de recarregament. No obstant això, una mirada pausada descobreix a l'espectador alguns detalls d'una gran originalitat, com els capitells de les pilastres que emmarquen la fornícula central en forma de petxina o els craters flamejants dels extrems de l'àtic. L'element més vistós i elegant és l'escut vegetal que corona el retaule, sense treure mèrit a la cadència dels roleus vegetals dels guardapols, que l'escultor alterna invertint-los. Aquest mateix joc decoratiu es repeteix en la decoració horitzontal de les dues grades de l'altar. No ens equivoquem si afirmem que es tracta d'un dels mobles més refinats de la retaulística andorrana del Set-cents, en clara sintonia amb l'estètica *rocaille*. La data de 1760 de la petita cartel·la del graó que fa de basament és indicativa de la finalització del daurat, però el to apagat del pa d'or i de la pintura sembla correspondre a alguna intervenció més tardana.

Pel que fa a la iconografia, es fa difícil sostenir que la inscripció IHS del camper de l'escut de l'àtic acompanyés en origen una Immaculada a la fornícula principal, tal com avui en dia succeeix. La lògica invita a pensar que hagués estat més adequada, tenint en compte la presència de la Puríssima, una referència mariana al camper; o a l'inrevés: que en comptes de la Immaculada hi hauria d'haver hagut un Sant Crist. De fet, la imatge de vestir de la Immaculada és clarament posterior i sabem per una fotografia antiga que originàriament estava emplaçada en un retaule més modern ubicat al costat dret del presbiteri, acompanyada



d'una imatge d'un Sagrat Cor i d'un sant Josep amb el Nen.

Algunes solucions ornamentals, com les petxines a manera de capitell o el desplegament de volutes, recorden la imaginativa decoració del retaule major de l'església de Sant Roc de Sornàs. Cal afegir, encara, dues informacions més. La primera té a veure amb el sagrari conservat a la sagristia, amb una bella decoració floral que clarament podem posar en relació amb la fusteria del mateix retaule (fig 306). L'altra qüestió rellevant és una hipòtesi al voltant de l'advocació original del retaule, que podria haver estat –atès que la Immaculada, com hem dit més amunt, és una imatge clarament posterior– a la Mare de Déu i sant Esteve, ressenyades en les visites pastorals de 1575, 1716, 1760 i 1764. En el retaule de Sant Esteve proto-màrtir hi havia, a més, la tomba d'Anton Areny, àlies Nicolau.



306

69. SANT ERMENGOL



Capella de Sant Ermengol
de la Casa de la Vall
(Andorra la Vella)

Escultor anònim
Mitjan segle XVII (?)



Avui en dia, la capella de la Casa de la Vall està presidida per l'anomenat Tríptic dels Consellers, que, com s'ha explicat en la fitxa corresponent, es tracta d'un retaulet amb la iconografia del Calvari a la part interna i la representació de l'heràldica episcopal urgellenca –les barres catalanes, la mitra i el bàcul– i les vaques del vescomtat de Bearn a les portelles externes. Gràcies a una fotografia antiga de la Casa de la Vall, de 1933, es pot apreciar el tríptic, instal·lat llavors contra una paret i entremig de dues finestres que donaven a un exterior. Però, com dèiem, avui el Tríptic presideix de manera solemne l'oratori de la Casa de la Vall acompanyat d'una escultura en fusta policromada de sant Ermengol, titular de la capella, emplaçada en un costat, damunt d'una columna de l'antic retaule major de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Cal acudir a una altra fotografia antiga, en aquesta ocasió de l'Arxiu Nacional d'Andorra, presa per Vincent Builles (ANA_FBUI_129), per descobrir l'emplaçament originari de la talla. Ben lluny de la lateralitat que ocupa avui, la instantània ens revela que la talla presidia la mesa d'altar de l'oratori, emmarcada per una fornícula al voltant de la qual es desplegava un retaule pintat al tremp sobre tela aplicada al mur, realitzat per Josep Oromí Muntada l'any 1882. Aquest retaule –també anomenat de perspectiva– presenta un aparell arquitectònic molt efectista. A cada banda d'aquest *trompe-l'oeil* pintat, s'hi distingeix un medalló. En el de l'esquerra, des del punt de vista de l'espectador, hi ha sant Josep amb el Nen Jesús, i en el de la dreta, sant Jaume Apòstol representat com a romeu. A l'àtic s'hi aprecia una mitra, proveïda de dues ínfules i una cinta blanca amb creus vermelles inscrites, símbol de la resurrecció de Crist, sostinguda per dos àngels. Aquesta decoració es va retirar de la capella als anys seixanta del segle passat, pel mal estat de conservació.





308

Desconeixem en quin moment es desféu aquest muntatge setcentista per col·locar-hi el Tríptic dels Consellers, però suposem que es devia fer al mateix temps que es van traure les pintures de Josep Oromí. Fos quan fos, el sant Ermengol avui reposa en un racó de la capella, recordant-nos el patronatge antic. Des del pla iconogràfic, el sant Ermengol se'ns apareix amb la vesta característica de la seva condició de bisbe d'Urgell. En el pla estilístic, no hi ha dubte que l'escultura és una de les talles més notables de l'estatuària d'època moderna conservada a Andorra. El moviment del braç, la insinuació de la cama sota la roba, suggerint un lleuger *contrapposto*, el fi treball de les vestimentes, que es pleguen i es repleguen i es mouen de forma garbosa per acció d'un vent imaginari, l'efectista caracterització del rostre del sant, etcètera, defineixen l'habilitat d'un escultor de talent que caldria situar a la segona meitat del segle XVII. Les refinades carnacions i l'exquisit treball de daurat i policromat de la figura, especialment en el treball ornamental dels vestits, completen la posada en escena d'aquesta exquisida escultura.

70. RETAULE MAJOR DE SANT ROC



PCA

Església de Sant Roc de Sornàs
(Ordino)

Joan de Segòvia, pintor (atribuït),
i escultor anònim

1756-1760

Pujol i Ribera 1990: 81-83



AT

Petit retaule d'altar a la manera de *pala d'altare* italiana amb una representació votiva en forma de pintura al centre. Justament, la iconografia de la gran tela a l'oli que presideix el moble està dedicada als sants Fabià, Roc i Sebastià, presentats amb la seva codificació simbòlica habitual –sant Sebastià assagetat, sant Roc ensenyant la nafra de la cama i sant Fabià amb la vesta episcopal i un llibre a la mà–. La visita pastoral de 1758 assenyala la condició dels tres sants com a advocats contra pestes i malalties contagioses, recordant que l'any 1756 hi hagué «grans malalties» i que els parroquians «votaren erigir una petita iglesia als Gloriosos Snt Roch, snt Fabia y Snt Sebastia y se logró un repentino remei». L'any 1758, aprofitant la visita del bisbe, es demanà una caritat per poder acabar el retaule i els ornaments de la capella.

Tradicionalment, sant Sebastià i sant Roc són els més emprats en aquesta mena d'advocacions, però no ens ha de passar per alt que Fabià i Sebastià solen ser una parella habitual pel fet que se celebra la festivitat dels dos sants el mateix dia. Així, per exemple, l'any 1523, a Cornudella de Montsant, el poble va instituir la festivitat de Sant Sebastià i Sant Fabià per deslliurar-los de la pesta.⁴⁰ Un exemple parió de la presència dels tres sants junts es troba també al retaule de l'ermita de Sant Sebastià de Montesa, ara a la parroquial, pintat per Gaspar Requena (1559).



El santoral del retaule es completa amb tres imatges més, ara de fusta. A l'esquerra de l'espectador hi ha el franciscà sant Antoni de Pàdua, amb el Nen en braços. A la dreta, el jesuïta sant Francesc Xavier, amb el sobrepellís, l'estola i la creu: són figures de cos rodó, no exemptes d'una certa gràcia en el moviment de les vestimentes i en el detall dels hàbits. La tercera talla és una marededéu amb el Nen en braços, que ben bé podria haver anat col·locada originàriament a la peanya del capdamunt del retaule, que ara està buida.

A manca de cap document que ens orienti sobre les circumstàncies concretes de l'encàrrec, es pot aventurar, per la tipologia i per l'abundant decoració foliàcia dels guardapols i de l'àtic, que és una obra del segle XVIII avançat. Fa la impressió, a més, que no ha estat policromada segons el sistema tradicional, que consisteix a cobrir la talla amb una fina capa de guix damunt la qual s'apliquen els pigments i les làmines d'or. Aquí el color ha estat aplicat directament sobre la fusta i cobert amb una fina imprimació de vernís que li dona una lluentor vellutada i opaca. No s'ha de descartar, tampoc, que aquest vernís sigui el mateix que protegeix els olis de la tela. I si és com suposem, no és estrany deduir que el moble hagi estat pintat per la mateixa mà responsable de la composició sobre tela.

L'escultor i el pintor són a hores d'ara totalment desconeguts. Ni l'un ni l'altre s'allunyen dels registres estrictament artesanals. Si a l'escultor se li pot arribar a reconèixer una certa habilitat en la talla de l'aparell decoratiu, al pintor se li podria valorar una mínima aptitud per construir un espai amb una lleugera versemblança de naturalitat. No gaire res més, perquè les figures pateixen greus problemes de desproporció anatómica, d'encaix dels membres amb el global del cos, amb l'afegit que les fesomies són idèntiques d'un sant a l'altre. El resultat, al nostre entendre, és un treball tosc i artificios, fruit d'un artesà que no ha sabut resoldre millor el model o models que l'inspiren –potser el quadre *La Mare de Déu del Roser amb sant Roc, sant Eloi (o sant Fabià ?), i sant Sebastià* atribuït a Antoni Viladomat de la parroquial de Sant Julià de Lòria?–. Les seves limitacions tècniques i formals recorden, sense anar més lluny, l'obra gasiva i adotzenada de pintors com Joan de Segòvia, autor, juntament amb el seu pare, de les figures dels frescos de l'ermita de Santa Caterina de Torroella de Montgrí i probablement dels retaules en *trompe-l'œil* de l'església empordanesa de Sant Esteve de Navata (fig. 310). No és en va, aquesta hipòtesi: l'any 1736, Joan de Segòvia treballava per al capítol de la Seu d'Urgell en el projecte d'un monument de Setmana Santa.⁴¹ Tampoc està gaire allunyat, tipològicament i estilísticament, del retaule pintat de l'església de Sant Clem de Mencui (Soriguera, Pallars Sobirà) (fig. 311).



310

311



71. RETAULE MAJOR DE SANT SERNI



**Església de Sant Serni de Llorts
(Ordino)**

Escultor anònim (Mestre del Tremat)
i Jaume Oliver, daurador

1736 (daurat)

Primera meitat del segle XVIII

Badia 1991: 100



La lectura més enraonada i inevitable del retaule és la que aconsella llegir-lo com una obra pensada per servir de mitjancera, per fer de receptora de les inquietuds, dels precis i de les accions de gràcies dels fidels cap als seus sants patrons. S'aconsegueix mitjançant un senzill esquema de grades, dos cossos tripartits, cimbal i polseres laterals, tot plegat articulat per un ordre salomònic. El nínxol central, més alt i ample que els laterals, el presideix la figura de sant Serni, amb la vesta episcopal. Al costat esquerre, des del punt de vista de l'espectador, apareix l'omnipresent sant Francesc Xavier, amb el sobrepellís, l'estola i la creu evangelitzadora alçada. Al dret, sant Francesc de Paula, amb el bàcul i el llibre. Les dues imatges són pràcticament idèntiques a les dels carrers laterals del primer cos del retaule de Sant Antoni del Tremat. El cos superior és ocupat per una talla de la Immaculada, al centre, i les figures de sant Joan Baptista, a l'esquerra, i sant Isidre, a la dreta, davant falses fornícules rivetejades per vistosos motius decoratius.

Consideració a part mereix el delicat treball de l'anònim daurador del conjunt, que potencia de colors blaus i vermells el farcit floral i vegetal, modela motllures que imiten el granit, com la que separa les grades del cos, i pinta fullatges que, amb més o menys encert, evocuen la duresa noble del marbre.

Un document d'arxiu revela que el daurat del retaule anà a càrrec de Jaume Oliver, daurador de la vila d'Agramunt, el 23 de setembre de 1736.⁴²



72. RETAULE DE SANT ANTONI DE LA CAPELLA DEL TREMAT



PCA

**Capella del Tremat
(Encamp)**

Escultor (Mestre del Tremat)
i pintor anònim
1728 (daurat)

Pujol i Ribera 1990: 49-53
Badia 1991: 86



PCA

Compartim el criteri de Francesc Badia quan diu que aquest petit retaule de la capella del Tremat és un dels més reeixits d'Andorra. La cronologia del retaule, si fem cas de l'any 1728 imprès a les grades, que tant podria fer referència a l'escultura com al daurat, revela una datació acomodaticia per a aquest tipus d'obres que han deixat enrere la rígida compartimentació en cossos i carrers, tot i no desaparèixer del tot. La substitució de la fornícula central amb talla o relleu per una tela a l'oli és un indicatiu més d'aquest canvi de registre. Això mateix passa amb la iconografia de sant Antoni amb el Nen en braços –una de les escenes més cèlebres de l'hagiografia del sant franciscà–, que remet a models de la pintura barroca italiana. L'afectuosa actitud del sant envers el Nen Jesús, l'eliminació de la frontera entre l'espai real i l'imaginari –entre experiència mística i realitat, si es vol– o l'intimisme general de la composició fan pensar en les endolcides versions de Simone Cantarini, de Carlo Maratti o de Pier Leone Ghezzi, malgrat que el model més proper segurament



calgui buscar-lo en les versions de sant Josep amb el Nen de Guido Reni, ja emprades, per exemple, pels pintors rossellonesos Antoni Guerra el Vell i el seu fill.

La resta del retaule no està exempta d'interès. Es tracta d'un moble amb bancal decorat amb fulles vegetals damunt del qual reposa un únic cos compartimentat en tres carrers. Al centre hi ha la imatge de sant Antoni de Pàdua ja comentada. Els carrers laterals, emmarcats per columnes salomòniques decorades amb pàmpols de raïm al·lusius al sagrament de l'Eucaristia, contenen les imatges de sant Francesc Xavier, a l'esquerra, omnipresent en la predicació de la fe, i sant Antoni Abat, a la dreta. Completa l'estructura una imatge de la Immaculada Concepció a l'àtic, ubicada davant d'un petit dosseret que a la cara frontal presenta una arc de mig punt, i a les laterals, decoracions vegetals. Àtic i cos queden units per alerons en forma de volutes i flors que n'arrodoneixen el perfil. El desplegament ornamental, tanmateix, s'estén per tota la superfície del retaule. Justament, el gran gira-sol amb un dels pètals rebregats cap endintre que apareix a sobre de les figures dels carrers laterals, el trobem en un parell més de retaules andorrans: en el major de l'església de Sant Serni de Llorts, de la parròquia d'Ordino, i en el de la Mare de Déu del Carme de l'església parroquial de la Massana.

Les similituds entre les tres obres esmentades són molt evidents i van més enllà de la profusa decoració amb la qual l'escultor ha revestit els mobles. Detalls estructurals com el dosser dels nínxols centrals dels tres retaules o les volutes en forma d'acant que coronen els voladissos dels entaulaments revelen clarament una mateixa mà. Però és en les figures on més s'aprecia que som davant del treball d'un únic mestre. Els minúsculs cossos rabassuts dels sants, d'anatomia compactada, de mans gegantines i de caparrons empetitits, no exempts de gràcia, són una marca de fàbrica inconfusible del seu estil. Com Isidre Clusa, el Mestre del Tremat, si és que podem anomenar-lo així, és un artesà dotat d'una habilitat especial per al treball menut. Partint d'estructures gens dificultoses, els seus retaules assoleixen un aspecte final ben reeixit. No és gens improbable, fins i tot, que aquests repertoris ornamentals siguin el resultat de l'aplicació repetitiva de plantilles. El registre canvia radicalment quan l'artesà –dir-ne escultor potser seria massa generós– ha de treure figures anatòmicament ben articulades d'un tros de fusta. La simplicitat gestual, emotiva i corporal subratlla l'adotzenada mediocritat del seu treball, que el daurador, del qual es desconeix el nom, alleugereix amb el pa d'or.

73. RETAULE DE LA MARE DE DÉU DEL CARME



Església parroquial de Sant Iscle i Santa Victòria (la Massana)

Escultor (Mestre del Tremat) i daurador anònims
1733 (escultura), 1739 (daurat)



Si al retaule de la Verge del Carme li enretiréssim les cartel·les de l'entaulament –la de l'esquerra, des del punt de vista de l'espectador, ens informa de l'any en què fou esculpit, 1733 (fig. 315), i la de la dreta, de l'any del daurat, 1739 (fig. 316)–, li rebaixéssim lleugerament l'amplada i li afegíssim algun roleu vegetal als entaulaments partits, ens faria la impressió de ser davant del retaule major de Sant Serni de Llorç. En efecte, l'estructura és exactament la mateixa: una retícula ordenada amb dos cossos de tres carrers i cimbal amb Pare Etern, cenyit per alerons vegetals –d'una gran bellesa– i per un incipient guardapols.

La distribució iconogràfica de les figures és la següent: mancat de predel·la, la figura de la Verge del Carme de la fornícula central destaca per damunt de les altres, sobretot en grandària i en una major atenció a la insinuació del moviment de les vestimentes. La flanquegen dos arcàngels portadors d'espalmatòries, molt modestos. A la fornícula esquerra –els carrers estan separats per columnes salomòniques de capitell compost, que sobresurten per davant de pilastres de fust en forma d'espina de peix– hi ha una talla del patró dels pagesos, sant Isidre, que sembla més propera a l'estil d'Isidre Clusa –no hi és de més recordar que a la parroquial de la Massana ja hi havia esculpit els retaules de Sant Isidre i de Sant Antoni–. A la fornícula dreta, des del punt de vista de l'espectador, hi ha un sant Miquel Arcàngel erigint-se vencedor contra un dimoni bofegat. Aquesta figura, com les restants, ja encaixa més en l'estil rudimentari i adotzenat del Mestre del Tremat –diríem que molt més que el de Clusa, que ja és dir molt–. Al segon cos, al centre, hi ha una talla de santa Caterina d'Alexandria, tan esquemàtica com la Verge del Carme, abillada amb els atributs de la corona, l'espasa i la roda trencada i la palma martirial. A l'esquerra apareix sant Joan Baptista, amb el



314

llibre i l'anyell, robust de cames, i a la dreta, un sant franciscà, potser sant Francesc si fem cas de la llaga que s'aprecia a la seva mà alçada –li falta la mà dreta–. El cimbal és ocupat per un Pare Etern que treu el cos per sobre del dosseret de Santa Caterina.



315



316

No hi ha dubte que l'estructura arquitectònica, la decoració i les figures de la Verge del Carme, sant Miquel Arcàngel i sant Joan Baptista són de l'estil del Mestre del Tremat. Però no voldríem acabar el comentari d'aquesta fitxa sense deixar plantejats alguns dubtes, com el que té a veure amb la figura de sant Isidre. Podria ser que els obrers haguessin aprofitat alguna talla d'Isidre Clusa? Aquesta apreciació de l'existència de més d'una mà podria fer-se extensiva, fins i tot, a la figura de santa Caterina, que tampoc no dista gaire de les fesomies celludes de les obres de Clusa. En qualsevol cas, haurà de ser la documentació la que ens porti més llum sobre aquestes qüestions.

74. PIETAT



**Església parroquial de Sant Corneli
i Sant Cebrià
(Ordino)**

Pintor anònim
Pintura sobre tela
Primera meitat del segle XVIII



Tot i que se'n desconeix l'origen, la sagristia de l'església parroquial d'Ordino conserva una pintura sobre tela amb el tema de la Pietat. Malgrat les lleugeres pèrdues de pigmentació externa, la factura de la peça s'aprecia de qualitat. La pinzellada solta i decidida i la recreació emocional de l'episodi ens alerten que som davant de l'obra d'un pintor amb recursos. La composició, d'altra banda, permet deduir que aquest artífex anònim treballa amb fonts gravades de la pintura del classicisme barroc romà. Tot i que amb algunes variacions en la disposició de la figura de la Verge i en l'actitud ploranera dels àngels, en conjunt obeeix força fidelment a una versió de la coneguda *Pietat* d'Annibale Carracci (Nàpols, Museu di Capodimonte) realitzada cap a 1599-1600, que fou gravada més d'una vegada i difosa ràpidament arreu d'Europa. A Catalunya, en coneixem una versió realitzada a la fi del segle XVII pel prevere i pintor Jaume Pons per a l'església de Salomó.



75. RETAULE DE SANT ANTONI



Església de Sant Martí de la Cortinada (Ordino)

Escultor i daurador anònims
Mitjan segle XVIII
1764 (daurat)

Pujol i Ribera 1990: 91-93
Badia 1991: 98



De tots els retaules d'Andorra, el de Sant Antoni Abat de Sant Martí de la Cortinada és un dels que presenta un refinament decoratiu més homogeni. Hi té a veure, segurament, la cronologia, força entrada en el segle XVIII: en la grada damunt de la qual reposa el cos tripartimentat del moble hi ha pintat, en números de color negre, l'any 1764, que segurament convé interpretar com l'any del daurat. Així i tot, l'escultura no ha de distar gaire d'aquesta data.

S'estructura en un únic cos muntat sobre una grada decorada amb motius vegetals, al centre de la qual hi ha la cartel·la amb l'any pintat. El cos principal de tres compartiments i àtic reposa damunt una cornisa segmentada amb entrants i sortints, que confereixen ritme i volumetria al conjunt del petit moble. El compartiment central és una cavitat de mig punt una mica més alta que els carrers laterals, d'on sobresurt un sant Antoni Abat concentrat en la lectura, de bona factura –les mans, el rostre i els plecs de l'hàbit són d'un gran refinament–. Dos parells de columnes helicoidals recorregudes amb bandes de flors i amb el terç inferior bulbós emmarquen a banda i banda dues altres imatges de mida més modesta: a l'esquerra, des del punt de vista de l'espectador, sant Francesc Xavier, amb la seva omnipresent iconografia d'evangelitzador; a la dreta, sant Marc Evangelista, abillat amb una bella capa creuada per davant i amb un anamòrfic lleó als peus que l'identifica. L'àtic, el presideix una imatge petita i no exempta de gràcia de santa Llúcia, amb la característica safata amb els ulls. Coronant els carrers laterals hi ha dos brolladors vegetals que emmarquen dos campers on s'aprecien lleument els anagrames IHS (Jesus), a l'esquerra, i VM (Virgo Maria?) a l'altre costat. Completa la iconografia del retaule un frontal d'altar pintat amb una falsa perspectiva, força





319

modesta, al centre de la qual hi ha un escut amb una campaneta i una creu en forma de tau, característiques de sant Antoni Abat (fig. 318).

Francesc Badia, fent-se ressò d'una observació de Pere Canturri, trobà que alguns detalls del retaule de Sant Antoni Abat s'assemblaven a elements d'altres retaules. Així, veia pròximes les figures del de la Cortinada amb alguna imatge del retaule de Santa Coloma, una apreciació que també feia extensiva als cabdells decoratius dels terços inferiors de les columnes, presents, segons l'autor, en el ja esmentat de Santa Coloma i en el de Sant Esteve d'Andorra la Vella. Les concomitancies estilístiques de Canturri i Badia, no obstant això, són discutibles. Només cal observar la talla airosa i moguda de les figures de Santa Coloma, a banda del cànon hiperestilitzat, per adonar-nos que no poden ser fruit d'una mateixa mà. Ni tan sols la caracterització del Pare Etern, de pòmuls sobresortits i barba llarga i moguda enganxada a la mandíbula, admet comparacions amb el rostre xuclat de barba postissa de sant Marc Evangelista. I el mateix per als terços inferiors de les columnes: els del retaule de Sant Antoni són bulbosos i amples; els de Santa Coloma, llargs i refinats; els d'Andorra la Vella, senzillament, no existeixen. A més, cada retaule presenta un ordre diferent que permet traçar una cronologia *in crescendo*: el d'Andorra la Vella és un salomònic en tota regla; el

de Sant Martí de la Cortinada és un ordre compost de fust helicoidal; el de Santa Coloma, un ordre compost de fust lli amb garlanda enroscada, més habitual del llenguatge classicista.

El fi treball de la policromia dels vestits o les colradures de les roses revelen que el daurador, ara mateix anònim, tenia destresa suficient.

76. IMMACULADA



Capella de la Casa Rossell
(Ordino)

Escultor i daurador anònims
Mitjan segle XVIII



Fins a l'aparició de la butlla *Ineffabilis Deus* de Pius IX, el 1854, el dogma de la Immaculada Concepció no quedà oficialment definit, malgrat que el seu culte s'estengué ràpidament d'ençà la seva aparició al segle XV. En el camp de les arts, la font del concepte de l'absència del pecat original es trobà en l'Apocalipsi de sant Joan (12,1): «Llavors aparegué al cel un gran senyal prodigiós: una dona que tenia el sol per vestit, amb la lluna sota els peus, i duia al cap una corona de dotze estrelles». I amb el text de l'Evangelista de referent, la teoria artística codificà la representació de la Immaculada. Francisco Pacheco, autor de *El arte de la pintura*, un dels tractats més importants i influents per a la regulació de la pràctica artística hispànica del segle XVII, recomanava la representació de la Immaculada en aquests termes:

Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y grandes ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos teñidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel [...] Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a Beatriz de Silva [...]; vestida de sol, un sol ovalado y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas, doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores [...]. Debaxo de los



pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacerlo claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas debaxo.⁴³

La petita talla de la Casa Rossell no s'allunya gaire d'aquest estereotip. És una dona jove, de cabells llargs, vestida amb mantell, túnica i camisa, dreçada sobre la mitja lluna amb les banyes cap amunt. Està en actitud de resar, amb les mans creuades sobre el pit, i com una nova Eva trepitjant el cap de la serp amb la poma del pecat original, ofegada sota el pes virtuós de la Verge. La corona de dotze estels i el nimbe radiant la plasmen, al mateix temps, com la dona apocalíptica.⁴⁴ La inclinació cap a l'esquerra del cap, la lleugera elevació de la cama esquerra marcant una finíssima curvatura corporal, el vol eteri de la túnica blava, els plecs rebregats i profunds, l'expressió serena, gairebé complaent, i l'aspecte general d'humilitat caracteritzen una peça de factura exquisida. La policromia també és excel·lent i molt ben conservada: blaus laplàtzulis per al mantell, estampat amb roses daurades i ribetejats en or, túnica blanca amb delicades decoracions florals, mànigues de camisa porpres amb brodats de plata i carnacions tendres, puntejades amb rosats. La peanya és un vas troncocònic revestit amb rocalla daurada i motius vegetals de formes capricioses que, a banda d'enlairar la figura uns centímetres, accentua la impressió que es tracta d'una peça tardana, de ben entrat el segle XVIII. No hi ha dubte: és una peça barroca el refinament de la qual pot admetre fins i tot l'etiqueta de rococó.

Tant la tipologia de la Immaculada com l'ús d'elements de rocalla, a més a més de la policromia i dels efectes naturalistes dels vestits, ens fan pensar en obres similars de l'escultura catalana de mitjan segle XVIII, com ara les animades peces de Carles Morató i Brugaroles –vegeu, per exemple, la Mare de Déu del Roser del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS 363) (fig. 322)–. La hipòtesi de l'autoria de Morató encaixaria bé en els paràmetres d'un encàrrec –o d'una compra puntual, al taller mateix– selecte, en què els propietaris, una família amb recursos, busquessin una peça d'una gran qualitat per a la seva petita capella particular. Si fos com diem, no s'hauria de descartar que fos el solsoní Antoni Bordon, un excel·lent daurador format a Barcelona, habitual dels treballs de Carles Morató, l'autor de la policromia. Amb tot, la hipòtesi estilística de l'autoria de Morató no n'hauria d'anul·lar d'altres, si bé és veritat que en cap cas s'hauria de descartar una paternitat catalana de la peça, una de les més belles del Barroc andorrà.



321



322

77. RETAULE MAJOR DE SANTA COLOMA



AT

Església de Santa Coloma (Andorra la Vella)

Escultor anònim (Mestre d'Adrall)

1741-1742

Simó Ruaix, daurador

1749-1750

Pujol i Ribera 1990: 153-156 i 190-191

Badia 1991: 115-116



PCA

Es tracta de l'antic retaule major, ara ubicat als peus del temple per a millorar la visió de la capçalera romànica. És el més tardà dels que conservem a les parròquies d'Andorra, juntament amb el de Sant Antoni de l'església de Sant Martí de la Cortinada. Sembla que l'altar major que presidia va ser beneït el 15 d'agost de 1721. Encara que Francesc Badia⁴⁵ invoca aquesta data a propòsit de la benedicció del retaule, és molt probable que la consagració afectés l'altar, ja que M. Mercè Pujol (1990: 190-191) descobrí que la fàbrica fou obra d'un innominat escultor d'Adrall que hi treballà entorn de 1741-1742 en una etapa de reformes de l'antic temple. La mateixa autora documenta el mestre Simó Ruaix, «dorador de la ciutat d'Urgell», com a autor del daurat i la policromia, valorats en vuitanta lliures.

Malgrat aquesta cronologia tan avançada, encara és un treball amb aspecte de fina pantalla reticular, articulat en dos pisos i tres carrers per un ordre compost de columnes i entaulaments que generen fornícules molt poc profundes i compartiments per a instal·lar-hi escultures de cos rodó. El presideix santa Coloma amb el llibre i la coloma emblemàtica, acompanyada de sant Esteve i sant Francesc Xavier, a baix, i per sant Antoni de Pàdua i sant Isidre disposats a banda i banda d'un sintètic grup de la Verge del Carme amb les ànimes del purgatori, a dalt, a sota del Pare Etern cimer.

Som davant d'un disseny força conservador tenint en compte que en aquella cronologia els tallers capdavanters que atendien la demanda de retaules als altres bisbats catalans ja començaven a evitar les trames requadrades i a experimentar amb la tipologia del retaule llotja o templet. Però no era un mestre retardatari: usava un llenguatge i unes fórmules acostades al treball d'altres tallers actius a Catalunya, com per exemple el de Francesc Escarpenter a les terres de Lleida o al bisbat de





324

Girona. De tota manera, l'anònim escultor d'Adrall ja ha introduït forces novetats en el tradicional esquema i, de fet, ha deixat enrere els repertoris ornamentals del salomonisme i ha incorporat alguns delicats jocs decoratius propis del món tardobarroc. Ara, els eixos queden definits per columnes amb bells capitells compostos que ja no són les salomòniques tan emprades en la generació anterior –entre 1670 i 1730, aproximadament–. Ja mostren el fust llis, que després el daurador fingirà de marbres de colors, però decorat amb una cinta vegetal que s'hi enfila helicoidalment, i tenen el terç inferior inflat amb el característic aspecte de bulb ressaltat amb fulles d'acant daurades.

A més, no hi ha dubte que l'escultor d'Adrall era millor en el vessant del disseny de retaules o en la tria d'un graciós repertori ornamental que en l'execució de la imatgeria. El cicle de figures ens parla d'un mestre amb un coneixement escàs de les anatomies humanes, limitat quant a la capacitat de moure-les en l'espai, fer-les gesticular expressivament o dotar-les de personalitat i vivacitat. És també un autor amb poca sintonia amb les fórmules escultòriques més modernes. Estava ancorat en unes presentacions frontals i

l·lastrat per la isocefàlia que converteix alguns dels seus personatges –santa Coloma i sant Esteve, posem per cas– en una parentela de fusta de tan semblants com són malgrat la diversitat d'èpoques i d'històries i personalitats que haurien d'evocar. I tanmateix els ecos de la novetat també ressonaven entre els murs d'aquell taller d'Adrall. Alguna notícia devia arribar-li sobre l'atenció que els escultors més ambiciosos posaven a presentar els seus protagonistes en posicions mogudes, abranda-des i sotmeses a l'efecte d'un vent espiritual que n'agitava les vestimentes i les feia voleiar efectísticament. És curiós observar com el Mestre d'Adrall ha sintonitzat amb aquests recursos i els ha mirat de traslladar al propi repertori tot i que d'una manera precària animant les convencionals i estàtiques posicions dels seus protagonistes a través del procediment de voleiar vels, bocamànigues i vores dels mantells, els roquets o les dalmàtiques daurades.

Tot i les mancances ressenyades, el retaule major de Santa Coloma és ple d'encant. D'una banda, el que neix de la manera ingènua de l'escultor; de l'altra, el que es deriva del seu afortunat disseny o traça i de la varietat dels motius decoratius. Però també perquè la feina del Mestre d'Adrall va tenir la fortuna de ser revestida de policromia per part d'un daurador amb gust i destresa. Fou el mestre Simó Ruaix que va exercitar un ofici ben acurat i primmirat en l'aplicació del pa d'or de bona qualitat als elements decoratius de l'estructura arquitectònica –als mantells, a la dalmàtica d'Esteve o als voravius de la roba– combinant-lo amb els estufats de casaques i túniques (fig. 324), amb l'esgrafiament o el punxonat de la capa de color per a obtenir efectes decoratius variats i amb els tocs de pinzell aplicats a la pantalla de fusta per suggerir unes aigües que pretenen transmutar-ne la naturalesa lígnia en pedres nobles, en marbres de colors, en jaspis blavosos.

78. SANT NICOLAU DE TOLENTINO INTERCEDINT PER LES ÀNIMES DEL PURGATORI

79. MARE DE DÉU DEL ROSER AMB SANT ROC, SANT ELOI (O SANT FABIÀ?) I SANT SEBASTIÀ



Església parroquial de Sant Julià
i Sant Germà de Lòria
(Sant Julià de Lòria)

Antoni Viladomat i Manalt, i taller
Oli sobre tela
ca. 1730-1760

Badia 1991: 134-135
Benet 1958: 103
Miralpeix 2014: 333

Església parroquial de Sant Julià
i Sant Germà de Lòria
(Sant Julià de Lòria)

Antoni Viladomat i Manalt, i taller
Oli sobre tela
ca. 1730-1760

Badia 1991: 134-135
Benet 1958: 103
Miralpeix 2014: 333



L'any 1958, el crític d'art i pintor Rafael Benet publicà una breu referència als dos olis sobre tela conservats a banda i banda del presbiteri de l'església parroquial de Sant Julià de Lòria. S'hi referia com a dues més de tantes obres anònimes del període modern de les quals els avatars de les guerres, en especial de la Guerra Civil espanyola, havien contribuït a esborrar tot indici d'informació històrica. La qualitat intuïda de les dues pintures fou recollida també a les pàgines dedicades per Francesc Badia al Barroc andorrà.⁴⁶

La més gran de les dues teles és la del costat de l'evangeli, a l'esquerra des del punt de vista dels fidels. La iconografia té a veure amb sant Nicolau de Tolentino, de l'orde agustinà recol·lecte. L'emblema dels agustins recol·lectes –un cor travessat per una espasa (a vegades són dues)– ens l'identifica clarament. Les hagiografies de sant Nicolau de Tolentino subratllen que fou molt devot de les ànimes del purgatori, de les quals era el patró.⁴⁷ També l'hàbit negre correspon al seu orde i la fesomia de jovenet calb. El cor travessat per una espasa té origen en sant Agustí, com a símbol



325

de l'amor ardent a Déu i als homes. Ho deia en una frase: «Fecisti nos, Domine, ad Te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in Te» (Ens vas crear, Senyor, per a Tu, i el nostre cor resta inquiet fins que no descansi en Tu). D'aquí que el tema de



les ànimes s'hi ajusti. A la Seu d'Urgell, on Viladomat també treballà, hi havia hagut el convent de pares agustins. Podria ser que després de l'exclaustració de 1835 les pintures haguessin passat a alguna parròquia del bisbat, com de fet succeí en molts



327

casos. L'acrònim FÂG de darrere, inscrit dins d'un segell, podria voler dir F[ratres] AG[ustinianus] (fig. 327).

Pel que fa a la composició, l'obra segueix la distribució habitual i més emprada en aquest tipus de temàtiques: un sector inferior amb la representació del sofriment de les ànimes, que imploren la salvació; un sector intermedi amb personatges, en aquest cas àngels adolescents, que escullen les ànimes i les ajuden a ascendir, i un registre superior amb la Verge, en aquest cas la Dolorosa, en el seu paper d'intercessora en el dia del Judici Final. La marededéu està acompanyada per un sant Miquel apocalíptic, amb l'espasa flamejant i les balances, i sant Nicolau, amb la palma del martiri i un llibre.

L'altra tela està muntada dins un marc en forma d'arc de mig punt, que podria ser perfectament l'original. L'escena està formada per dos registres: un d'inferior, fins a l'arrencada de l'arc, i un de superior, que ocupa l'espai del timpà o llum de l'arc.

En el primer registre hi són presents sant Roc, al centre, ensenyant la nafra; sant Eloi (o sant Fabià?), amb la mitra, a la dreta de sant Roc, i sant Sebastià, nu i lligat a l'arbre, a l'altre costat. En un pla superior hi apareix la Verge del Roser amb el Nen Jesús, asseguda en una nuvolada. La composició no és nova del tot, sinó que segueix un esquema molt habitual de les valls d'Andorra consistent en altars de dimensions modestes amb una tríada de sants compartint un mateix escenari, davant d'un fons de paisatge. La novetat de la tela de Sant Julià és l'afegit d'un registre superior, si es vol més sobrenatural, amb la irrupció de la Verge. La identificació iconogràfica del conjunt parteix d'un inventari de la sagristania de la capella de Sant Roc que esmenta l'existència d'un quadre dedicat a sant Sebastià, sant Roc i sant Eloi amb un Pare Etern, que tot i no acabar d'adequar-se al quadre conservat, pot ser indicativa de l'advocació. No obstant això, la visita pastoral de Sant Roc de Sornàs, amb una tríada similar, fa possible que sant Eloi pugui ser, en realitat, un sant Fabià. Amb exactitud, però, no se sabrà fins que la documentació aportí més informació sobre l'encàrrec i els requisits iconogràfics del client. Si de cas, el document revela l'existència d'una tipologia de pintures semblant a la que ens ocupa, que posa de manifest que el model de pala d'altar amb tres sants compartint advocació és endèmica del context andorrà.

Si Rafael Benet va comentar alguna vegada que les obres podrien ser d'Antoni Viladomat –així ho recull el periodista Andrés Luengo del testimoni de Pere Canturri–, mai no ho deixà escrit. La prudència del crític era del tot justificada. No obstant això, els petits detalls que s'aprecien en els sectors menys bruts de les dues teles són suficients, de moment, per aventurar una proposta d'adscripció estilística a Antoni Viladomat i al seu taller. *Grosso modo*, les fesomies dels sants recorden intensament els rostres de molts personatges masculins del catàleg del pintor, que es caracteritzen per una expressió dolça i amanerada. El sant Roc fa pensar, per exemple, en el sant Josep de la catedral de Tortosa (Miralpeix 2014: cat. 222) o en el tendre sant Joan Evangelista de la Sala de Juntes de la capella dels Dolors de Mataró (Miralpeix 2014: cat. 108). El sant Eloi (o sant Fabià?), en canvi, recorda el sant Ignasi de col·lecció particular (Miralpeix 2014: cat. 206). Si fa no fa passa amb la Verge del Roser: el prototipus de Nen d'expressió tova i la caracterització de la Verge remetent a nombroses pintures amb presència de la Verge i del Nen (Miralpeix 2014: cat. 189-192).

El record de l'art de Viladomat en l'altre quadre encara és més intens: els àngels adolescents i els caps de serafins són inconfusibles del registre estilístic del pintor barceloní (Miralpeix 2014: cat. 5-23), igual que la Dolorosa (Miralpeix 2014: cat. 107). De totes maneres, la prova més conculcent de l'atribució és un quadre antigament conservat a l'església de Sant Domènec de la Seu d'Urgell, amb el tema Sant

Francesc intercedint per les ànimes del purgatori (Mirapeix 2014: cat. 194). La similitud entre els àngels i les ànimes dels dos quadres és molt evident. Si fins ara hem detallat alguns trets estilístics puntuals, que tenen a veure bàsicament amb similituds anatòmiques i facials, també és cert que la paleta de colors –no gaire variada, però rica en gammes i en combinacions tonals–, el registre emotiu de les figures i segurament el paisatge de fons i els detalls naturalistes que hi apareixen acabaran per sedimentar l'atribució a Antoni Viladomat i al seu taller.



80. VISIÓ DE LA PIETAT AMB EL DONANT ANTONI MOLES (ÀNIMES DEL PURGATORI)



Església parroquial de Sant Esteve
(Andorra la Vella)

Joan Casanoves Ricart, pintor
Joan Casanovas fecit [signatura
al marge dret]
Pintura sobre tela
1742

Badia 1991: 131-133

Canturri 1984: 36

Benet 1958

Alcolea Gil 1959-1962

Miralpeix 2009

Miralpeix 2014

Memòria 1988

Memòria 1997

La *Visió de la Pietat amb el donant Antoni Moles* (o de les *Ànimes del Purgatori*), ara a la rectoria d'Andorra la Vella, és una de les obres més emblemàtiques i representatives del Barroc a Andorra. Ho és d'ençà l'any 1958, quan Rafael Benet parà atenció a la inscripció «Joan Casanoves fecit» del marge dret de la tela. L'aparició de la firma de l'autor és un fet rar en la pràctica artística de l'època, sobretot si tenim en compte que l'ofici es regia per dinàmiques artesanals. Només algun cas aïllat més, com el de Joan Arnau, que signà una *Immaculada* a la Pobla de Montornès, o els de Pere Crusells, que rubricà una *Diana caçadora* (MNAC), i Antoni Guerra el Jove, des del Rosselló estant, deixaren obres signades. Aquest comportament excepcional de Joan Casanoves no ha de conduir-nos necessàriament a interpretar que es tracta d'un acte d'autoafirmació de la condició d'artista, en el sentit que el pintor hagués assumit una conscienciació liberal de la pràctica de la pintura. Exceptuant argenterers de la categoria de Bonaventura Fornaguera, Francesc Via o Joan Matons, o de l'escultor Andreu Sala, que signà i datà dos sants jacents –el *Sant Ignasi de Loiola* de la catedral de Barcelona i el *Sant Aleix* de Santa Maria del Mar–, cap dels considerats millors artífexs de l'època moderna a Catalunya –Agustí Pujol, Domènec Rovira, Lluís Bonifaci, Joaquim Juncosa, Antoni Viladomat, Francesc Tramulles, etcètera, per esmentar-ne només alguns– deixà impresa una reivindicació en aquest sentit. De fet, l'aparició de la firma podria tenir més a veure amb un reclam de cara a futurs encàrrecs, una mena de targeta de visita amb adreça i telèfon, si se'ns permet el símil, que no pas amb una proclama personal. Així i tot, Joan Casanoves és un cas particular: pràcticament totes les obres identificades, alguna de fins i tot inèdita, ho han estat gràcies al fet que les signava amb la mateixa fórmula. Però abans de detallar-les, no serà sobrer recopilar les dades de la seva biografia.



329

Fins fa ben poc, Joan Casanoves i Ricart (ca. 1691-1756) –ja és hora de deixar enre-
 re l'apel·latiu Joan Casanoves II que se li havia donat per no confondre'l amb el
 seu pare (Badia 1991: 132)– era un pintor del qual es coneixien molt poques dades,
 les justes per escriure'n quatre ratlles. No és una raresa: sigui per la desatenció



330

historiogràfica dels historiadors del segle XIX o per la poca estima envers l'estètica barroca d'ençà l'academicisme de la fi del XVIII, la majoria de pintors i escultors dels segles XVI al XVIII caigueren en el més absolut dels obliats. D'altra banda, no totes les interpretacions al voltant del protagonista d'aquest estudi són exactes i val la pena detectar-les d'entrada: ni Joan Casanoves descendeix de l'Antoni Casanoves pintor que apareix al poema *Lo Desengany* de Francesc Fontanella ni fou deixeble d'Antoni Viladomat Manalt (Benet 1958: 100).

Les poques dades biogràfiques i el petit conjunt d'obres conservades de Joan Casanoves Ricart permeten plantejar, almenys, algunes qüestions que poden ser de molta utilitat per a imaginar els mitjans amb els quals treballava i els materials –models, estampes, quadres, etcètera– de què disposava. En aquest sentit, la caixa d'estampes i la relació de llibres que apareixen a l'inventari dels seus béns indiquen que era un pintor atent, com tots els del seu temps, a les estampes i gravats com a eines d'invenció. El quadre d'Andorra la Vella ho testimonia: la Pietat és una còpia de la Pietat gravada per Pietro del Po a partir de la famosa versió d'Annibale Carracci del Museo di Capodimonte de Nàpols⁴⁸ (fig. 330), ja emprada pel pintor vallenc Jaume Pons a les desaparegudes pintures de Salomó. El sant Miquel de la mateixa tela també sembla una versió que evoca models de l'arcàngel llancejant el mal,

potser derivats de la versió de Raffaello Sanzio del Museu del Louvre. La composició del quadre d'Andorra la Vella tampoc no és original del tot: la separació entre un registre inferior ocupat per ànimes cremant-se en el foc etern, un sector intermedi amb la intercessió dels sants i un estrat superior reservat a la Verge o a la Divinitat es troba en la majoria de versions del mateix tema. I més després del Concili de Trento, en què la salvació passà a ser una qüestió controlada fèrriment per l'Església, reforçant al mateix temps el paper intermediador dels sants i de les santes. Michel Vouvelle apunta, fins i tot, que l'augment de representacions del purgatori a la Provença de mitjan segle XVII es degué al gran eclipsi de sol de 1664 i al milenarisme de fi de segle (Vouvelle 1996). La composició d'Andorra la Vella, fins i tot es pot posar en relació amb versions de la pintura del marsellès Miquel Serra o del català Antoni Viladomat. Les composicions d'aquest darrer, als dominicans de Puigcerdà i a la tela recentment identificada de Sant Julià de Lòria, ben bé podrien haver-lo inspirat.

Des del punt de vista de la iconografia, l'aparició d'un personatge amb corona i d'un altre amb mitra no té perquè representar, com creu Badia (1991: 132), ni el bisbe de la Seu ni el rei de França. És veritat que el tema i l'especificitat juridicopolítica del Principat d'Andorra es presten a interpretacions en aquest sentit, però sembla difícil que Antoni Moles pretengués instruir i donar lliçons sobre la purificació de l'ànima en un quadre emplaçat a la parròquia d'Andorra la Vella. Tal com es dedueix de Joan Amades, les representacions de les ànimes del purgatori obeïen a codificacions simbòliques molt específiques arrelades des de l'edat mitjana. Al costat de les al·lusions a l'efimeritat de la vida, els novenaris d'ànimes que tapaven l'altar per la diada de Tot Sants es recobrien amb al·lusions als anomenats personatges sofrents, tipificats en les figures de «l'Usurer, el Golafre, el Luxuriós, el Bisbe simoniac, la Dona-que-ensenya-els-pits, i el tirà Ufanós» (Amades 2003: 563 i s.). Si el quadre de les Ànimes no obeïa a codificacions simbòliques, és molt probable que una llicència d'aquesta mena hagués estat censurada en les eficaces visites pastorals. Sense anar més lluny, el 1785, el bisbe Juan García y Montenegro féu esborrar el sexe de les ànimes del purgatori de les pintures murals del segle XVI de l'església de Sant Romà de les Bons d'Encamp en trobar-les indecents.⁴⁹ En qualsevol cas,

el sofriment de les ànimes a partir de Trento, com explica Vouvelle, no es deu tant a un càstig pels pecats comesos en la vida terrenal, tal com recull el *Costumari* d'Amades, com a la impossibilitat de les ànimes de contemplar la divinitat; en altres paraules, totes les persones, tinguin la condició social que tinguin, han de passar inexorablement pel purgatori, i el seu dolor serà més o menys llarg en funció del temps que falti per l'adveniment del Judici Final. El quadre costejat per Antoni Molés, al cap i a la fi, un sufragi, un prec per alleugerir el sofriment dels difunts en aquest imprecís compàs d'espera.

Retornant als models del pintor, la perspectiva arquitectònica del frontal d'altar de Can Cerdà d'Àreu, una altra obra signada, remet a l'univers formal dels tractats de perspectiva il·lusòria d'Andrea Pozzo o Galli Bibiena, no gaire lluny d'alguns frontals que el solsoní Antoni Bordons o el barceloní Antoni Viladomat realitzaven aquells mateixos anys. Joan Casanoves Ricart devia tenir a l'abast bones fonts, algunes fins i tot de molt modernes. No s'explicaria, si no és com diem, el *Retrat de Ferran VI* del Museu de Mataró, que és una còpia pràcticament exacta de l'original de Jean Ranc del Museo Naval de Madrid, executat pel francès durant l'estada del rei a Sevilla. Aquesta darrera obra és, sens dubte, la millor del seu curt catàleg. És una peça de dibuix correcte, de color brillant i ple de matisos. No passa el mateix amb les restants obres d'Andorra i del Pallars: dibuixa bé quan copia d'estampa, però té problemes quan ha de resoldre l'escorç d'una figura sense el referent imprès –el rei d'esquenes de les dues versions, per exemple– o quan ha de personalitzar els personatges, les fesomies dels quals són invariables, amb un aspecte marcadament pueril, o fins i tot quan ha de donar un sentit unitari a tota l'escena, embastada com un *patchwork* de retalls, de figures o grups aïllats. En canvi, té més recursos quan aplica el color: aconsegueix un resultat global prou convincent, si bé és veritat que l'homogeneïtat tonal, a base de gammes torrades, confereix a l'escena un aire tou i afable.

Pel que fa a les hipòtesis, cal deixar oberta la possibilitat que les procures dels anys 1748 i 1751 puguin tenir a veure amb alguna estada del pintor al Pirineu –les procures eren documents legals en què se cedia la capacitat de poder obrar en nom d'algú i solien anar lligades a desplaçaments o a absències temporals–. I pel que fa als interrogants, quedarà per resoldre com arribà l'obra d'un pintor de Barcelona a Andorra i a Àreu, i què o qui féu que es confiés en ell. O si s'hi desplaçà personalment o bé si fou un encàrrec contractat a Barcelona mateix. Però sobretot, romandrà per resoldre la raó de la signatura. Fou només, com hem exposat en començar l'estudi, un reclam o bé un indicatiu de l'assumpció d'una nova mentalitat? Tot i que ens inclinem a donar més validesa a la primera de les opcions, el fet que Joan Casanoves i Ricart treballés sense ser mestre –demanà passar de llicenciat a mestre quan el seu cunyat Manuel Arrau, que era mestre, s'absentà del taller que compartien (Alcolea 1961-1962: 52)– podria sumar arguments en favor de la segona de les opcions, malgrat que en el fons tot plegat potser obeïa a un estratagema per deslliurar-se de pagar tributs més elevats al Col·legi de Pintors.

81. SANT FRANCESC XAVIER



Església de Sant Cristòfol d'Anyós
(la Massana)

Pintor anònim
Oli sobre tela
ca. 1650-1700



La iconografia d'aquesta pintura sobre tela, que estilísticament podem datar de la segona meitat del segle XVII, resulta difícil, ja que els atributs que hi apareixen poden ser representatius de sant Francesc Xavier –molt present a les Valls–, de sant Joan Nepomucè o de sant Lluís Gonzaga. En realitat, tots tres sants apareixen alguna vegada amb els lliris a la mà –símbols de puresa–, amb el crucifix, la sotana negra, el sobrepellís i l'estola blanca. La barba, no obstant això, desaconsella que es tracti del jesuïta italià sant Lluís Gonzaga, en la majoria dels casos representat com un jove imberbe que acarona dolçament el crucifix. El desgast d'algun sector important de la pintura no permet entreveure si hi apareix un peix o una corona de cinc estels, que ajudarien a identificar la figura com a sant Joan Nepomucè, malgrat que és més habitual veure'l amb una palma de martiri, amb la corona d'estels esmentada o amb un birret. En conseqüència, i atesa la forta tradició de representacions de sant Francesc Xavier a les esglésies andorranes, ens inclinem per considerar que es tracta d'un quadre del sant missioner en el seu paper evangelitzador. Els atributs –tot i que la creu patriarcal no li és gaire habitual– i la indumentària són similars als que podem trobar en pintures catalanes del mateix moment –a l'església de Sant Joan de Valls, al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, a l'ermita de Santa Caterina del Montgrí, etcètera– i fins i tot a l'escultura de Francesc Santacruz de la façana de l'església de Betlem de Barcelona. Tot i que és una obra modesta, el pintor s'ha esmerçat a suggerir un paisatge amb una ciutat costanera al fons, que podria evocar els viatges i la tasca evangelitzadora que el sant jesuïta portà a terme per les Índies.



82. MARE DE DÉU DE LES NEUS AMB SANT JOAN I SANT PERE



Capella de la Mare de Déu
de les Neus de Llumeneres
(Sant Julià de Lòria)

Anònim (seguidor d'Antoni Viladomat)
Oli sobre tela
Posterior a 1769



La llicència per a construir una petita capella privada dedicada a la Verge de les Neus estesa pel bisbe Francisco Fernández de Xátiva l'any 1769 ens aporta un *terminus ante quem* per a datar la pintura d'altar amb la representació de la Verge de les Neus amb sant Pere i sant Joan Baptista, disposats a la manera tradicional d'una *sacra conversazione*. La paleta cromàtica, plena d'ombrejats subtils en les carnacions i de sedoses gradacions tonals en les vestimentes, corrobora aquesta cronologia tardana de l'obra que suggerim, que també es pot observar en la distensió formal i expressiva de les figures –ja queda lluny la retòrica gestual i emfàtica dels darrers anys del segle XVII i dels primers decennis del XVIII– i en l'emotivitat distesa i amable de les expressions. El verd festuc del vestit del Nen Jesús, el blau cel intens de l'ampul·lós vestit de la marededéu, el turquesa grisós de la vestimenta de sant Pere dessota la manierista túnica ocre, el vermell salmonat de la de sant Joan o les vellutades fumaroles daurades amb caparrons de *putti* conjuguen i completen una de les obres andorranes més amarades del llenguatge formal del rococó.

En conjunt, i malgrat algunes imprecisions en el disseny anatòmic de les figures, l'obra és un producte força notable sorgit de l'entorn més immediat del taller d'Antoni Viladomat o dels seus deixebles més propers Manuel i Francesc Tramulles.



332

Els deutes, en aquest sentit, són ben visibles en la concepció de les fesomies, especialment en les de sant Joan i la Verge i en les dels angelots, alguns dels quals semblen sorgits directament dels quadres de Viladomat. En concret, el sant Joan



333

recorda els models de Crist salvador del pintor barceloní i la marededéu, sense la càrrega emotiva, però, les Doloroses del MNAC i de la capella dels Dolors de Santa Maria de Mataró o les Verges del Roser de Manresa i Barcelona.⁵⁰ No obstant això, alguns *putti* i sobretot la figura vestida del Nen Jesús enllacen cap a models figuratius de deixebles i seguidors que passaren pel seu taller, com ara els del solsoní Antoni Bordons (fig. 333) o els del vigatà Marià Colomer.

Al taller d'Antoni Viladomat s'hi formaren un elevat nombre d'aprenents i ajudants que al llarg de mig segle hi aprengueren els rudiments de la pintura i el dibuix. D'alguns d'aquells joves artistes –Josep i Antoni Bordons, Manuel i Francesc Tramulles, Fèlix Cabanyes, Bernat Amorós o Josep Viladomat– se'n conserven obres, però de molts altres, com Josep Loyga, Nicolau Minguet, Fèlix Nogués, Pau Rossell, Pere Casanoves, Antoni Ferrer, Francesc Vives, etcètera, amb prou feines se'n coneixen algunes breus referències documentals. No s'ha de descartar, en aquest sentit, que rere l'autoria de la tela de Llumeneres s'hi amagui el nom d'un pintor del segon grup. Estilísticament s'haurà d'estar atent per si apareixen obres amb aquesta paleta cromàtica tan rica i viva, figures que presentin boques de pinyonet i cabells frondosos en forma de còfia com els dels seus angelots i un regust tan intens als modismes de Viladomat. El podríem detectar, de fet, participant en la Divina Pastora de l'església parroquial de la Mare de Déu dels Àngels de Llívia –l'anyell de Llumeneres és gairebé idèntic als de la tela de Llívia–,⁵¹ en el Salvador del sagrari de Sant Vicenç de Pinós (Solsonès) (fig. 334) i segurament en els dos quadres atribuïts a Viladomat i al seu taller de Sant Julià de Lòria. Tampoc no seria gaire lluny d'alguns dels estilismes presents en la tela *Sant Josep amb el Nen* atribuïda a Francesc Tramulles que aparegué a la casa Balclis el maig de 2010⁵² i del *Baptisme de Jesús* del fons de reserva del Museu de Manresa (inv. 10028).

334



NOTES

1. Sierra 2010: 311-340; Yeguas 2010: 409-441; Velasco González 2011. Per a una cartografia de la pintura monumental al nord dels Pirineus, vegeu Decottignies 2005, consultable a <http://insitu.revues.org/9030#text>
2. Aquestes pintures van ser muntades en suport de fusta i instal·lades a l'actual despatx del síndic, durant la restauració de la Casa de la Vall l'any 1962. Entre 1991 i 1993 es van substituir aquests suports de fusta pels actuals, de materials sintètics i més adients.
3. A la fi dels anys cinquanta, per motius de conservació, els murals van ser arrencats, col·locats sobre uns suports de tela amb bastidor de fusta i traslladats a la sala contigua, dita dels passos perduts. L'arrencament el dirigí Rafael Benet i el van realitzar Antoni Llopart i Manel Humbert. Entre els anys 1971 i 1973 van ser restaurats per Joaquim Sabater i el 1989 es van substituir els suports de fusta pels actuals, d'Aerolam.
4. ANA, TC-N 127, Joan Moles, Manual de 1522, 9 de juny.
5. ANA, TC-N 127, Joan Moles, Manual de 1522, 18 d'agost.
6. Sobre aquest autor i la seva cultura, vegeu Cornudella 2004.
7. Angulo 1944 i 1954; Post 1958: 364-378.
8. ANA, TC-N 142, Francesc de Bauró, Protocol Tercer, de 1537, 7 de juliol.
9. Alcobé Font 2007; Porta 2008.
10. Madurell 1943: n. 97.
11. Post 1958: 368.
12. Planas de la Maza 2007.
13. Ministeri de Cultura (Patrimoni Cultural d'Andorra), expedient 5/76. Es conserva una carta de l'any 1971 en què es diu que aquest retaule es troba al cap de casa de la Casa de la Vall.
14. Bosch Ballbona 1994: 305-310.
15. Garriga Riera 2004a: 56.
16. Garriga Riera 2004a: 55.
17. Sierra Reguera 2010, Yeguas Gassó 2010 i Velasco González 2011. Per a una cartografia de la pintura monumental al nord dels Pirineus, vegeu Decottignies 2005, consultable a <http://insitu.revues.org/9030#text>
18. Goldstein 2012: 39. Sobre la sèrie, vegeu Leesberg i Leeftang 2012: 45-69.
19. ANA, TC-N 214, Miquel Montanya, Manual de 1615-1620, 15 de juliol de 1618.
20. ANA, TC-N 214, Miquel Montanya, Manual de 1615-1620, 20 d'abril de 1619 i 10 de maig de 1620.
21. ANA, TC-N 214, Miquel Montanya, Manual de 1615-1620, 10 de març de 1619.
22. ANA, TC-N 203, Maties Ribot, Manual de 1619, 2 de juny.
23. ANA, TC-J (document localitzat per M. Mercè Pujol).
24. Riera 1982: 21-22, però l'autor, sense cap fonament, creu que és un contracte sense efecte i no vinculat al retaule actual que ell data del segle XVIII i que considera molt retocat al segle XIX, especialment a la cimera.
25. ANA, TC-N 204, Maties Ribot, Manual de 1620, 25 de juliol, i nota al marge datada el 17 de març de 1621.
26. ANA, TCN 233, Joan Ribot, Manual de 1633, 29 de juliol.
27. ANA, TCN 211, Jaume Rossell, Manual de 1616-1624, 24 de novembre de 1619, 19 i 24 de gener i 5 d'octubre de 1620 i 14 de gener de 1623.
28. ANA, APO L.1 Tomàs Cerdà, Manual de 1616-1630; ANA, TC-N 203, Maties Ribot, Manual de 1619-1620, 2 d'abril de 1619, un pagament relacionat amb el contracte de l'obra, «en descarrech de vuytanta lliures li donen de fer y pintar lo retaule de la iglesia parroquial de Ordino, lo qual retaule promet lo dit mossèn Carreu de comensar a fer y pintar de assi a quinze dies primers venidors».
29. ANA, TC-N 211, Jaume Rossell, Manual de 1616-1624, 17 de setembre de 1618 i 20 de gener de 1619. El contracte de Sant Julià de Lòria va ser publicat per Riera i Simó 1982: 21-22.
30. ANA, APO, L.4, Thomas Cerdà, Manual de 1620-1661, 26 de novembre de 1640.
31. Segons informació d'arxiu facilitada per M. Mercè Pujol
32. ANA, ACNI 561.
33. Sobre l'autor de l'afegit *neo*, vegeu Pujol 2012.

34. ANA, TC-N 193, Maties Ribot, Manual de 1607-1608, 9 i 13 de febrer de 1607 i ANA, TC-N 194, Maties Ribot, Manual de 1608, 22 de febrer.
35. Per al retaule del Sant Crist: AHLL, la Seu d'Urgell, Vicenç Armengol (S.414), Manual de 1634-1636, 23 d'abril de 1635; per al de Prullans: AHLL, Castellbò, Pere Mestre (S.68), Manual de 1635-1637, 13 de febrer de 1637; per al d'Os: AHLL, la Seu d'Urgell, Antoni Mir (S.444), Manual de 1639-1641, 5 de novembre de 1640; per al de la Bastida, AHLL, la Seu d'Urgell, Vicenç Armengol (S.421), Manual de 1650, 8 de novembre. La nissaga dels Pradell encara donà un altre fruit: Jaume II Pradell, fill del mestre Jaume Pradell, escultor de la Seu d'Urgell, que ja era mort, que l'any 1677 a Barcelona es llogava d'aprenent d'escultor al mestre Joan Grau (AHPB, Bonaventura Torres, lligall 1, Manual Dinovè, 1677, 16 de desembre de 1677).
36. La diversitat d'imatges associades a les necessitats litúrgiques del culte al Roser es pot resseguir a Gorzelik 2003.
37. Vegeu-ne una reproducció a Miralpeix 2012b: 236.
38. ANA, ACM, Llibre d'actes (1666-1724), f. 263v-264r.
39. ANA, NMV 65, f. 58.
40. *Guia* 2000.
41. Miralpeix 2009.
42. Segons una informació d'arxiu facilitada per M. Mercè Pujol.
43. Pacheco 1649 (reed. 1990): 576-577.
44. Stratton 1988: 46-48.
45. Badia 1991: 116.
46. Badia 1991: 134.
47. Vegeu les fitxes realitzades en ocasió de la restauració portada a terme per Mireia Garcia, publicades a Miralpeix 2014.
48. Vegeu-ne una reproducció a *The Illustrated Bartsch*, vol. 45, *Italian Masters of the Seventeenth Century*.
49. Vegeu Canturri 1978: 17.
50. Miralpeix 2014.
51. Miralpeix 2014: 364, ja esmentava la possibilitat que fos una obra tardana de Viladomat en la qual podria haver participat el taller.
52. Balclis, maig de 2010, lot 1260.





BIOGRAFIES

Fotografia de la doble pàgina anterior: Processó al carrer Major de Canillo. Es distingeix la cadira processional de l'església parroquial. 1911-1927 (Vincent Builles, ANA, 177-FBUI).



335

1. MIQUEL RAMELLS I GUIU BORGONYÓ (antic Mestre de Canillo)

Podríem dir que el personatge històric Mestre de Canillo va ser una creació de Chandler Rafton Post.¹ Encara que l'estudiós americà sentia la temptació d'acostar l'anònim a la figura de Joan Llobet, pintor actiu a Andorra en l'arrencada del Cinc-cents i documentat per Pere Pujol i Tubau (1936) treballant a Canillo entre 1508 i 1510, al final, la prudència (i el fet que també considerés la candidatura de Pere Alegret) va fer que optés per mantenir-lo en l'anonimat.²

A més, aquest importantíssim hispanista el va dotar d'identitat artística en assignar-li, sempre per atribució, un conjunt d'atractives pintures i en ubicar-lo en el context de la pintura catalana de l'Early Renaissance en el volum dotzè de la seva monumental *A History of Spanish Painting*. El catàleg proposat per Post és el que encara avui gestionem; aprofitant, això sí, informacions clau que Diego Angulo dedicà a un mestre que proposava anomenar de «Caldas» [de Malavella]:³ les pintures dels retaules de Sant Joan de Caselles i de Sant Miquel de Prats (aquest aleshores a les Galeries Costa de Palma), indiscutibles pedres de toc de la caracterització del mestre; les del retaule «over the high altar» de l'església de Sant Esteve de Caldes de Malavella; «blessedly escaped destruction in the war», les dels de Santa Margarida de Lasquarri (perdudes durant la Guerra Civil de 1936-1939, però documentades fotogràficament) i de Sant Pere de Vilanova d'Èssera, ambdós al Pirineu d'Oscà, a més d'un grup, segons Angulo, de «cinco *Historias de Jesús y la Virgen*, de M. Mateu; la *Degollación del Bautista*, de C. Rodríguez Andreu [després a la col·lecció Ortodó], ambas de Barcelona».

La caracterització catalogràfica proposada per ambdós investigadors no ha patit variacions gaire substancials fins als treballs que han culminat en la present publicació,⁴ però cal destacar que Marta Planas es va desmarcar dubitativament de l'enllaç entre el Mestre de Canillo i el nom del pintor Joan Llobet⁵ i que Antoni José, a més de publicar per primera vegada les fotografies de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de sis de les pintures de Caldes de Malavella, afegia una nova atribució al catàleg conegut: la taula de sant Silvestre i el drac d'una col·lecció particular de Madrid.⁶

Per sort, la localització a l'Arxiu Nacional del contracte del retaule major de Sant Joan de Caselles permet fer un pas decisiu en la comprensió de l'anònim en identificar-lo amb els mestres Miquel Ramells, de Cardona, i Guiu (o Guiot) Borgonyó, en assenyalar la data de 1537 com a primera fita segura de la cronologia de llurs activitats,⁷ i també construir una primera biografia dels autors, ja que els dos noms que han emergit dels documents andorrans no són pas nous en la historiografia de l'art català, encara que aquesta mai no en va sospitar el vincle amb l'ara superat Mestre de Canillo.

Començant per Miquel Ramells, a qui Josep Mas ja havia trobat l'any 1531 com a testimoni dels capítols matrimonials d'Enrique Fernandes i «Philippam, que fuit uxor magistri Bernardi Tenteloge, quondam sartoris civis Barcinone», al costat de Jaume Fontanet, i que ja apareix amb Guiu Borgonyó dos anys més tard al fogatge de Bagà.⁸ I a qui, recentment, Miquel Mirambell documentava a Vic novament amb Guiu Borgonyó entre 1546 i 1548, signant els acords per elaborar el retaule major de Sant Martí de Sobremunt i el de Sant Sebastià de la capella de la Mare de Déu de Vilanova de la parròquia de Sant Martí Sescorts, el 23 d'abril de 1547 i el 24 de novembre de 1548,

respectivament. Tal com consta al contracte del primer retaule, els dos mestres es reconeixen com a «consocius e pintós» habitants de «la vila e loch de Bagà del Bisbat de Urgell» i com a autors del retaule major de Sant Boi de Lluçanès.⁹

Després d'aquestes notícies perdrem el fil de la biografia de Guiu Borgonyó i de la de Miquel Ramells només se'n mantindran algunes traces tardanes que el situen a Cardona el 31 de gener de 1550, el 3 d'octubre de 1566, el 29 de juliol de 1568, el 15 d'abril de 1569, el 17 d'abril de 1570 i, finalment, el 7 de març de 1573.¹⁰ La majoria es refereixen a actuacions sense cap transcendència historicoartística, ja que són pagaments o reconeixements de deutes en relació amb compres, a propietats llogades (un hort d'oliveres) o, aquesta és la més interessant, el 19 de setembre de 1566, a la reclamació al seu sogre, Bernat Cases de Sant Vicenç de Castellet (Lluçanès), de trenta lliures encara pendents del dot de Joana Cases, la dona del pintor.¹¹

Però n'hi ha dues de molt més importants que ens en revelen les últimes activitats professionals: la pintura del retaule del Roser de Sant Miquel de Cardona i del major de l'església parroquial de Santa Fe de Valldeperes.

El primer, amb l'autoria de Miquel Ramells, es revela en uns papers de la Batllia de Cardona datats el mes d'octubre de l'any 1556. No són, doncs, documents relatius al contracte o als pagaments dels treballs pictòrics, sinó referències indirectes al fet que Ramells se n'ocupava, mencionades dins el marc d'un conflicte lleu –una mica més greu que una discussió, sembla– entre el pintor i el seu ajudant Gabriel Clusa i el sastre Francesc Balius de Cardona a propòsit de la forma pactada per pagar la venda d'una petita quantitat de guix que el mestre necessitava per a prosseguir l'elaboració del retaule i que no es posaven d'acord si havia de ser amb la pintura d'una rodella o del pagament d'una certa quantitat en metàl·lic.¹²

La del 18 d'agost de 1569 és més important en documentar la que ara seria la darrera obra del pintor, no conservada. És una època relativa al primer pagament per l'obra del retaule major de l'església parroquial de Santa Fe de Valldeperes, avui en dia al municipi de Navàs:

Michael Ramells pictor ville Cardone Gratis etc. Confessus fuit se habuisse et recepisse ad Vincencio Pejoan, Joanne Sunyer, Petro Llobet, Jacobo Simon et Joanne Mas termini parrochie Sancte Fides Vallis Petrarum decem octo libras barchinonens quas sibi bistraxerunt per la primera paga del salari de la pintura del retaule que dit Ramells per la dita parrochia te de pintar.¹³

Seríem davant la seva última notícia biogràfica, però no davant la darrera indicació que podem aportar entorn de la reconstrucció de la interessantíssima història de Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, perquè en el curs de la recerca també hem localitzat el contracte del retaule de l'altar de «Nostra Dona Baneyta» de l'església parroquial de Caldes de Malavella datat el 13 d'octubre de 1549. És molt probable que es tracti del conjunt que contenia les taules que Diego Angulo havia atribuït al «Mestre de Caldas» fabricat pel fuster Bernat Parals, «natural del loc de Monras del terme de Palafrugell». Era, ho diu la font, un retaule a la romana presidit per «huna Nostra Dona al mig ab hun Jesus com es acostumat de fer en semblants obres».¹⁴ Si fos així, la factura pictòrica dels episodis de la vida de la Verge Maria «blessedly escaped destruction in the war» –recordem novament la precisió de Post– podria datar-se ben bé al mig del Cinc-cents, una cronologia que ajudaria a omplir el buit existent entre els treballs osonencs i les primeres informacions cardonenques de Miquel Ramells, sempre que l'autor actiu a Andorra i Osona i el pintor de Cardona siguin la mateixa persona, és clar.

2. MIQUEL RUBIOL (1566-1631 ca.)

Va ser un escultor amb uns inicis prometedors: l'any 1583, a l'edat de 16 anys, el seu pare, el fuster Fèlix Rubiol, el posava d'aprenent al taller de Cristóbal de Salamanca, l'escultor d'Àvila que aleshores elaborava el cor de l'església del monestir de Santa



Maria de Montserrat.¹⁵ Al contracte d'aprenentatge s'estipulava que el jove hi faria una estada de cinc anys, de manera que és possible que Miquel Rubiol també hagués assistit el seu mestre en l'altra seva gran intervenció al Principat de Catalunya, aquesta conservada: el cor de la catedral de Tortosa, contractat l'any 1587.

La seva primera obra documentada, ja com a mestre autònom, va ser el retaule major de Santa Maria de Cervera, que va contractar el 22 de febrer de 1596 juntament amb els seus col·legues Francesc i Jaume Rubió i Claudi Perret. Encara que ha desaparegut sense deixar gairebé cap rastre, deduïm, per les descripcions documentals, pel preu de l'encàrrec i per la categoria dels autors involucrats, que va ser una de les estructures més interessants de la retaulística catalana. I de les més originals i innovadores, ja que en un temps en el qual el més habitual era decorar els compartiments amb escultures i taules pintades, els Rubió, Rubiol i Perret van farcir-los de relleus monumentals.¹⁶

Tot i que només tenim pagaments al seu nom documentats els anys 1597 i 1598, és probable que treballés en el projecte de Santa Maria fins al final i també que des d'aleshores no es mogué de Cervera, on es va casar dues vegades, el 1596 amb Anna Saurina, i el 1618 amb Margarida, la vídua d'un assaonador de Santa Coloma de Queralt, i on el trobem signant diversos documents notariais (èpoques i rebuts de pagaments, testimoniatges i l'acceptació d'una marmessoria) els anys 1608, 1610, 1616 i 1617.¹⁷

Allà, el 24 d'abril de 1604, ja signava un altre acord amb els tallers dels Rubió i de Claudi Perret per dividir-se la feina, els costos i els beneficis de la fàbrica del retaule major de l'església parroquial de l'Assumpta de Linyola (cremat l'any 1936, però documentat en una fotografia); això sí, en el cas que els jurats municipals els entreguessin l'encàrrec.¹⁸ I encara des de Cervera elaborà, entre 1605 i 1609, la caixa i els elements escultòrics de l'orgue de l'església parroquial de Verdú, fabricat des del 2 de juliol de 1604 per l'orguener solsoní Francesc Bordons, que simultàniament feia el de l'església de Tàrraga, i substituït per un de nou el 1752 que, tanmateix, podria haver reaprofitat l'estructura de fusta de Miquel Rubiol.¹⁹ És en aquesta etapa que s'ocupà del retaule de la capella de Sant Bartomeu de Sant Julià de Lòria, l'obra del qual va pactar el 10 de novembre de 1606 amb Bartomeu Moles, «loci Sancti Iuliani, vallium Andorrae»,²⁰ un compromís força modest en proporció a les comandes de Santa Maria de Cervera i de l'Assumpta de Linyola que, tanmateix, els atzars i els accidents del temps han acabat transformant en la seva obra clau, per completa i conservada, en un magnífic exemple de la seva expertesa en la gestió dels elements de l'arquitectura clàssica aplicada a la retaulística.

La resta de la seva trajectòria sembla un enfilall de retaules de petit format. L'any 1611, en farà dos encara amb Claudi Perret abans que aquest marxi a treballar a les catedrals de Barcelona i Perpinyà: un d'ubicació desconeguda pagat dels béns del notari cerverí Pere Mir i el retaule de Sant Pere de la capella de les Ànimes de Santa Maria de Cervera (1611).²¹ El 1614, amb el fuster Miquel Boter, realitzà el de la capella de Santa Victòria, encarregat pels administradors de la lluminària de Sant Antoni i Santa Victòria de l'església de Sant Antoni Abat de la comanda dels antonians;²² el 1625, els del Roser de Guspí²³ i el major de la petita església de Prades de la Molsosa, que deixà inacabat.²⁴

Potser foren més ambiciosos els seus compromisos amb les parròquies de Vallfogona de Riucorb, Riudoms i Santa Maria de Cervera, adquirits entre 1620 i 1631, any de la seva defunció. Si més no per la major entitat dels temples parroquials. Lamentablement, de la seva estada a Vallfogona el 1620 només en dóna una indicació sense acreditar Cèsar Martinell, però que el vincula a les obres de la capella de Santa Bàrbara feta construir per l'il·lustre rector poeta Francesc Vicent Garcia (1959: 127-128). Tampoc no se sap res del que hi devia fer a Riudoms quan l'escultor Benet Baró el nomenava procurador seu l'any 1624, però podríem insinuar que treballava als retaules que aquest hi fabricava: el major o el de Santa Leocàdia.²⁵ En canvi, estem més ben informats del seu darrer vincle amb Cervera. Era la construcció del retaule

del Roser de Santa Maria que hauria d'enllestir el seu fill Josep, un escultor format amb Agustí Pujol, amb l'ajuda del fuster retauler Rafael Carreres.²⁶ No va ser l'únic fill que el va seguir en l'ofici; en va tenir un altre, Miquel, que ja havia mort el 1628, quan se l'identifica com a «scultoris quondam» en un document notarial d'un tercer descendent del nostre mestre, un «Raimundus Rubiol».²⁷

3. ANTONI TREMULLES

A Andorra, la primera notícia de l'activitat d'Antoni Tremulles, «scultor del regne de França», correspon al 15 de juliol de 1618, quan es compromet a fabricar «lo retaule de Sant Germà, capella situada en la parrochial de Sant Julià».²⁸ Però la seva trajectòria podria haver començat molt abans al Principat de Catalunya si l'identifiquéssim, ni que sigui provisionalment, amb l'Antoni Tremulles que va néixer a Girona cap a 1570 i que era fill d'un tapisser occità de la diòcesi de Tula, potser del lloc de «Sant Julià dels Boi, regni Francie».²⁹ Algunes d'aquestes dades consten als seus capitols matrimonials de l'any 1602 amb Mariana Combes, de Vilafranca del Penedès, però filla d'un serrador també oriünd de França, que fou la mare dels escultors Josep i Llätzer Tremulles—germanastres del tercer escultor de la família, l'Antoni II, nascut d'Eulàlia Torres, segona muller del mestre des del 15 d'agost de 1609.³⁰

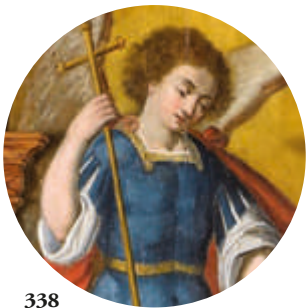
La primera etapa de la seva activitat es desenvolupà a Vilafranca del Penedès, des de l'any 1599 que s'examinà d'imaginaire i entallador a la confraria de Sant Macari i Sant Josep. Hi va esdevenir un mestre destacat de la confraria de fusters i imaginaires, capacitat des de 1605 per fer feines, també, de fuster i mestre de cases. Del seu taller, en van sortir els retaules de Sant Jacint (1602-1606), de Sant Ramon (1605), i, potser, el del Sant Nom de Jesús per a l'església parroquial de Santa Maria de Vilafranca; el de l'ermita de Santa Maria de Sales de Viladecans (1604); el del Sant Nom de la capella de Sant Bartomeu de l'església parroquial de Sant Martí Sarroca (1604)—que imitava el de la mateixa advocació a Santa Maria de Vilafranca—; el sagrari per a l'altar major del temple de Santa Maria de Vallformosa (1604); un tabernacle «per ops de portar la figura de Nostra Senyora del Roser quan se fa professor» per a la capella del castell de Torrelles de Foix (1608), i la creu de Santa Magdalena del terme de Vilafranca (1604), a més de la imatgeria d'un retaule no identificat destinat a l'església de la Bisbal del Penedès (1605).³¹

L'any 1612 encara vivia a Vilafranca del Penedès, ja que un «Antoni Tremulles» consta com a testimoni en dos testaments datats el 16 de gener i el 10 d'abril.³² Però després d'aquestes dates entrem en un llarg silenci documental que només es tancarà el 15 de juliol de 1618, quan es va comprometre a fabricar el retaule de Sant Germà de Sant Julià de Lòria.³³ Després seguiren els treballs del retaule major a la mateixa parroquial de Sant Julià (1619)—basat en la traça del retaule del Roser del convent de Sant Domènec de la Seu d'Urgell, potser de Tremulles mateix—,³⁴ del major de Sant Pere d'Aixirivall (1619),³⁵ del Roser de l'església de Santa Eulàlia d'Encamp (1620)³⁶ i del major de Sant Martí de Nagol (1619),³⁷ amb el de Sant Germà, l'únic només parcialment conservat de tot l'estol de comandes conegudes.

L'estiu de l'any 1621 torna a ser al Principat de Catalunya després de delegar en «mossèn Jaques Jubert, prevere, subvicari de la parrochia de Andorra» el cobrament de les pagues que encara se li devien per alguna d'aquestes feines.³⁸ En concret, treballant als retaules conservats de Sant Bonifaci de l'església parroquial de la Mare de Déu de Valldeflors de Tremp (1623) i al del Roser de Santa Maria de Llimiana (1624). Són obres que haurem de considerar contemporànies dels retaules que realitzà a l'arquebisbat de Tarragona: el major de Sant Mateu de Riudecanyes i el de Sant Cristòfol de Sant Llorenç de Botarell (1625-1631). Més tard va fer el retaule de Sant Roc per a la parroquial de Mont-roig (1632 i 1633) i va participar a l'inici de l'obra del monumental retaule major de Sant Joan de Valls, contractat el 1639 juntament amb els seus fills Josep i Llätzer.³⁹



Es tracta d'un hipotètic periple biogràfic que admet l'encaix de l'estada andorraniana i, fins i tot, una d'occitana (entre 1612 i 1618?) que explicaria que el mestre fos tractat de «francès» quan apareix a la Seu d'Urgell i a Sant Julià de Lòria. De tota manera, no s'hauria de descartar que el Tremulles andorrà i Pallarès fos un tercer Antoni Tremulles, un nebot del suara ressenyat (i el cosí de l'Antoni II) que va entrar d'aprenent al taller del vilafranquí l'any 1602. Es tractaria d'un fill d'un Llätzer, tapisser de la diòcesi de Tula, menor de 25 anys però major de 17, que entrava com a aprenent al taller de l'Antoni Tremulles de Vilafranca del Penedès per un període de cinc anys.⁴⁰ Dissortadament, les obres del Principat de Catalunya no ens poden ajudar a resoldre l'enigma: totes han desaparegut. Van ser cremades el 1936 en esclatar la Guerra Civil a Espanya. Paradoxalment, per això mateix els retaules andorrans d'Antoni Tremulles són encara més valuosos. Per primera vegada ens mostren la seva imatge autèntica.



338

4. MESTRE D'ANSALONGA (Jeroni d'Herèdia?)

La construcció històrica del personatge artístic anomenat provisionalment Mestre d'Ansalonga neix durant la primera redacció d'aquest catàleg de l'art de l'època moderna a Andorra, en el bienni 2008-2009.⁴¹ És aleshores que, per primera vegada, es proposa reunir sota aquest nom de conveniència diversos conjunts pictòrics conservats a Andorra, el Conflent i el Rosselló que acrediten una mateixa autoria. Es tracta, a les valls d'Andorra, dels retaules majors de Sant Pere d'Aixirivall, Sant Miquel d'Ansalonga, Sant Ermengol de l'Aldosa, Sant Esteve de Bixessarri, Sant Martí de la Cortinada, Sant Serni de Canillo, i dels de Sant Germà de Sant Julià de Lòria i Sant Martí de Sant Serni de Canillo, a més de la tela de Sant Pere del Tarter guardada avui a l'església parroquial de Canillo i de la de Sant Ermengol de la Casa Areny-Plandolit. A la Catalunya Nord, dels retaules del Roser, Sant Isidre i Sant Sebastià i el dels Sants Joans de Santa Maria del Prat d'Argelers, el de Sant Pere de l'església del monestir de Sant Pere de la Roca (des de la Revolució Francesa instal·lat a la parroquial de Vilafranca de Conflent) i els de la Immaculada de Cameles i del Roser de Forques. En el moment de tancar aquest estudi ens ha semblat que també se li poden adscriure les pintures del retaule de Santa Llúcia de la Seu d'Urgell, parcialment conservat.

Es tracta d'un catàleg molt ric que converteix l'anònim en un dels pintors catalans més interessants del segle XVII i amb més obra conservada. En el context particular de les arts a Andorra ha de figurar al costat, quant a la presència en el territori i a l'impacte visual, dels pintors Miquel Ramells i Guiu Borgonyó, antics Mestre de Canillo, i dels escultors Antoni Tremulles i Isidre Clusa. Tanmateix el seu és un catàleg totalment sostingut en atribucions. A dia d'avui no s'ha trobat cap document acreditatiu de l'autoria de les obres indicades, ni notícies d'arxiu que certifiquin que són, com sostenim, treballs de la mateixa mà. Per tant, l'agrupament que proposem està basat en arguments atributius, en les semblances que l'acarament de les taules de tots aquests conjunts posa de manifest, molt evidents a parer nostre.

Així, la biografia d'aquest anònim no hauria de passar d'aquest esbós d'una intrigant personalitat pictòrica, limitada als suggeriments brotats de la seva plàstica i del seu itinerari transpirinenc, semblant al que seguiren un segle abans Miquel Ramells i Guiot Borgonyó, encara que en aquest cas desplaçant-se des d'Andorra (o arribant-hi) a (o des de) les planes del nord de la serralada. Tanmateix cal deixar constància que en una primera versió d'aquest catàleg ens havíem plantejat la possibilitat de servir-nos de l'assimilació que fa Joan Riera i Simó entre Jeronimum d'Heredia, un pintor «habitant en la vila de Sort» que el 17 de gener de 1639 apareix signant com a testimoni en un document de l'Arxiu Parroquial de Canillo, i l'autoria del retaule de Sant Martí de Canillo que aquell mes i any s'estava pintant segons consta en un pagament registrat al *Llibre de Santa Maria de Meryxel* del mateix arxiu que, hi insistim, no cita la identitat del destinatari dels diners: «Vuy, als 13 de

gener 1639, à pagat Michel Adelach al pintor que pinte lo altar de Sant Martí, vint y nou reals, dic 2 lliures, 18 sous»,⁴² projectant-la als treballs reunits sota l'etiqueta de Mestre d'Ansalonga, entre els quals destaca l'Anunciació del retaule de Sant Martí de Canillo.

No hem estat els únics a notar l'atracció d'una conclusió semblant. També Rosa M. Cases al seu llibre *Un pintor incert*, en el qual especula, desafortadament, a parer nostre, sobre la possibilitat que aquest Jeronimus es formés a Sevilla a prop de l'obrador de Zurbarán i que hagués abandonat aquesta ciutat «a mitjan anys trenta», optant «per buscar lluny de casa la manera de guanyar-se la vida amb la seva professió». Això sí, sense citar que els dos documents de l'arxiu parroquial de Canillo que són a la base de la hipòtesi havien estat donats a conèixer per Joan Riera i Simó.⁴³

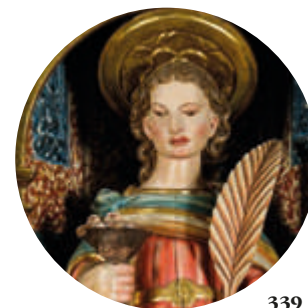
Finalment, però, ens ha pogut més la coherència amb la metodologia de l'historiador de l'art i, davant de l'evidència que la base documental proporcionada pels dos documents identificats per Joan Riera i Simó és massa feble per a sostenir la identificació de Jeroni d'Herèdia amb l'anònim, ens hi repensem i tornem a sostenir l'anonimat i la més prudent denominació de Mestre d'Ansalonga. El mètode de la nostra disciplina reclama evidències més sòlides abans de fer un pas tan compromès i aquestes només arribaran amb la troballa d'algun indici documental ben explícit sobre l'autoria d'algun dels treballs andorrans o rossellonesos.

Per molt atractiu que sigui acostar les dues citacions documentals, encara no tenim cap seguretat que, en efecte, el Jeroni d'Herèdia pintor que el 1639 vivia a Canillo sigui l'autor de la pintura del retaule de Sant Martí de la parroquial. Mentrestant, però, afegirem que aquest «Hieronimus de Eredia pictor habitator in villa Sortis diocesis Uregellensis» va ser l'autor del retaule del Roser de l'església parroquial de Sant Andreu d'Aristot, que no conservem, tal com consta en una acta de pagament de noranta-dues lliures i quatre sous datada a la Seu d'Urgell el 12 de novembre de 1638.⁴⁴

Mentrestant, estem segurs, i no és poca cosa, de la idoneïtat de l'agrupament que proposem i del periple transpirinenc que se'n deriva. I també de l'emmarcament cronològic que li escau, marcat per unes quantes fites segures. Començant per la que assenyalava que, lògicament, els seus primers treballs han de ser posteriors a l'etapa de fabricació d'alguns dels seus retaules suport, concretament a la tasca ben documentada de l'escultor Antoni Tremulles entre 1618 i 1621. I anteriors a la darra data documental connectada amb una feina seva, 1656, quan el *Llibre de comptes dels sagristans de Meritxell* registra una despesa relativa a «pintar lo retaule de St Serny».⁴⁵ En l'endemig s'han de situar un parell d'indicacions útils per a ubicar la datació aproximada d'un dels treballs del mestre al Rosselló, la de la contractació de la fàbrica del retaule de l'altar de Sant Joan a la parroquial de Nostra Senyora del Prat de la vila d'Argelers, amb el fuster M. Corretger i l'imatger Joan Davit, el 8 de març de 1620, i l'autorització donada el 22 de maig de l'any 1626 als habitants d'aquest lloc per part de l'oficial del bisbat d'Elna-Perpinyà a fi que poguessin encarregar l'obra del retaule de Sant Isidre i Sant Galderic, dos retaules pintats pel nostre anònim en un després indeterminat.⁴⁶

5. ISIDRE CLUSA (documentat entre 1653-1690) AGUSTÍ CLARAMUNT (documentat entre 1653 i 1663-1664)

Les concomitàncies estilístiques d'un nombrós grup de retaules andorrans amb el retaule major de l'església de Sant Climent de Pal ens permeteren atribuir tot el grup a un anònim escultor que batejàrem provisionalment amb el nom de Mestre de Pal. Les dades d'arxiu ens rebel·laren, no obstant això, que rere aquest prolífic mestre s'hi amagava, en realitat, el nom de dos escultors: Isidre Clusa i Agustí Claramunt. Serien obres seves, atenent-nos a lligams estilístics i a una succinta relació documental que esmentarem més avall, els retaules del Sant Crist (Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino), de Sant Antoni de Pàdua i Sant Isidre (Sant Iscle i



Santa Victòria de la Massana), de la Mare de Déu del Carme i del major (Santa Eulàlia d'Encamp), de la Immaculada (Sant Julià de Lòria) i de la Mare de Déu (Sant Martí de la Cortinada d'Ordino). Considerant els mateixos criteris, també hi tindrien cabuda el retaule major de Sant Cristòfol (Freixinet, Riner, Solsonès), el de Sant Martí (Sant Martí de Riner, ara a la catedral de Solsona), el de la Mare de Déu de la Trobada (Montferrer) i els sants Antoni i Pere Màrtir de Sant Just i Sant Pastor de la Vall dan (Odèn). Francesc Badia, en realitat, ja s'adonà de la relació existent entre els retaules de Sant Antoni i Sant Isidre de la Massana i el de la Mare de Déu del Carme de la parroquial d'Encamp.

Tot i que el retaule de Sant Martí de Riner no conserva l'estatuària, algunes figures dels relleus ben bé passarien per talles andorranes del binomi Clusa-Claramunt. El Pare Etern no sembla gaire lluny dels retaules andorranos i tampoc no disten gaire d'aquestes figures amb els capgrossos i les mans grans dels retaules andorranos el sant Martí tallant la capa del relleu del carrer superior esquerre del retaule del Riner, el personatge que inclina el cap darrere sant Martí a l'escena de La consagració de sant Martí o el figurant amb barba de la Mort de sant Martí de la predel·la. Joan Bosch (2004a), que estudià el retaule de Sant Martí de Riner, el llegí com el treball d'un mestre anònim, satisfactori a nivell decoratiu, però pobre en l'assoliment de la narrativitat, limitat tècnicament, adotzenat i maldestre, descrivint el retaule com el resultat d'una feina més pròpia d'un no-professional.

La localització de tres documents ha permès revelar, com anunciàvem, la identitat del Mestre de Pal i confirmar de passada la totalitat de la hipòtesi plantejada en base a criteris estilístics, malgrat que el coneixement complet de la biografia dels dos escultors sigui a hores d'ara una quimera. El primer document fa referència al contracte del retaule del Sant Crist de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino. Segons aquest document, l'any 1653, els joves escultors «Hisidoro Clusa i Agustí Claramunt» es comprometen a realitzar el retaule en qüestió per onze dobles.⁴⁷ Si el document és prou explícit, la comparació entre el Pare Etern del retaule de Sant Martí de Riner i el del Sant Crist d'Ordino, a banda dels altres lligams estilístics ja esmentats més amunt, és totalment concloent en els vincles estilístics.

El segon document és una notificació oral que ens ha fet arribar l'historiador Carlos Dorico, segons el qual els escultors Isidre Clusa, natural d'Oliana, i Agustí Claramunt realitzaren el retaule major de Freixinet entre 1663 i 1664. La societat formada per Clusa i Claramunt, doncs, sembla clara en els dos treballs documentats. En les dues obres, d'entitat i costos diferents, l'autor de l'escultura s'aprecia clarament diferent del de l'arquitectura. En el d'Ordino, el santcrist és una talla ruda però expressiva, anatòmicament ben articulada; en el de Freixinet, és un escultor que ha evolucionat –han passat deu anys–, més elegant i fi, amb un registre narratiu més depurat. En canvi, el disseny i la tipologia formal de les malles arquitectòniques és invariable en tots els retaules, tant en els andorranos com en els catalans. Tot i que en els documents no s'especifica què havia de fer l'un ni què corresponia a l'altre –o si tots dos s'ocupaven de tot plegat–, el més habitual és que un d'ells assumís la part de la fusteria, que solia incloure l'arquitectura del retaule, i l'altre, la de la imatgeria. La continuïtat dels tipus en el darrer dels retaules documentats fa pensar, però, que el fuster era Clusa i l'imaginaire Claramunt. Es tracta del contracte del retaule de la Immaculada de la parròquia de Sant Julià d'Andorra,⁴⁸ firmat només per Isidre Clusa, que tenia el taller a la Seu d'Urgell.

Tal com s'ha explicat a la fitxa del retaule de la Immaculada, el relleu central i les escultures de la predel·la són molt properes a les figures dels retaules atribuïts a Isidre Clusa a Pal i a la Massana, però no pas les figures restants, que recorden l'estil del Mestre de Santa Llúcia que treballa a Andorra la Vella i a la Santa Creu de Canillo. Fixem-nos-hi, doncs: a Ordino, Freixinet i Sant Julià, les tres parròquies amb documentació conservada, Clusa treballa assistit per un escultor. És versemblant deduir, per tant, que en realitat era un fuster més dedicat a la part estructural del retaule, però no pas a la imatgeria. Per les raons que fos, la societat Clusa-Claramunt s'acabà

dissolent. Amb el taller instal·lat a la Seu d'Urgell, Clusa seguí abastint el mercat andorrà fins ben bé la fi del segle XVII, ja fos formant societat amb algun altre escultor –el Mestre de Santa Llúcia– o bé en solitari. Treballant tot sol –entre 1689 i 1690 es registren pagaments per a transportar el retaule de Sant Climent de Pal–,⁴⁹ el seu art abastí la demanda de l'actiu mercat andorrà del darrer terç de segle, que potser se sentia prou satisfet amb uns nivells d'exigència mínims que es poden concretar en retaules compostos de pedestal, graonada doble amb decoració estriada, predel·la amb sagrari hexagonal al mig, dos cossos de tres carrers, columnes amb el terç inferior decorat amb elements fitomòrfics i cariàtides, relleus amb motllures en forma d'espina de peix, entaulaments amb cares de serafins i frontons en el coronament dels carrers. Quan hagué d'assumir la talla, ja fos en relleu o exempta, els seus coneixements rudimentaris es concretaren en relleus sense cap concessió a la tridimensionalitat i en figures desproporcionades i inexpressives.

6. ANTONI VILADOMAT I MANALT (Barcelona, 20 de març de 1678 - 22 de gener de 1755)

Pintor nascut a Barcelona el 20 de març de 1678.⁵⁰ L'origen de la seva formació és al taller de Pasqual Bailon Savall, un pintor oriünd de Berga que va gaudir d'un cert predicament en el context català de l'últim terç de segle XVII. Aviat, però, va passar al taller de Joan Baptista Perramon, un mestre pintor barceloní d'escassa entitat amb qui va signar un contracte d'aprenentatge el 1693. Pels volts de 1701, acabada la seva etapa formativa, desapareix de la documentació i no se'n té notícia fins a 1709. Aquell any rebé unes poques lliures a compte d'haver pintat uns retrats dels arxiducs Carles i Elisabet i uns escuts i unes safates per al funeral del prior de la catedral de Tarragona Joan de Carreres i Erill. Tot i el buit cronològic, és probable que durant aquests anys inicials del segle XVIII Viladomat completés la seva formació a Tarragona, al solc dels pintors Juncosa i Jaume Pons o a redós dels actius tallers barcelonins de Joan Gallart o Pau Priu.

L'arribada dels artistes estrangers integrats en el seguici de la cort de Carles III, l'arxiduc, fou un trasbals per als tallers barcelonins, ancorats encara en un funcionament gremial i en una concepció artesanal de l'ofici de pintor. Tot i que no s'ha pogut demostrar el vincle directe d'Antoni Viladomat amb l'escenògraf Ferdinando Galli Bibiena o amb l'escultor alemany Conrad Rudolph –els dos artífexs més destacats del nucli cortesà de Carles d'Àustria–, és molt probable que s'empeltés d'una concepció de l'ofici en clau liberal. La prova més evident que fou així és que pledejà dues vegades contra el Col·legi de Pintors de Barcelona (1723 i 1729) i que defensà l'ensenyament del dibuix, que exercí sense la llicència de mestre que l'habilitava per a dur-lo a terme. Passada la Guerra de Successió, Viladomat s'erigí en el pintor de referència de la Catalunya de la Nova Planta. Instal·là el seu taller al barceloní carrer dels Arcs, a tocar de la plaça Nova, des d'on assumí tota mena d'encàrrecs per als principals convents i monestirs catalans. La seva principal especialitat fou la pintura de temàtica religiosa, que arribà a embellir moltíssimes capelles, esglésies i santuaris d'arreu de la geografia catalana (Reus, Tarragona, Manresa, Girona, Lleida, Puigcerdà, Breda, Mataró, Sort, Reus, Torroella de Montgrí, la Seu d'Urgell, etcètera).

Els seus millors anys foren entre 1720 i 1740. Amb el taller ben assentat, va estar en condicions d'assumir dos dels treballs que més fama i prestigi li reportaren: la finalització de la decoració del conjunt dels Dolors de l'església de Santa Maria de Mataró, interrompuda per la sobtada mort el 1714 del pintor Joan Gallart, i la sèrie d'olis sobre la vida de sant Francesc d'Assís per a l'antic convent de frares menors de Barcelona (avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya, en dipòsit de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi). Durant el mateix període va afrontar l'ambiciosa decoració del presbiteri de l'església del convent de Santa Maria de Jonqueres i les pintures dels retaules de la capella de Sant Narcís i dels Dolors de la catedral de



Girona, el gran quadre d'altar *La conversió de sant Pau* de la capella de la Convalescència de Barcelona –únic treball conservat del seu vastíssim catàleg que s'ha pogut datar amb seguretat–, bona part de les pintures dels diferents altars de les esglésies de Mataró –entre les quals cal destacar el *Martiri de sant Esteve* i la *Immaculada Concepció* per a l'església de Santa Maria– i les seves restants sèries més famoses: la *Història de Josep* de l'antiga col·lecció Cabanyes, ara parcialment a la col·lecció Julio Muñoz Ramonet de l'Ajuntament de Barcelona, i la *Vida de sant Bru* per a la cartoixa de Montalegre a Tiana (ara parcialment a l'església de Saint Merry, a París).

Des del 1730 i fins a la seva mort, l'estil d'Antoni Viladomat va evolucionar significativament. Els seus olis es van anar tornant més lluminosos i gràcils i la seva paleta es va convertir en més heterogènia i subtil, amb predomini de tons salmó, turquesa i carmesí. No va abandonar mai, però, els models de referència de la pintura barroca italiana, que conegué a través d'estampes. De la darrera etapa cal destacar l'*Assumpta amb Tots els Sants* de Santa Maria de Manresa, els olis de l'església de Breda i els més de vint llenços que decoraven les diferents capelles de l'església dels jesuïtes de Barcelona, completament arrasada el 1936. El primer historiador del pintor, Joaquim Fontanals del Castillo (1877), va esmentar-los com les millors obres del seu repertori. Avui només es conserva, fent honor a l'apreciació de Fontanals, la *Dormició de la Verge* al Centre Borja de Sant Cugat del Vallès.

La puixant burgesia comercial barcelonina va acudir al seu taller amb el propòsit de comprar-li quadres amb temàtiques més desenfadades. Viladomat va saber proveir-los de natures mortes, paisatges, al·legories, retrats, florerer, etcètera, amb la mateixa eficàcia i talent amb què va servir la seva clientela religiosa. Les *Natures mortes* i la sèrie d'al·legories de les estacions de l'any, totes al MNAC, són una novetat en la pintura catalana del moment. Va seguir pintant fins més enllà de 1740, però foren els seus deixebles i col·laboradors els qui gradualment assumiren els encàrrecs. Aquest puixant protagonisme del taller explica l'abundància de temes seriats del seu catàleg, a més de les nombroses obres afins al seu estil que o bé han de considerar-se autògrafes dels seus deixebles o directament còpies d'altres pintors anònims. Exceptuant Manuel i Francesc Tramulles –sense cap mena de dubte els seus dos deixebles més destacats, enfrontats com el seu mestre al Col·legi de Pintors i impulsors com ell de l'aprenentatge acadèmic a Barcelona–, la resta d'aprenents i ajudants que passaren pel seu taller són pràcticament desconeguts. El seu únic fill, Josep Viladomat i Esmandia, es dedicà amb poc èxit a la pintura.

Va morir el gener de 1755. Després de la seva mort, la seva fama no va minvar: Nicolás Rodríguez Laso, fiscal inquisidor del Sant Ofici a Catalunya, va fer posar un cèlebre epitafi a la capella on Antoni Viladomat i la seva esposa estaven enterrats, a l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona. Poc després vindrien els elogis del pintor alemany Anton Raphael Mengs, que va comentar, davant la seva sèrie franciscana, que era el millor pintor que havia tingut l'Espanya del seu temps. Més tard, l'interès de l'Escola de Dibuix de Llotja per posseir la seva obra per a finalitats educatives va afavorir la perpetuació del seu record. Avui dia, i gràcies a aquest prestigi continuat al llarg de més de dos segles, el seu catàleg el conformen al voltant de tres-centes quaranta obres, entre olis i dibuixos, i es té notícia d'un parell de centenars més.

7. JOAN CASANOVES I RICART (Barcelona, ca. 1691-1700 - 16 d'abril de 1756)

Fill de Joan Casanoves II (ca. 1656-1739), pintor i daurador de Barcelona, i de Marianna Ricart, filla del també pintor barceloní Abdó Ricart.⁵¹ Santiago Alcolea denominà Joan Casanoves II el pare de Joan Casanoves Ricart per distingir-lo de Joan Casanoves I.⁵² Aquesta diferenciació és important: Joan Casanoves I era germà del pintor Onofre Casanoves († 1710), el fill del qual fou Joan Pau Casanoves Feixes, pintor relacionat amb Girona i Torroella de Montgrí. El pintor Joan Casanoves I, casat



amb Maria Àngels Fornells, emigrà cap a Manresa el 1699 i allà se li perd el rastre. En canvi, Joan Casanoves II, casat amb Marianna Ricart, era el pare del Joan Casanoves Ricart que ens ocupa i l'avi d'Antoni Casanoves i Torrents (1752-1796), probable autor del grup de dibuixos amb representacions de la vida burgesa conservats al MNAC, alguna vegada atribuïts a Manuel Tramulles. Les dues branques familiars no tenen cap relació, però: els germans Joan Casanoves I i Onofre Casanoves, ambdós pintors, eren fills d'Onofre Casanoves, un pagès del portal de Sant Antoni de Barcelona, i de la seva muller Joana; en canvi, Joan Casanoves II era fill de Miquel Casanoves, un llaurador de Martorell, i d'Àngela.

La biografia de Joan Casanoves Ricart passa necessàriament per conèixer primer la del seu pare, Joan Casanoves II, daurador i pintor de Barcelona.⁵³ Malgrat que els pagaments consignats al cadastre personal de Barcelona sempre l'identifiquen com a daurador –se'l pot resseguir àmpliament en diferents actes del Consell de Dauradors–, Joan Casanoves II també es dedicà ocasionalment a la pintura. L'any 1726 declarà tenir 70 anys al pagament anual del cadastre personal. Aquesta dada permet fer una aproximació –l'edat varia lleugerament d'un any per l'altre– al seu natalici, que caldria ubicar pels volts de l'any 1656.⁵⁴ Segons Alcolea, el 10 de novembre de 1685 acollí d'aprenent al seu taller Miquel Pérez Desco, fill de Miquel Pérez Malo, secretari del Regne d'Aragó domiciliat a Saragossa, i de la seva esposa Vicenta Malo.⁵⁵ El 1692 declarà estar casat amb Marianna Ricart, filla del pintor de la ciutat de Barcelona Abdó Ricart i de Sivina. El 24 de maig de 1663 contractà el daurat i l'estofat del retaule dels Sants Sebastià i Isidre de l'església de Sant Pere de Rubí, pels quals cobrà dues-centes lliures.⁵⁶ La notícia següent és de 1703, en què es recullen diferents pagaments pel daurat del retaule major de Caldes de Malavella, contractat el juliol de 1702 per la suma no gens menyspreable de 1.500 lliures barcelonenses.⁵⁷ Dos anys després apareix novament al bisbat de Girona. El 10 de juny de 1704 cobrà dues dobles d'un total de quatre a raó d'haver pintat un quadre dels sants metges Cosme i Damià per a l'ermita de Santa Caterina de Torroella de Montgrí.⁵⁸ Un any després, el 6 de març de 1705, declarant-se domiciliat a Torroella, reconegué un deute al batifuller de Barcelona Jaume Oliver per valor de 187 lliures i 2 sous.⁵⁹

Fins a 1711 no reapareix en la documentació, però ara a Barcelona. El 13 de febrer de 1711 estén una època a compte d'un censal de pensió⁶⁰ i figura al Consell del gremi de dauradors reunit per avaluar la sol·licitud d'examen d'ingrés de Miquel Cabanyes.⁶¹ En plena Guerra de Successió, Joan Casanoves II estengué èpoques per censals el 28 de gener de 1712, el 4 de març de 1713 i el 17 d'octubre de 1714.⁶² Passada la guerra, en un dels primers pagaments al cadastre, declara viure al carrer dels Quatre Cantons de Bellafilla amb la seva dona Marianna. Alcolea apuntà que el 16 de juny de 1716 declarà haver rebut setze lliures i setze sous per un retrat del rei Felip V per a l'Ajuntament de Barcelona, que segurament fou el primer –o dels primers– del nou monarca. El 5 de novembre de 1717, Joan Casanoves II justificà l'absència de Barcelona del daurador Agustí Viladomat assenyalant que es trobava a Cadis.⁶³ El 1719 acollí d'aprenent per sis anys Joan Albornà, fill del flequer Jacint Albornà. El 13 de setembre de 1720 figura, amb la seva dona, com un dels marmessors del testament del pintor Josep Vives, que el 1696 substituï per un any i mig Salvador Ricart en el càrrec de pintor de la ciutat. El 1723 rebé un pagament de dues lliures per un quadre de la Verge del Bon part amb el Nen Jesús per a la capella del Seminari, una quantitat irrisòria si no és que el quadre en qüestió era de dimensions molt reduïdes. Aquell mateix any firmà un debitori per l'arrendament d'una garba a Montornès i Vallromanes i estengué una procura.⁶⁴ Un any després, el 12 de novembre de 1724, nomenà procurador el seu fill Joan Casanoves: «Ego Joan Casanoves pictor et deaurator Barchinone cives. Gratis etc. constituto et ordino procuradorem meum[...] vos Joannes Casanoves minor dierum, juvenis pictorem, filium meum».⁶⁵

Joan Casanoves II seguí acollint aprenents, malgrat la seva avançada edat. El 1725 rebé per sis anys Antoni Ferrer, fill del matalasser Miquel Ferrer, i el 10 d'agost de l'any següent féu el mateix amb Josep Forment, de 17 anys. El 1727 féu diversos

peritatges⁶⁶ i el 1728 cobrà nou lliures i setze sous de Josefina Pinós, marquesa de Barberà, per haver pintat els escuts de la casa de Pinós emprats en el funeral de Don Josep Galceran de Pinós i de Rocabertí, pare de la marquesa. El 19 de febrer de 1729 cobrà set lliures i deu sous de Don Carles Puiggener d'Orís i Descatllar a compte dels escuts heràldics de la casa d'Orís, col·locats en el túmul de Don Lluís d'Orís Puiggener i Descatllar. El 14 de novembre d'aquell any estengué una àpoca per mitja anyada a l'enginyer de les places del rei Francesc Llobet i Josa.⁶⁷ El 22 d'agost de 1730 redactà testament a cal notari Salvador Golorons. Confià el compliment de les seves darreres voluntats a la seva dona Marianna, a la seva filla Emerenciana, que es casaria amb el pintor Manuel Arrau, i al seu cosí Francesc Vives, pintor de Barcelona. El testament fou llegit el 29 de juny de 1739. Segons les notes del cadastre, l'any de la redacció del testament, Joan Casanoves II estava afectat per una forta tremolor de mans. Les darreres notícies són de pagaments de pensions pels anys 1731, 1732 i 1734.⁶⁸

El document més primerenc sobre l'existència de Joan Casanoves Ricart, com hem vist, és del 12 de novembre de 1724, en la procura del seu pare. Aquell any se l'esmenta com a menor de dies i a les relacions del cadastre de l'any 1723 hi figura un pintor anomenat Joan Casanoves, fill de mestre, que diu tenir 32 anys. Atès que les informacions sobre l'edat sempre solen ser inexactes, es pot deduir que Joan Casanoves Ricart hauria nascut entre 1691 i 1700. Pel que fa a les dades d'índole personal, es casà amb Rosa Casanoves Torrents. De la unió, en nasqueren dos fills: Joan, que es féu frare franciscà, i Antoni, que seguí l'ofici del pare.⁶⁹ L'11 d'agost de 1748 nomenà procurador el seu cosí Francesc Casanoves, sastre de Martorell, i successivament altres persones el 30 de gener de 1750 i el 17 d'agost de 1751. Entre el 31 de gener de 1751 i el 18 d'abril del mateix any demanà l'ingrés al Col·legi de Pintors de Barcelona, presentant un quadre de l'Anunciació. Atorgà testament l'11 d'abril de 1754 i morí el 16 d'abril de 1756, fet que obligà el seu jove deixeble Josep Casafont a completar l'aprenentatge amb Francesc Tramulles. En l'inventari dels seus béns s'especifiquen diverses propietats rústiques a Martorell –segurament heretades del seu avi– i distintes cases a Barcelona, al carrer dels Templers i a la dels Quatre Cantons de Bellafilla, que ja hem vist que era la casa on vivia el seu pare. En morir, hi restaren seixanta-set quadres de temàtica religiosa, dotze paisatges, diferents retrats –entre els quals un de Felip V i de la reina–, dos escuts d'armes, una caixa d'estampes i llibres.

Les notícies sobre la seva producció artística encara són més escasses. Es coneix per la documentació que el 6 de setembre de 1743 cobrà la quantitat de disset lliures i quatre sous del prevere Joan Antoni Minguella per haver pintat els escuts d'armes de la casa Oliver de Bataller en les honres fúnebres de Carles d'Oliver, i que el 7 de setembre de 1746 cobrà vint-i-dues lliures i vuit sous per un retrat de Ferran VI destinat a les festes de la proclamació reial del nou monarca. Fins fa ben poc, les obres conservades es reduïen a la de l'església de Sant Esteve d'Andorra la Vella, identificada per Rafael Benet i estudiada per Francesc Badia. Segons aquest darrer autor, la tela fou un encàrrec d'Antoni Molas, que identifica el personatge retratat com el donant de la dreta de la composició –la inclusió de sant Antoni com a intercessor estaria justificada en tractar-se del patronímic d'Antoni Molas, conseller general de les Valls en els anys 1729, 1735, 1740 i 1742 i membre d'una de les famílies més adinerades d'Andorra la Vella.

En els darrers anys, se n'han identificat algunes obres més al Pallars Sobirà –gairebé inexistents per a la historiografia–, a Can Cerdà d'Àreu i a l'església parroquial de la Mare de Déu de Valldeflors de Rialb. Les pintures de la capella de Can Cerdà, atribuïdes al pintor gràcies a l'aparició de la inscripció «Joan Casanovas inventor et pinxit» al marge del quadre d'altar amb el tema La Immaculada amb sant Antoni de Pàdua, sant Agustí, sant Ignasi i Sant Antoni Abat, amb una cal·ligrafia molt semblant a la d'Andorra, constitueixen un programa molt interessant i inèdit en la pintura del segle XVIII, amb interessants vistes de paisatge urbà i rural pintades a les llunetes.⁷⁰ La Verge del Carme amb les ànimes del purgatori de l'església de

Valldeflors no porta cap signatura ni hi ha cap document que n'autentifiqui l'autoria, però la semblança compositiva i estilística amb el quadre d'Andorra la Vella no deixa cap marge al dubte sobre la solidesa de l'atribució.⁷¹ Al catàleg d'atribucions encara s'hi haurà d'afegir, en endavant, el *Retrat de Ferran VI* conservat al Museu de Mataró amb la inscripció, en un bitllet col·locat sobre la taula, «A los pies de Vtra. R. Md. Juan Casanovas pintor», que no s'hauria de descartar que es tractés del mateix retrat utilitzat en les festes de commemoració abans citat.

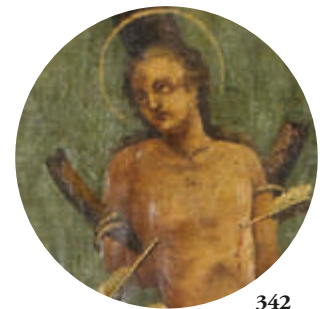
8. JOAN DE SEGÒVIA I TÀPIES (documentat entre 1726 i 1755)

Segons el manuscrit *Nobiliario Catalán* de l'escultor Pere Costa, dipositat a la Biblioteca de Catalunya, els pintors Segòvia (o Sagòbia) eren originaris de la població aragonesa «del Used», que tant podria tractar-se d'Used de Sabiñánigo, a Osca, com d'Used de Campo de Daroca, a tocar de Saragossa.⁷² L'iniciador de la nissaga, Diego de Sagobia, hauria rebut el privilegi de cavaller de mans de Felip III l'11 de març de 1618. El fill de Diego, Fernando, estigué a la batalla d'Almansa, en un dels esquadrans de cavalleria de l'arxiduc Carles d'Àustria.

Fernando de Segòvia apareix documentat el 1726 a Torroella de Montgrí en la realització, juntament amb el seu cunyat Joan Tàpies, de la decoració mural de l'ermita de Santa Caterina del Montgrí. Entre 1726 i 1734 consta que vivia a Mont-ras i que estava casat amb Magdalena Tàpies. La parella tingué cinc fills: Maria –nascuda a Taradell i casada el 1733 a Mont-ras amb Miquel Vidal–, Joan, Marianna, Maties i Elisabet. Joan i Maties seguiren l'ofici del pare, que aquells anys també treballava en les decoracions dels retaules pintats de l'església de Sant Pere de Navata i de l'ermita de Sant Sebastià de Palafrugell. Els Segòvia foren uns artesans de la pintura que es guanyaren la vida oferint un producte a baix cost, d'escassa entitat artística, però que abastia les necessitats d'una clientela que cercava decorar els seus espais de culte a preus modestos.

A Sant Pere de Navata, segurament la seva intervenció més ambiciosa, els retaules pintats en *trompe-l'œil*, de maneres adotzenades i sense gaires miraments a l'hora de resoldre els dissenys arquitectònics o l'anatomia de les figures, són enormement efectistes; es realitzaren després que el bisbe Taverner dictés la *Instrucció pastoral per lo bon govern de las parroquias del Bisbat de Gerona de 1725*, que animava els feligresos de la seva diòcesi a condicionar les esglésies. L'oferta dels Segòvia hi maridava d'una manera ben natural: la seva pintura era, abans que res, decorativa i a l'engròs, tal com podem copsar en les esplèndides filigranes de les voltes de creueria de l'ermita de Santa Caterina. Ràpids, eficaços i barats: ni més ni menys. La itinerància del taller, sempre en funció dels encàrrecs, els dugué a Palamós, a Olot, a Cervera, a Castelló d'Empúries i a la Seu d'Urgell. Fernando, però, morí a Cervera el 1746 havent pintat amb el seu fill Maties el retaule de Sant Joan Baptista i Sant Eloi de la Comanda de Sant Joan, ara al Museu Comarcal de Cervera.

De Joan de Segòvia, pintor i daurador com el seu pare, se'n sap que és l'autor del disseny del monument de Setmana Santa per a la catedral de la Seu d'Urgell (1736).⁷³ El 1749 pintà i daurà l'urna de cristall del monument de Sant Feliu de Pallerols. Instal·lat a Olot cap a mitjan segle XVIII, construí i pintà el cap del gegant Lligamosques d'Olot (1753), una urna reliquiari dedicada a santa Sabina (1755),⁷⁴ la pintura del retaule del Roser de Rocabruna (1742)⁷⁵ i la decoració del cambril de l'església dels Dolors d'Olot.⁷⁶ Ell o el seu germà Maties podrien ser els autors de les pintures del retaule de la capella del Carme de Palamós (ca. 1771).⁷⁷ Joan de Segòvia es va casar a Olot el 3 d'agost de 1738 amb Isabel Serra Meranges, filla de Josep Serra, daurador de Vic, i néta de Sebastià Meranges, argenter d'Olot. La parella, que sembla que s'establí definitivament a la vila garrotxina, tingué catorze fills entre 1739 i 1756. A Olot fou preposít de la confraria de Sant Antoni.⁷⁸ Se li pot atribuir, també, la pintura del retaule de Sant Clem de Mencui (Soriguera, Pallars Sobirà).



342

NOTES

1. Post 1958: 364-378.
2. Pujol i Tubau 1936, particularment p. 469, doc. 5.
3. Angulo 1944 i 1954.
4. Amb conclusions avançades a Joan BOSCH, Joaquim GARRIGA i Francesc MIRALPEIX, *Catàleg d'art d'època moderna a Andorra*, Conveni Universitat de Girona i Govern d'Andorra, 2010 (inèdit, dipositat a la Biblioteca Nacional d'Andorra), i Bosch Ballbona, Garriga i Miralpeix 2010.
5. Planas de la Maza 1989-1990.
6. José i Pitarch 2007.
7. ANA, TC-N 142, Francesc de Bauró, Protocol Tercer de 1536-1537, 7 de juliol de 1537.
8. Mas 1911-1912: 314.
9. Mirambell 2002: 71-73 i doc. 65, 69 i 70.
10. Són notícies inèdites de l'ACA, dels anys indicats dels manuals de Jeroni Olzina a les notaries de Cardona.
11. ACA, Cardona 57, Jeroni Olzina, Manual de 1566.
12. BC, Batllia de Cardona, Ba.Car 31/5, Declaració del 12 d'octubre de 1556 per part de «Franciscus Balius, sartor Cardone»: «Jo un die de aquest stiu nom recorde quin die ere que hagué qüestio ab Antoni Capdevila de aquesta vila y la questio fou aquesta que jo tenie en ma casa una manera de guix que es bo per als pintos que jo lhavie hagut de un pintor y unes papines y mestre Remells quant pintave lo retaule de la Verge Maria del Roser les me emprave y jo no li volgui deixar... vingue lo fill de Gabriel Clusa que loy venes o que loy dexas y jo digui que ere content de vendre loy y aques avingueren que mestre Ramells me havie de pintar per dit guix una rodella y jo li havie de tornar un real y abans de aquest... lo Gabriel Clusa promete de fermo bo si valie sent ducats y apres aixi mateix ferem aquest tracte y axils deixi lo guix y aspres jo llogui dit Clusa per a pentinar en ma casa y quant vingue al pagar lo pagui exceptoque.m retingui dos reals per aquell guix puig mestre Ramells me havie dit que nom devie res y que ndemanas a quim havie fet la fermansa». Declaració de Gabriel Clusa, 18 d'octubre de 1556: «Es veritat que jo aquest stiu tingui questió ab Francesch Balius de aquesta vila y la questió no fou altre sinó que per que en Remells no hagués de vagar de pintar lo retaule de Nostra Senyora del Roser per algun poc de guix que havie menester men avisa que n'havie a casa de dit Balius y axi dit Remells me digue que jo que y anas ab ell y axi y anayren dit Remells y jo y tots plegats li empraren lo guix quel nos deixas que nosaltres lo y tornaren e li pagariem y ell fou content y apres en Remells vehe alli unes papires per tenir les colos... e lo Balius les hi presta y apres un poch lo Balius tingué allí una rodella per a pintar y tracta ab mestre Remells que per lo guix y pagues que li pintas aquella rodella y lo Balius li tornave un real y les papines y guix».
13. ACA, Cardona 33, Jeroni Olzina, Manual de 1569.
14. AHG, Notaria de Caldes de Malavella-Llagostera, notari Damià Sunyer, 233, Llibre de 1549, f. 116.
15. Altés 1992: 150.
16. Bosch Ballbona 1994: 305-310 va publicar els pactes per primera vegada. No obstant la participació dels tres tallers en la fàbrica cerverina, era coneguda des de Martinell 1959: 115 i 127-128, i Duran i Sanpere 1977: 139, 146 i 457-458.
17. Bosch Ballbona 1994: 305 i 307.
18. Bosch Ballbona 2000-2001: 168; Llobet i Portella 2004, especialment p. 64.
19. Martinell 1959: 35-36; Puig 2004: 126-121.
20. Llobet i Portella 2004: 68.
21. Llobet i Portella 1998: 122-123, i 2004: 61-62.
22. Bosch Ballbona 1994: 307-308.
23. Llobet i Portella 2004: doc. 11.
24. Llobet i Portella 2004: doc. 12.
25. Bosch Ballbona 1994: 309.
26. Bosch Ballbona 1994: 309-310.
27. Bosch Ballbona 1994: 310.
28. ANA, TC-N 214, Miquel Montanya, Manual de 1615-1620, 15 de juliol de 1618.
29. Bosch Ballbona 1994: 507.
30. Massanell 1978: 110, i 1985: 170.
31. Massanell 1985: 169-178; Vidal i Solé 1989: 266; Bosch Ballbona 1994: 506-517.

32. Massanell 1985: 172.
33. ANA, TC-N 214, Miquel Montanya, Manual de 1615-1620, 15 de juliol de 1618.
34. ANA, TC-N 203, Maties Ribot, Manual de 1619, 2 de juny.
35. ANA, TC-N 214, Miquel Montanya. Manual de 1615-1620, 10 de març de 1619.
36. ANA, TC-N 204, Maties Ribot, Manual del 1620, 25 de juliol de 1620 i nota al marge datada el 17 de març de 1621.
37. ANA, TC-N 214, Miquel Montanya, Manual de 1615-1620, 20 d'abril de 1619.
38. ANA, TC-N 205, Maties Ribot, Manual de 1621-1622, 4 de juny de 1621.
39. El catàleg s'ha de reconstruir amb les notícies aportades per Massanell 1985: 172-176; Vidal i Solé 1989: 265-269; Bosch Ballbona 1994: 508-517.
40. Bosch Ballbona 1994: 506.
41. La nostra inclinació a usar la denominació Mestre d'Ansalonga es manifesta per primera vegada en un article del diari *El Periòdic d'Andorra* publicat per Andrés Luengo el 21 de setembre de 2008. D'una manera gairebé coetània va sortir el llibre de Rosa Maria Cases (2009) sobre el pintor, que es decanta per identificar aquest Mestre d'Ansalonga amb un incert Jeroni d'Herèdia.
42. Riera i Simó 1982: 15 i nota 5. Com que, al mateix temps, Riera i Simó ens diu que aquest retaule de Sant Martí va desaparèixer de la parroquial entorn de 1920, és segur que l'autor no era conscient de les possibilitats, ni que sigui hipotètiques, que obria la seva troballa documental.
43. Vegeu Riera i Simó 1982: 22-25. Per a la nostra opinió sobre aquest llibre tan peculiar, remetem a Bosch Ballbona, Garriga i Miralpeix 2010: 31-38, particularment p. 32-33.
44. AHLL, Protocols de la Seu d'Urgell (S. 392), Fragments del manual del notari Cebrià Topí de 1637-1638, 12 de novembre de 1638.
45. ANA, APC Llibre de Comptes de la capella de Meritxell, núm. 2. La citació completa de la «Memoria del que tenim nosaltres sagristans de Sta Maria de Merixell qui son Pere Mora, Damia Sucarana, Miquel Call sagristans de dita Yglesia per lo any 1657» diu: «Mes avem fet al gascó del blat del any passat que es lany 1656 quatre cargues blat assotanbe per comtes de pintar lo retaule de St. Serny».
46. ADPO, Sèrie G, 709.
47. ANA, APO L.4, Tomàs Cerdà, Manual de 1620-1661?, 1953
48. ANA, NMV 65, f. 58.
49. ANA, APM, L. 13, Llibre de Comptes de l'església de Sant Climent de Pal començat el 1674.
50. Miralpeix 2014.
51. Miralpeix 2009.
52. El segon cognom de Joan Casanoves II, en tant que cosí del pintor Francesc Vives i Rovira, havia de ser o bé Vives o bé Rovira.
53. Alcolea Gil 1959-1962: 50-51.
54. AHCB, Cadastre, Fulles del personal, any 1726.
55. Alcolea Gil 1959-1962: 50.
56. Torras 2001: 111-144, citant el document de l'AMR, Arxiu parroquial, Manual notarial, 1690-1692, 89-VII, núm. 12.
57. AHG, notaris de Girona, Joan Andreu, Manual de 1703, ref. Gi-07-427, 11 d'octubre de 1703. L'època fa referència al contracte de juliol de 1702 establert a cal notari de Caldes de Malavella Jeroni Axandri. El manual d'aquell any no es conserva.
58. AMTM, ref. 1/0144-2.1.3.4 (1702-1708), Llibre de Comptes de Santa Caterina, Joan Salvi administrador.
59. AHG, notaris de Torroella de Montgrí, Joan Salvi, Manual de 1705, ref. 649, 6 de març de 1705.
60. AHPB, notari Salvador Golorons i Prous, Manual de 1711-1717, f. 12.
61. AHPB, notari Francesc Minguella, Manual de 1711, f. 113 i 128v. Un seguiment de les actes de les reunions del Consell de Dauradors permet detectar la seva presència i els càrrecs que ocupà en la corporació fins a l'any de la seva mort.
62. AHPB, notari Salvador Golorons i Prous, Manual de 1711-1717, f. 121v, 226 i 256.
63. AHCB, Cadastre, Sèrie I, L.1 «Llibre de informacions sobre la pobresa, ausencia, mort y altras causals de alguns individus de la ciutat. Die 5 novembris anni 1717».
64. Vegeu, respectivament, AHPB, notari Josep Brossa, Manual de 1722-1723, f. 68 i 76, i AHPB, notari Salvador Golorons i Prous, Manual de 1718-1729, f. 246.
65. AHPB, notari Francesc Busquets Menor, Manual de 1723-1724, f. 130.
66. AHPB, notari Salvador Golorons i Prous, Manual de 1718-1729, f. 401.
67. AHPB, notari Pere Pau Ribes, Manual de 1721-1731, f. 312.
68. AHPB, notari Salvador Golorons i Prous, Manual de 1730-1735, f. 54, 80, 88 i 239.
69. Si no s'indica, les dades provenen d'Alcolea Gil 1959-1962: 51-53.

70. Vegeu-ne la identificació i reproduccions fotogràfiques –no pas del quadre central– a *Memòria* 1988: 144.
71. *Memòria* 2004: 68.
72. Per als Segòvia, vegeu Miralpeix 2009 i Salabert 2011.
73. Porta la inscripció «Joan de Segovia meafeta/ 1736». Cf. Bassegoda Nonell 1990: 160.
74. Solà 2005: 264 i nota 933; Solà-Morales 1956; Puig 2013: 33.
75. Llongarriu 1987.
76. Solà-Morales 1962: 117.
77. Martín 2012.
78. Solà-Morales 1978: 161, nota 15.



BIBLIOGRAFIA



Fotografia de la doble pàgina anterior: Oratori al camí de Meritxell a Prats. 1911-1931
(Vincent Builles, ANA, 125-FBUI).

- AGUSTÍ FARRENY, Alfred (1993). «Els bisbes de Lleida i l'espanyolització». *Analecta Sacra Tarraconensia: Actes del I Congrés d'Història de l'Església Catalana. Dels orígens fins ara*, vol. 67, núm. 2, p. 321-332.
- ALABRÚS IGLESIAS, Rosa Maria (2010). «Imagen y opinión sobre la Compañía de Jesús en la España del siglo XVIII». BETRÁN MOYA, José Luis (coord). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Madrid: Sílex, p. 219-250.
- (2012). «Las relaciones de dominicos y jesuitas en la Cataluña moderna». ATIENZA LÓPEZ, Ángela (coord.). *Iglesia memorable: crónicas, historias, escritos... a mayor gloria. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Sílex, p. 169-186.
- ALCOBÉ FONT, Jordi (2007). «El retaule de Sant Miquel de Prats i el seu viatge a Mallorca». *El retaule de Sant Miquel de Prats*. Andorra: Crèdit Andorrà, p. 32-49.
- ALCOLEA GIL, Santiago (1959-1962). «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV-XV.
- (1984). «Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII». *D'Art*, núm. 10, p. 187-195.
- ALTÉS, Francesc Xavier (1992). *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- AMADES, Joan (2003). *Costumari català: el curs de l'any*. Vol. 5. Barcelona: Salvat.
- ANGULO, Diego (1944). «Durero y los pintores catalanes del siglo XVI». *Archivo Español de Arte*, vol. XVIII, p. 327-331.
- (1954). *Pintura del siglo XVI*. Madrid: Plus Ultra. (Ars Hispaniae; XII)
- ARMOGATHE, Jean-Robert (2003). «La fabrique des saints: Causes espagnoles et procédures romaines d'Urbain VIII à Benoit XIV (XVII^e-XVIII^e siècles)». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 33-2, p. 15-32.
- AVELLÍ CASADEMONT, Teresa (2004). «Angelica Giustiniano: Sant Pere i Sant Jaume (exterior de les portes) de l'orgue de l'església parroquial d'Ulldemolins (1638)». *Llums del Barroc*. Girona: Fundació Caixa de Girona, p. 74-77.
- BADIA BATALLA, Francesc (1991). *Assaig sobre el Barroc andorrà*. Andorra la Vella: Editorial Andorra.
- BARAUT, Cebrià (1977). «Visites pastorals i informacions, referents a les parròquies andorranes, del segle XVIII». *Quaderns d'Estudis Andorrans*, núm. 2, p. 99-152.
- (1990). «L'antiga església de Sant Pere Màrtir d'Escaldes: Notes històriques». *Quaderns d'Estudis Andorrans*, núm. 5, p. 123-153.
- (1994). «Visites pastorals de la Vall d'Andorra durant els segles XVI i XVII». *Quaderns d'Estudis Andorrans*, núm. 6, p. 117-135.
- (1996). «Contribució a la història de l'església de Sant Serni de Canillo (segles XVI-XIX)». *Quaderns d'Estudis Andorrans*, núm. 7, p. 83-148.
- (2001). «Les advocacions i la cronologia de les esglésies andorranes, segles IX-XX». *Miscel·lània a Dom Cebrià Baraut i Obiols: Estudis d'Història d'Andorra*. Andorra la Vella: Govern d'Andorra. Ministeri de Cultura, p. 165-171.

- BARRERA, Modest (1996). *La mort barroca, ritus i rendes: les parròquies de Castelló i Borriana com a unitat de producció i vida durant l'època moderna*. València: Universitat Jaume I.
- BASCOMPTE GRAU, Domènec (2007). «Un retaule per a un poble: Prats al segle XVI». *El retaule de Sant Miquel de Prats*. Andorra: Crèdit Andorrà, p. 13-23.
- BASSEGODA NONELL, Joan (1990). «Proyectos barrocos para la Seu d'Urgell». *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, vol. III, p. 151-180.
- BENET, Rafael (1958). «La pintura del siglo XVIII». FOLCH I TORRES, Joaquim (ed.). *L'art català*. Vol. II. Barcelona: Aymà, p. 95-124.
- (1963). «Importante hallazgo en Canillo (Andorra)». *El Diario de Barcelona*, octubre.
- BERENGUER CASAL, Jacint (2013). «Rafael Benet i Narcís Casal: una amistat entranyable». *Quaderns Rafael Benet*, núm. 31 (desembre), p. 1-24.
- Bordeaux, 2000 ans d'histoire* (1971). Bordeus: Musée d'Aquitaine.
- BOREA, Evelina (1979). «Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento». PREVITALI, Giovanni (ed.). *Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi*. Vol. II: *L'artista e il pubblico*. Torí: Einaudi, p. 319-413.
- BORRÀS, Antoni (1979). «Fundació del Col·legi de Sant Andreu, de la Companyia de Jesús, a la Seu d'Urgell (1598-1600)». *Urgellia*, vol. 2, p. 379-401.
- (1993). «La cova de Sant Ignasi de Loiola de Manresa durant els segles XVII i XVIII». *Analecta Sacra Tarraconensia: Actes del I Congrés d'Història de l'Església Catalana. Dels orígens fins ara*, vol. 67, núm. 2, p. 595-615.
- BOSCH BALLBONA, Joan (1994). *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps*. Tesi de doctorat inèdita. Universitat de Barcelona.
- (2000-2001). «Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona». *Locus Amoenus*, núm. 5, p. 149-177.
- (2004a). «Retaule de Sant Martí». *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg segles XVI-XX*. Vol. 1. Solsona: Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, núm. 139, p. 213-217.
- (2004b). «Retaule/Marededéu del Roser». *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg segles XVI-XX*. Vol. 1. Solsona: Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, p. 207-212.
- (2006). «L'art del retaule: retaulers i escultors a Catalunya (1600-1777 ca.)». BOSCH BALLBONA, Joan (ed.). *Alba Daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 46-57.
- (2007). «L'art del retaule: els recursos inventius». BASSEGODA, Bonaventura; GARRIGA, Joaquim; PARÍS, Jordi (ed.). *L'època del Barroc i els Bonifàs*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 189-205.
- (2009a). *Agustí Pujol: la culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona. (Memoria Artium; 7)
- (2009b). «La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne». DUHEM, Sophie (dir.). *L'art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, p. 167-189.
- (2012). «El periple pictòric d'un pintor milanès a Catalunya: Joan Baptista Tocano, actiu entre 1599 i 1617». *Locus Amoenus*, núm. 11, p. 97-127.
- (2013). «El impacto de Albrecht Dürer y el grabado internacional en Cerdeña». PASOLINI, Alessandra (cur.). *I retabli sardo-catalani dalla fine del xv agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*. Càller: Janus, p. 83-96.

- BOSCH BALLBONA, Joan; GARRIGA, Joaquim; MIRALPEIX, Francesc (2010a, *Catàleg d'art d'època moderna a Andorra*, Conveni Universitat de Girona i Govern d'Andorra, 2010 (inèdit, dipositat a la Biblioteca Nacional d'Andorra).
- (2010b). «El catàleg sobre les arts de l'època moderna a Andorra (segles XVI-XVIII): un salt qualitatiu en el coneixement de l'art i la cultura visual del Principat». *Ex Libris Casa Bauró*, núm. 13, p. 31-38.
- BURON, Vicenç (1994). *Esglésies i castells romànics del Pirineu català i Andorra*. Tremp: Garsineu.
- CANTURRI, Pere (1978). «Sant Romà de les Bons. El monument i la seva restauració». *Quaderns d'Estudis Andorrans*, núm. 5, p. 17.
- (1984). «El patrimoni artístic d'Andorra a través del temps». *Societat Andorrana de Ciències*, núm. 1, p. 33-55.
- (2001). «El patrimoni artístic fora d'Andorra, un conjunt d'obres d'art sortides del país». *Ex-libris Casa Bauró. Fulls de Bibliografia*, núm. 4, p. 22-31.
- CARDINALI, Antonietta (1987). «Cristoforo di Licia». *Bibliotheca Sanctorum*, núm. IV, p. 350-364.
- CASA LA VALL (1997): *Casa de la Vall. De casa pairal a seu del Consell General*. Andorra la Vella: Govern d'Andorra.
- CASES, Rosa Maria (2009), *Un pintor incert. Jeronimus d'Herèdia i la pintura del segle XVII a Andorra*. Andorra la Vella: Editorial Andorra.
- CERRO NARGÁEZ, Rafael (1999). «El canceller Oleguer de Montserrat, fundador de l'Oratori de Barcelona i bisbe d'Urgell (1617-1694)». *Analecta Sacra Tarraconensis: Revista de Ciències Historicoeclesiàstiques*, núm. 72, p. 143-162.
- CORNUDELLA, Rafael (2004). «El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de la Seu d'Urgell)». *Locus Amoenus*, núm. 7, p. 137-169.
- CORTADE, Eugène (1973). *Retables baroques du Roussillon*. París: Connaissance du Roussillon.
- DECOTTIGNIES, Sylvie (2005). «Statistique de la peinture monumentale en Midi-Pyrénées». *In Situ. Revue des Patrimoines*, núm. 6. Consultable a <http://insitu.revues.org/9030#text>.
- DELUMEAU, Jean (1984). «Los miedos de Occidente». *Debats*, núm. 8, p. 43-66.
- DOMENGE MESQUIDA, Joan (1995). «Una obra excepcional però controvertida: els canelobres de l'argenter Joan Matons». PASCUAL, Aina (coord.). *La Seu de Mallorca*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, p. 272-283.
- DORICO, Carles (1994). «La dauradura del retaule del Roser de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot». *Annals del Centre d'Estudis d'Olot i la seva comarca*, p. 103-132.
- (1996). «Pere Casassas i el retaule del Roser de l'església parroquial de Freixinet». *Dovella. Revista Cultural de la Catalunya Central*, núm. 53, p. 7-13.
- (1997). «El retaule major de Sant Sever i la darrera estada de Pere Costa a Barcelona (1754-1757)». *Locus Amoenus*, núm. 3, p. 123-145.
- DURAN I SANPERE (1977), Agustí. *Llibre de Cervera*. Barcelona: Curial.
- DURLIAT, Marcel (1954). *Arts Anciens du Roussillon*. Perpinyà: Conseil Général des Pyrénées Orientales.
- ESPINALT I CASTEL, Carles (2006). «La tècnica de l'escultura policromada: de l'arbre a l'altar». BOSCH BALLBONA, Joan (ed.). *Alba Daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 90-107.
- FERNÁNDEZ, Mariona (2006). «L'ocàs de la retaulística a Catalunya (c. 1777-1808): el nou gust i la imposició de la norma acadèmica». BOSCH BALLBONA, Joan (ed.).

- Alba Daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa.* Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 74-89.
- GALINIER-PALLEROLA, Jean-François (1988). *Le sentiment religieux en Andorre du milieu du XVI^e au milieu du XIX^e siècle.* Tesi doctoral. Tolosa de Llenguadoc: Université de Toulouse-le-Mirail.
- GARCÍA ESPUCHE, Albert (1998). *Un siglo decisivo. Barcelona y Cataluña 1550-1640.* Madrid: Alianza.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (1998). *San Francisco Javier en el arte de España y Japón.* Sevilla: Guadalquivir.
- GARRIGA RIERA, Joaquim (1983). *Renacimiento en Europa (Fuentes y documentos para la Historia del Arte, IV).* Barcelona: Gustavo Gili.
- [amb la col·laboració de Marià Carbonell] (1986). *L'època del Renaixement.* Barcelona: Edicions 62. (Història de l'Art Català; IV).
- (1987). «L'art cincentista català i l'època del Renaixement: una reflexió». *Revista de Catalunya*, núm. 13, p. 117-144.
- (2004a). «Retaule. MaredeDéu del Roser». *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg segles XVI-XX.* Vol. 1. Solsona: Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, p. 54-56.
- (2004b). «Retaule de Sant Pere. Mestre del Cavall». *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg segles XVI-XX.* Vol. 1. Solsona: Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, p. 37-40, núm. 1.
- GASCÓN CHOPO, Carles; FONT JUANATI, Teresa (2006). *Els retaules gòtics de la Vall de la Vansa i Tuixén.* Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- GOLDSTEIN, Carl (2012). *Print Culture in Early Modern France: Abraham Bosse and the Purposes of Print.* Nova York: Cambridge University Press.
- GORZELIK, Jerzy (2003). «The Post-Tridentine Rosary Devotion and its artistic etching religion». MARTYN, Peter; PASZKIEWICZ, Piotr; AMES-LEWIS, Francis (ed.). *Art, ritual, religion. Institute of Art of the Polish Academy.* Varsòvia: Institut of Art of de Polish Academy, p. 79-84.
- Guia* (2000). *Guia de Cornudella de Montsant. Cornudella, Albarca i Siurana.* Cornudella de Montsant: Ajuntament de Cornudella de Montsant.
- GUILLAMET ANTON, Jordi (2009). *Andorra. Nova aproximació a la història d'Andorra.* Barcelona: Altair.
- HERRERA GARCÍA, Francisco J. (2010). «El retablo sevillano en el tránsito de los siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados». GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625).* Madrid: Arco, p. 307-330.
- JOSÉ I PITARCH, Antoni (2007). «El Mestre de Canillo: Algunes consideracions a propòsit de la predel·la del retaule de Sant Miquel de Prats». *El retaule de Sant Miquel de Prats.* Andorra: Crèdit Andorrà, p. 52-71.
- La casa d'Areny-Plandolit. De casa pairal a casa noble* (2007). Ordino: Crèdit Andorrà: Govern d'Andorra.
- LE GOFF, Jacques (1985). *El nacimiento del Purgatorio.* Madrid: Taurus.
- LEESBERG, Marjolein; LEEFLANG, Huigen (2012). *Hendrick Goltzius. Vol 1: The New Holstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700.* Amsterdam: Rijksmuseum.
- LLOBET I PORTELLA, Josep Maria (1998). «Documents sobre retaules de Cervera (1601-1625)». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. XII, p. 119-132.

- (1999). «Documents sobre retaules de Cervera (1601-1625)». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. XIII, p. 215-235
- (2004). «Documents sobre retaules catalans del segle XVII». *Palestra Universitària*, núm. 17, p. 59-100.
- LLONGARRIU, Ramon (1987). «Rocabruna. La consuetud, les visites pastorals i els memorials dels rectors. El conreu del blat de moro». *Annals de l'Institut d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca: Annals 1984-1985 (II)*, p. 37-76.
- LLORD, Josep (1993). *Foment de la Pietat y devoció christiana, que se alcança per lo exercici de la Santa Oració Mental, practicada en la meditació dels Movissims; dels Mysteres de la vida. Passió, y mort de Christo nostre Senyor*. Barcelona: Impremta de Joan Pau Martí.
- LUGAND, Julien (2003). «Les échanges artistiques entre le Roussillon et Romeaux, XVII^e et XVIII^e siècles». *L'Art du Sud, de la création à l'identité*. Paris: CTHS, p. 155-180.
- (2006). *Guerra: La peinture baroque en pays catalan aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Perpinyà: El Trabucaire.
- MADURELL, Josep Maria (1943). «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I-3, p. 5-91.
- MÂLE, Émile (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro. [1a ed. 1932].
- MARSHALL, Louise (1994). «Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy». *Renaissance Quarterly*, vol. 47-3, p. 485-532.
- MARTIN, Gabriel (2012). «El llegat de mossèn Miquel Costa. La fundació de l'hospital de pobres de Palamós i la capella del Carme (1768-1771)». *Annals de l'Institut d'Estudis del Baix Empordà*, vol. 31, p. 175-176.
- MARTINELL, Cèsar (1948). *El escultor Luis Bonifás y Massó*. Barcelona: Museos de Arte de Barcelona.
- (1959). *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Vol. 1: *Els precedents. El primer Barroc (1600-1670)*. Barcelona: Alpha. (Monumenta Cataloniae; x).
- MARTÍNEZ, Jusepe (1988). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. a cura de Julián Gállego. Madrid: Akal.
- MAS, Josep (1911-1912). «Notes sobre antichs pintors a Catalunya». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núm. 6, p. 307-321.
- MASSANELL, Antoni (1978). «Els artistes vilafranquins: pintors, escultors i dauradors (segles XV al XVIII)». *Miscel·lània Penedesenca*, vol. 1, p. 95-118.
- (1985). «Escultors a Vilafranca (1590-1678)». *Miscel·lània Penedesenca*, vol. VIII, p. 158-188.
- Memòria d'activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (1982-1988)* (1988). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Memòria d'activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (1989-1996)* (1997). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Memòria d'activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (1997-2002)* (2004). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya..
- MERCADER, J. M. (1964). «Una joya en la maravilla de los valles altos de Andorra». *Diario de Barcelona*, 5 de setembre, p. 24-25.
- MESTRE, Jesús; ADELL, Joan-Albert (1999). *Viatge al romànic català*. Vol. 1: *Les valls pirinenques*. Barcelona: Edicions 62: RACC.

- MIRALPEIX, Francesc (2001). «Quatre teles de la vida de sant Bru del pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) a París». *Butlletí del MNAC*, núm. 5, p. 77-91.
- (2004). «Fra Joaquim Juncosa i Donadeu, Pentecosta (ca. 1678-84)». *Llums del Barroc*. Girona: Fundació Caixa de Girona, p. 120-123.
- (2005a). *Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític*. Tesi doctoral dirigida per Joan Bosch. Girona: Universitat de Girona. [Ed. electrònica: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0421105-112821/>].
- (2005b). «Montalegre i els pintors catalans d'època moderna: Pasqual Gaudí, Juncosa i Viladomat». *Actes del XXIII Congrés Internacional sobre la Cartoixa (5-8 de maig de 2005). La Província Cartoixana de Catalunya. La Cartoixa de Montalegre*. Barcelona: Analecta cartusiana: Diputació de Barcelona, p. 515-529.
- (2007). «Joan Gallart (c. 1670-1714) en el context de la pintura catalana de la fi del segle XVII i dels primers anys del segle XVIII. Noves atribucions». BASSEGODA, Bonaventura; GARRIGA, Joaquim; PARÍS, Jordi (ed.). *L'època del Barroc i els Bonifàs. Actes de les Jornades d'Història de l'Art a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 209-232.
- (2009). «Episodis de pintura barroca al bisbat de Girona durant el primer terç del segle XVIII. Joan Casanoves II, Joan Pau Casanoves i Fernando de Segovia». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 50, p. 253-302.
- (2012a). «Pintores franceses en Cataluña y catalanes en Francia en los siglos XVII y XVIII. Sobre modelos e influencias». LUGAND, Julien (ed.). *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV^e-fin XIX^e siècles)*. Perpinyà: Presses Universitaires de Perpignan, p. 247-262. (Collection Histoire de l'Art; 1)
- (2012b). «Pestes, plagas y guerras. El encargo artístico votivo en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XVII». TORRES, Xavier (ed.). *Les altres guerres de religió: Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI-XIX)*. Girona: Documenta Universitaria, p. 231-256.
- (2014). *Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona: Generalitat de Catalunya.
- MIRAMBELL, Miquel (2002). *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs.
- MOLINÉ, Enric (1981). «Visites 'ad Limina' dels bisbes d'Urgell. S. XVI-XIX». *Urgellia*, núm. 4, p. 387-513.
- (1988-1989). «Els sacerdots francesos al bisbat d'Urgell». *Urgellia*, núm. 9, p. 365-387.
- (1990-1991). «Els sínodes d'Urgell del segle XVI i la reforma catòlica». *Urgellia*, núm. 10, p. 407-472.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (2005). «El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y sus retablos de traza sevillana: Juan Martínez Montañés». *Archivo Español de Arte*, núm. 311, p. 235-244.
- PACHECO, Francisco (1649). *El arte de la pintura*. [Reed. Madrid: Cátedra, 1990, a cura de Bonaventura Bassegoda Hugas]
- PENYA, Feliu de la (1999). *Anales de Cataluña y Epílogo breve de los Progressos, y famosos Hechos de la Nación Catalana, de sus Santos, Reliquias, Conventos y singulares Grandezas... (1709)*. Vol. III. Barcelona: Base.
- PEREA SIMON, Eugeni (2010). *Església i societat a l'arxidiòcesi de Tarragona durant el segle XVIII: Un estudi a través de les visites pastorals*. Tarragona: Diputació de Tarragona.
- PLANAS DE LA MAZA, Marta (1989-1990). «El retaule de Sant Joan de Caselles». *Butlletí del Comité Andorrà de Ciències Històriques*, núm. 3, p. 163-212.

- PONS I GURI, Josep Maria (1945). *Noticia de artistas areñenses*. Arenys de Mar: Ajuntament d'Arenys de Mar, p. 5-12.
- PORTA, Roser (2008). «El robatori de la princesa Gargarine», «La falsa princesa i els antiquaris», «L'antiquari Popoff i el panell subhastat», «Uns lladres oblidats». *El Periòdic d'Andorra*.
- POST, Chandler Rathfon (1958). *A History of Spanish Painting*. Vol. XII-1: *The Catalan school in the early Renaissance*. Harvard University Press.
- PUIG, Isidre (2004). *Documents per a la història de l'art de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú*. Tàrraga: Arxiu Històric Comarcal de Tàrraga.
- PUIG, Miquel (2013). «El Lligamosques d'Olot, encara més antic (1725)». *La Comarca d'Olot*, núm. 1693, 30 de maig.
- PUIGVERT, Joaquim M. (2001). *Església, territori i sociabilitat (s. XVII-XIX)*. Vic: Eumo.
- PUJOL I RIBERA, M. Mercè (1990). *Retaules barrocs d'Andorra*. Estudi inèdit.
- (2012). «L'obra pictòrica de Josep Oromí Muntada a Coll de Nargó i Andorra». *Quadern d'Estudis Andorrans*, núm. 9, p. 199-253.
- PUJOL I TUBAU, Pere (1919). «Estatut de Règim interior del Seminari de la Seu d'Urgell (l'any 1600)». *Butlletí del Centre Excursionista de Vich*, núm. 9, p. 90.
- (1936). «Notes i documents sobre la construcció de retaules en l'Alt País d'Urgell». *Homenatge a Antoni Rubió y Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*. Vol. II. Barcelona: Biblioteca Balmes, p. 463-489.
- RÉAU, Louis (1955-1959). *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*. Vol. III-II i III-III. París: Presses Universitaires de France.
- RIERA, Anna (1994). *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament a l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- RIERA I SIMÓ, Joan (1982). *El retaule de Sant Julià de Lòria. Notes entorn del Barroc andorrà*. Andorra la Vella: Editorial Andorra.
- (1988). *Santa Maria de Meritxell, centre agrícola i ramader. El llibre de comptes dels sagristans 1500-1663*. Andorra la Vella: Editorial Andorra.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (2008). «Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica». CARLOS VARONA, María Cruz de [et al.] (coord.). *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, p. 3-21.
- ROSSELL, Ramon (1982). «El Mestre de Canillo té un nom: Joan Llobet». *Església d'Urgell*, núm. 111, p. 7-8.
- SALABERT, Montserrat (2011). «Fernando de Sagòbia, pintor barroc, pare i avi de mont-rasencs». *La Torre Ferrera de Mont-ras*, juliol, p. 19-25.
- «Sant Cristòfol d'Anyós» (1999). PLADEVALL, Antoni (dir.). *Catalunya romànica. Alt Urgell. Andorra*. Barcelona: Pòrtic, p. 149.
- Sant Ermengol bisbe d'Urgell (1010-1035. Història, art, culte i devocions)* (2010). La Seu Urgell: Bisbat d'Urgell.
- SCAGLIETTI KELESIAN, Daniela (1999). «Alessandro Turchi: Resurrezione de Cristo». *Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1578-1649)*. Catàleg d'exposició. Verona: Electa, p. 120-123.
- SCAVIZZI, Giuseppe (1974). «La teologia catòlica e le immagini durante il XVI secolo». *Storia dell'Arte*, núm. 20-22, p. 171-212.
- SCHURHAMMER, Georg (1965). *Las fuentes iconográficas de la Serie Javeriana de Guasp*. Vol. I. Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús. [Varia; I. Hahänge].

- SERRA, Joan Àngel (1863). *Llibre dels miracles de N. Sra. del Carme: conté juntament la històrica de la religió carmelitana, la explicació de la «Butlla Sabbatina»...* Barcelona: Llibreria dels successors Font. [1713].
- SIERRA REGUERA, Albert (2010). «Abans e dempús de Trento. Era pintura murau ena Val d'Aran en temps deth Renaishement: Unha, Arties e Salardú». CÒTS CASANHA, Pèir (coord.). *Miscellanèa en Aumenatge a Melquíades Calzado de Castro «Dambethcòraranés»*. Vielha: Institut d'Estudis Aranesi, p. 311-340.
- SOLÀ, Xavier (2005). *La Reforma catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals. Els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)*. Tesi doctoral dirigida per Joaquim Maria Puigvert. Girona: Universitat de Girona. [Edició digital TdX].
- SOLÀ-MORALES, Josep M. de (1956). «El pintor D. Juan de Segovia y los antiguos gigantes de Olot». *Misión*, núm. 35.
- (1962). «Obras de los escultores Pablo y Pedro Costa en Olot». *Pyrene*, 2a època, núm. 4 (desembre).
- (1978). «L'escultor banyolí –i d'ascendència olotina– Vicenç Falcó i Conill (1654-1713)». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, vol. 1, p. 149-194.
- SOLER, Rafael (1989). «La capella del Sagrament de Santa Maria de Mataró, 1889». *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 35, p. 45-54.
- SOLER CASTELLÀ, Carme (1987). «Estudi de sant Miquel en els retaules dels segles XVII i XVIII a Andorra». *Butlletí del Comitè Andorrà de Ciències Històriques*, núm. 2, p. 149-154.
- STRATTON, Suzanne (1988). «La Inmaculada Concepción en el arte español». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 1, núm. 2, p. 3-127.
- SUBIRANA REBULL, Rosa Maria (1990). *Pasqual Pere Moles i Coronas*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- (2003). «Academicisme versus neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona». *Pedralbes*, núm. 23, p. 651-666.
- SUREDA, Joan (1981). *La pintura románica en Cataluña*. Madrid: Alianza.
- TAIX, Jeroni (1597). *Llibre dels miracles de Nostra Senyora del Roser y del modo de dir lo Rosari de aquella*. Barcelona: Jaume Mico.
- TORRAS, Santi (2001). «Més dades de l'església de Sant Pere de Rubí en l'art i en el temps (1506-1702)». *Terme*, núm. 16, p. 111-144.
- TORRES, Xavier; SERRA, Eva (1997). «El pactisme català davant l'absolutisme dels Habsburg». *Crisi institucional i canvi social: segles XVI i XVII*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 15-68. (Història, política, societat i cultura dels Països Catalans; 4).
- TORRES GROS, Jaume (2007). «La devoció catalana a la Mare de Déu dels Dolors». *Urtx*, núm. 20, p. 178-250.
- TRIADÓ, Joan-Ramon (1984). *L'època del Barroc, s. XVII-XVIII*. Barcelona: Edicions 62. (Història de l'Art Català; v)
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto (2011). *Devocions pintades. Retaules de les Valls d'Àneu (segles XVI-XVII)*. Lleida: Pagès Editors.
- VIDAL I SOLÉ, Mercè (1989). «L'escultor Antoni Tremulles (c. 1570-1640)». *El Barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*. Barcelona: Quaderns Crema, p. 265-269.
- VINCENT-CASSY, Cécile (2012). «Las fiestas de canonización en la España del siglo XVII, polifonía de la santidad monárquica». ATIENZA LÓPEZ, Ángela (coord.). *Iglesia memorable: crónicas, historias, escritos... a mayor gloria. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Sílex, p. 149-167.
- VOUVELLE, Michel (1996). *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*. París: Gallimard.

- WEISBACH, Werner (1962). *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe.
- YEGUAS GASSÓ, Joan (2010). «Pintura e escultura aranesa des sègles XVI, XVII e XVIII». CÒTS CASANHA, Pèir (coord.). *Miscellanèa en Aumenatge a Melquíades Calzado de Castro «Dambethcòraranés»*. Vielha: Institut d'Estudis Aranesi, p. 409-441.
- ZERI, Federico (1957). *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione Gaeta*. Milà: Einaudi.





ÍNDEX DE FIGURES

Fotografia de la doble pàgina anterior: Església de Sant Cristòfol d'Anyós (ANA, FGP-0437).

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
1	Retaule de Sant Miquel de Prats (<i>Miracle del mont Gagano</i>)	Fons d'Art de Crèdit Andorrà. Crèdit Andorrà (fotografia: Jaume Blassi)
2	Retaule major de Sant Martí de la Cortinada	PCA (fotografia: Àlex Tena)
3	Església parroquial de Sant Serni de Canillo	PCA (fotografia: Àlex Tena)
4	Retaule major de Santa Eulàlia d'Encamp (<i>Martiri de santa Eulàlia</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
5	Església de Santa Maria de Meritxell. 1902-1933	ANA. Fons Guillem Plandolit (FGP_0388)
6	Retaule major de Sant Joan de Caselles (detall <i>Crucifixió</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
7	Retaule major de Sant Miquel d'Ansalonga (detall de <i>sant Miquel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
8	Gravat. Capella del Roser del convent de Santa Caterina de Barcelona	Col·lecció particular
9	Pierre-Jean Rieudemont, <i>Batalla de Lepant</i> , capella del Roser, Ribesaltes (Rosselló, França), 1721	Francesc Miralpeix
10	Agustí Pujol, retaule del Roser, església del Sant Esperit i Sant Pere de Terrassa	Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas
11	Sagrari de Santa Coloma	PCA (fotografia: Àlex Tena)
12	Retaule major de Sant Martí de la Cortinada (<i>Sant Martí i sagrari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
13	Sant Crist de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (detall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
14	Retaule major de Santa Eulàlia d'Encamp (<i>Sant Francesc Xavier</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
15	Andreu Sala, <i>sant Francesc Xavier jacent</i> , retaule de Sant Pacià, catedral de Barcelona	Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas
16	Gérard Edelink, <i>Sant Francesc Xavier predicant</i> , gravat	The Trustees of the British Museum
17	Agustí Pujol, <i>Immaculada</i> , església de Santa Maria de Verdú	CRBMC (Fotògrafs: Carles Aymerich, Ramon Maroto i Víctor Illera)
18	Immaculada de la capella de Casa Rossell	PCA (fotografia: Àlex Tena)
19	<i>Miracle de sant Eloi ferrant el cavall esquerp</i> , retaule de Sant Eloi de Sant Esteve d'Olot	CRBMC (fotografia: Ramon Maroto)
20	Retaule de Sant Isidre de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (<i>Sant Isidre</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
21	Pietat amb el donant Antoni Moles d'Andorra la Vella	PCA (fotografia: Àlex Tena)
22	Anònim, <i>El Concili de Trento</i> , gravat, 1563	Wikimedia Commons
23	Retaule major de Sant Cristòfol d'Anyós	PCA (fotografia: Àlex Tena)
24	Michael Lochner, Pere Torrent (pintures i policromia de Pere Nunyes i Henrique Fernandes): retaule major de Sant Genís de Vilassar, 1490-1533	Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas
25	Retaule major de Sant Joan de Caselles	PCA (fotografia: Àlex Tena)
26	Retaule major de Sant Romà de les Bons	PCA (fotografia: Àlex Tena)
27	Retaule de la Pietat de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp	PCA (fotografia: Àlex Tena)
28	Retaule de Tuixén	CRBMC (fotografia: Carles Aymeric)
29	Retaule de Sant Pere de Sorpe	CRBMC (fotografia: Carles Aymeric)
30	Damià Forment, retaule major de l'església del monestir de Poblet, 1527-129	Wikimedia Commons
31	Retaule de la capella de la Pietat de la Seu d'Urgell	CRBMC (fotografia: Ramon Maroto i Víctor Illera)
32	Retaule major de Sant Bartomeu de Sant Julià de Lòria	PCA (fotografia: Àlex Tena)

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
33	Portada del tractat <i>Regola degli Cinque Ordini d'Architettura</i> , de Jacopo Barozzi da Vignola	Wikimedia Commons
34	Retaule major de l'església de Sant Andreu de Llavaneres	CRBMC (fotografia: Carles Aymerich)
35	Josep i Llätzer Tremulles, retaule major de l'església de Sant Joan de Valls (1637-1662)	Museu d'Art Modern de Tarragona, fons fotogràfic de Pere Català i Pic
36	Retaule major de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana	PCA (fotografia: Àlex Tena)
37	Làmina 25 del tractat <i>Regola degli Cinque Ordini d'Architettura</i> , de Jacopo Barozzi da Vignola	Wikimedia Commons
38	Antic retaule major de Sant Esteve d'Andorra la Vella	Arxiu fotogràfic del CEC (AFCEC_BLASI_F_319-3725)
39	Retaule major de Sant Pere d'Aixirivall	PCA (fotografia: Àlex Tena)
40	Retaule major de Sant Julià i Sant Germà de Lòria	PCA (fotografia: Àlex Tena)
41	Retaule major de Sant Climent de Pal	PCA (fotografia: Àlex Tena)
42	Retaule de Sant Isidre de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (<i>Santa Llúcia</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
43	Retaule major de Santa Eulàlia d'Encamp (<i>Sant Nicolau</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
44	Josep Sunyer i Raurell, retaule major de l'església de Llivia, 1700-1704	Calaix. Generalitat de Catalunya. Fons Joan Tous Casals
45	Retaule de la Mare de Déu del Carme de Santa Eulàlia d'Encamp (columna)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
46	Baldaqüí de la basílica de Sant Pere de Roma, de Gian Lorenzo Bernini	Wikimedia Commons
47	Francesc Grau, Domènec Rovira II i Salvador Perearnau, retaule major de l'església de l'Assumpta d'Alcover, 1679-1700	Museu d'Art Modern de Tarragona, fons fotogràfic de Pere Català i Pic
48	Retaule de Sant Joan de Sant Esteve d'Andorra la Vella	PCA (fotografia: Àlex Tena)
49	Retaule de la Santa Creu de Canillo	PCA (fotografia: Àlex Tena)
50	Capella de la Sang abans de 1936, Santa Maria del Pi, Barcelona	Wikimedia Commons
51	Antoni Soto, Gabriel Sit, Vicent Rodorat i Baptista Vázquez, retaule del Sant Nom de Jesús, catedral de Tortosa, 1575-1587	Joan Bosch
52	Francesc Grau i Domènec Rovira II (policromia i daurat de Josep Cabanyes), retaule de la capella de la Immaculada, catedral de Tarragona, 1678-1679	Joan Bosch
53	Retaule major de Santa Coloma	PCA (fotografia: Àlex Tena)
54	Retaule de Sant Miquel de Fontaneda	PCA (fotografia: Àlex Tena)
55	Retaule pintat de l'església de Vergós Guerreat	Bisbat de Solsona (fotografia: Carles Freixes)
56	Retaule de Sant Cristòfol d'Anyós (<i>Sant Cristòfol amb rei</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
57	Pere Espallargues, retaule major de l'església dels Sants Just i Pastor de Son	CRBMC (fotografia: Carles Aymeric)
58	Retaule de Sant Joan de Caselles (<i>Sant Joan amb els set lampadaris</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
59	Albrecht Dürer, <i>La visió de Sant Joan amb els set lampadaris</i> , 1496-1498	The Trustees of the British Museum
60	Retaule de Sant Romà dels Vilars (<i>Sant Joan i Sant Sebastià</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
61	Marcantonio Raimondi, <i>Sant Joan evangelista</i>	The Trustees of the British Museum
62	Retaule de Sant Joan de Caselles (detall soldat predel·la)	PCA (fotografia: Àlex Tena)

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
63	Agostino Veneziano, <i>La pujada al Calvari</i> , 1517	The Trustees of the British Museum
64	Retaule de la Pietat de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp (<i>Resurrecció</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
65	Retaule de Tuixén	CRBMC (fotografia: Carles Aymeric)
66	Retaule major de Sant Miquel i Sant Joan de la Mosquera (<i>Banquet d'Erodes</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
67	Hieronymus Wierix, <i>Triomf de sant Miquel</i> , c. 1584	The Trustees of the British Museum
68	Hendrick Goltzius, <i>La captura de Crist</i> , 1598	The Trustees of the British Museum
69	Pintura mural de la Casa de la Vall (<i>Captura</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
70	Retaule major de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (<i>Anunciació</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
71	Retaule del Roser de Santa Eulàlia d'Encamp (<i>Coronació de Maria</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
72	Cornelis Cort, <i>Resurrecció de Crist</i> , 1569	The Trustees of the British Museum
73	Retaule del Roser de l'església de Sant Julià de Ceuró, Castellar de la Ribera (Solsonès), 1592	Bisbat de Solsona
74	Retaule de Sant Miquel de Fontaneda (<i>Sant Miquel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
75	Girolamo Frezza, <i>Sant Miquel vençent el dimoni</i>	The Trustees of the British Museum
76	<i>Sant Antoni de Pàdua amb el nen en braços</i> , pintura del retaule de la capella del Tremat	Joan Bosch
77	Guido Reni, <i>Sant Josep amb el Nen en braços</i>	Wikimedia Commons
78	Casa d'Areny-Plandolit d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
79	Retaule de la capella de la Casa d'Areny-Plandolit d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
80	Gravat de François Spierre a partir de Pietro da Cortona, <i>Santa Martina verge i màrtir</i>	The Trustees of the British Museum
81	Frontal d'altar del retaule de Sant Joan de Sispony	PCA (fotografia: Àlex Tena)
82	Pietat amb el donant Antoni Moles d'Andorra la Vella (<i>Pietat</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
83	Gravat de Pietro del Po a partir d'Annibale Carracci, <i>Pietat</i> , 1650-1663	The Trustees of the British Museum
84	Carles Morató Brugaroles, <i>Santa Llúcia</i>	Bisbat Solsona
85	Pintura mural de la Trinitat de Sant Romà dels Vilars (Casa de la Vall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
86	Pintura mural del Sant Sopar de Sant Romà dels Vilars (Casa de la Vall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
87	Pintura mural de Sant Cristòfol d'Anyós (<i>Judici Final</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
88	Pintura mural de Sant Cristòfol d'Anyós (<i>Sant Cristòfol amb el Nen al coll</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
89	Retaule major de Sant Cristòfol d'Anyós	PCA (fotografia: Àlex Tena)
90	Retaule de la Mare de Déu de l'església de Santa Maria de Meritxell	ANA (FJR_0464)
91	Retaule major de Sant Cristòfol d'Anyós (detall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
92	Retaule major de Sant Cristòfol d'Anyós (<i>Sant Cristòfol</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
93	Retaule major de Sant Cristòfol d'Anyós (<i>Crist de dolor amb la Mare de Déu i sant Joan</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
94	Retaule major de Sant Romà dels Vilars	PCA (fotografia: Àlex Tena)
95	Retaule major de Sant Romà dels Vilars (<i>Sant Romà</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
96	Retaule major de Sant Romà dels Vilars (<i>Adoració dels Reis</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
97	Retaule major de Sant Romà de les Bons	PCA (fotografia: Àlex Tena)
98	Retaule major de Sant Romà de les Bons (<i>Sant Romà</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
99	Detall del retaule de l'església de Sant Jaume de Naüja (Alta Cerdanya)	Francesc Miralpeix
100	Retaule major de Sant Felip i Sant Jaume dels Cortals	PCA (fotografia: Àlex Tena)
101	Retaule major de Sant Felip i Sant Jaume dels Cortals (<i>Decapitació de sant Felip</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
102	Retaule major de Sant Joan de Caselles	PCA (fotografia: Àlex Tena)
103	Retaule de Sant Miquel de Prats. Imatge anterior a 1939	ANA (FGP_0374)
104	Taula de la Nativitat de Miquel Ramells i Guiot Borgonyó	PCA (fotografia: Àlex Tena)
105	Taula de l'Adoració dels Reis de Miquel Ramells i Guiot Borgonyó	PCA (fotografia: Àlex Tena)
106	Retaule de l'església de Caldes de Malavella. Detall de la taula de Santa Bàrbara	Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas (Fons SPAL-234674)
107	Retaule major de Sant Miquel de Prats (<i>Sant Miquel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
108	Retaule de Sant Miquel de Prats a les galeries Costa de Mallorca. Imatge anterior a 1939	Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas.
109	Retaule major de Sant Joan de Caselles (detall polsera: <i>Judes amb la bossa dels diners</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
110	Retaule major de Sant Miquel de Prats (predel·la)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
111	Retaule major de Sant Joan de Caselles (<i>Martiri de sant Joan</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
112	Retaule major de Sant Joan de Caselles (àngel amb instruments de la <i>Passió de Crist</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
113	Retaule major de Sant Joan de Caselles (àngel amb instruments de la <i>Passió de Crist</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
114	Retaule major de Sant Joan de Caselles (detall punxonat del <i>Martiri de sant Joan</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
115	Retaule major de Sant Joan de Caselles (<i>Dona vestida de sol amb la bèstia dels set caps</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
116	Albrecht Dürer, <i>Dona vestida de sol amb la bèstia dels set caps</i> , 1497	The Trustees of the British Museum
117	Albrecht Dürer, <i>Flagel·lació de Crist</i> , 1512	The Trustees of the British Museum
118	Retaule major de Sant Joan de Caselles (<i>Flagel·lació</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
119	Marcantonio Raimondi, <i>Martiri de santa Cecília</i>	The Trustees of the British Museum
120	Marcantonio Raimondi, <i>Predicació de sant Pau a Atenes</i> , 1517-1520	The Trustees of the British Museum
121	Retaule major de Sant Joan de Caselles (<i>Sant Joan amb les dues columnes de foc</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
122	Retaule major de Sant Miquel de Prats (<i>Caiguda dels àngels rebels</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
123	Retaule major de Sant Joan de Caselles (<i>Sant Pere</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
124	Antic retaule major de Sant Serni de Nagol	PCA (fotografia: Àlex Tena)
125	Antic retaule major de Sant Serni de Nagol (detall de <i>sant Serni bisbe</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
126	Pintures murals de Sant Romà de les Bons (<i>Sant Pere acompanyant les ànimes</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
127	Pintures murals de Sant Romà de les Bons (<i>Ànimes del Purgatori</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
128	Pintures murals de Sant Romà de les Bons (<i>Sant Crist amb Maria Magdalena</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
129	Pintures murals de Sant Romà de les Bons (<i>Tres genets cavalcant</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
130	Antic retaule major de Sant Miquel de Fontaneda	PCA (fotografia: Àlex Tena)
131	Antic retaule major de Sant Miquel de Fontaneda (<i>sant Miquel pesant les ànimes i lluitant contra el dimoni</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
132	Antic retaule major de Sant Miquel de Fontaneda (<i>Visitació de Maria</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
133	Antic retaule major de Sant Miquel de Fontaneda (<i>Maria</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
134	Antic retaule major de Sant Miquel de Fontaneda (<i>Crist sortint del sepulcre</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
135	Antic retaule major de Sant Martí de la Cortinada	PCA (fotografia: Àlex Tena)
136	Antic retaule major de Sant Martí de la Cortinada (<i>Consagració episcopal</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
137	Retaule major de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp	PCA (fotografia: Àlex Tena)
138	Retaule major de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp (<i>Assumpció de Maria</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
139	Retaule major de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp (<i>Adoració dels Reis</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
140	Retaule major de Sant Martí de Nagol	PCA (fotografia: Àlex Tena)
141	Retaule major de Sant Martí de Nagol (<i>detall de sant Martí bisbe</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
142	Cicle pictòric amb representacions del Calvari i d'Adam de la Casa de la Vall (<i>Calvari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
143	Cicle pictòric amb representacions del Calvari i d'Adam de la Casa de la Vall (<i>detall Calvari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
144	Cicle pictòric amb representacions del Calvari i d'Adam de la Casa de la Vall (<i>Adam</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
145	Sant Crist de Sant Julià i Sant Germà de Lòria	ANA (BC_FSA_0002)
146	Sant Crist de Sant Julià i Sant Germà de Lòria	PCA (fotografia: Àlex Tena)
147	Sant Crist de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (<i>detall</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
148	Retaule de Sant Miquel i Sant Joan de l'església de la Mosquera	PCA (fotografia: Àlex Tena)
149	Retaule de Sant Miquel i Sant Joan de l'església de la Mosquera (<i>Sant Miquel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
150	Retaule de Sant Miquel i Sant Joan de l'església de la Mosquera (<i>Sant Joan Baptista</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
151	Retaule de Sant Miquel i Sant Joan de l'església de la Mosquera (<i>Bateig de Crist</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
152	Antoni Wierix, <i>Bateig de Crist, 1584</i>	The Trustees of the British Museum
153	Retaule major de Sant Pere del Serrat	PCA (fotografia: Àlex Tena)
154	Retaule major de Sant Pere del Serrat (<i>detall Crucifixió de sant Pere</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
155	Sant Crist de Sant Esteve d'Andorra la Vella	PCA (fotografia: Àlex Tena)
156	Retaule major de la Mare de Déu del Roser de la capella del Roser del Pui de la Massana	PCA (fotografia: Àlex Tena)
157	Retaule major de la Mare de Déu del Roser de la capella del Roser del Pui de la Massana (<i>detall Mare de Déu</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
158	Retaule major de la Mare de Déu del Roser de Sant Andreu d'Arinsal	PCA (fotografia: Àlex Tena)
159	Retaule de Sant Bartomeu de Sant Bartomeu de Sant Julià de Lòria	PCA (fotografia: Àlex Tena)
160	Retaule de Sant Bartomeu de Sant Bartomeu de Sant Julià de Lòria (<i>detall de sant Bartomeu i Degollació de sant Bartomeu</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
161	Retaule de Sant Bartomeu de Sant Bartomeu de Sant Julià de Lòria (<i>Calvari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
162	Cornelis Cort, gravat, <i>Calvari</i> , 1569	The Trustees of the British Museum
163	Retaule de Sant Bartomeu de Sant Bartomeu de Sant Julià de Lòria (baldaquí, <i>Glòria del Nom de Jesús</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
164	Pintura mural de la Pietat de la Casa de la Vall	PCA (fotografia: Àlex Tena)
165	Cornelis Cort, gravat, <i>Lamentació davant del Crist mort</i> , 1567	The Trustees of the British Museum
166	Pintures murals de la Passió de Jesucrist de la Casa de la Vall (<i>Oració a l'hort de Getsemani</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
167	Pintures murals de la Passió de Jesucrist de la Casa de la Vall (<i>Captura</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
168	Pintures murals de la Passió de Jesucrist de la Casa de la Vall (<i>Flagel·lació, Coronació i Camí del Calvari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
169	Pintures murals de la Passió de Jesucrist de la Casa de la Vall (<i>Crucifixió</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
170	Hendrick Goltzius, gravat, <i>Flagel·lació de Crist</i> , 1596-1598	The Trustees of the British Museum
171	Hendrick Goltzius, gravat, <i>Coronació d'espines</i> , 1596-1598	The Trustees of the British Museum
172	Hendrick Goltzius, gravat, <i>Pujada al Calvari</i> , 1596-1598	The Trustees of the British Museum
173	Hendrick Goltzius, gravat, <i>Calvari</i> , 1596-1598	The Trustees of the British Museum
174	Pintures murals de la <i>Passió de Jesucrist de la Casa de la Vall</i> (detall <i>Captura</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
175	Retaule major de Sant Serni de Nagol (detall <i>Ecce Homo</i> flanquejat per Maria i sant Joan)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
176	Sagrari de Santa Coloma	PCA (fotografia: Àlex Tena)
177	Sagrari de Santa Coloma (<i>Sant Crist</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
178	Pintures murals de la Passió de Jesucrist de la Casa de la Vall (detall <i>Camí del Calvari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
179	Sant Crist de Sant Julià i Sant Germà de Lòria	PCA (fotografia: Àlex Tena)
180	Sant Crist de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (detall del donant)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
181	Fragment pictòric del retaule de Sant Germà de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (<i>Miracle del sepulcre de sant Cassià</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
182	Fragment pictòric del retaule de Sant Germà de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (<i>Miracle de Tonnerre</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
183	Fragment pictòric del retaule de Sant Germà de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (detall <i>Miracle del sepulcre de sant Cassià</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
184	Fragment escultòric del retaule de Sant Germà de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (talla de <i>sant Germà</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
185	Retaule major de Sant Serni de Nagol	PCA
186	Retaule major de Sant Serni de Nagol (predel·la)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
187	Retaule major de Sant Pere d'Aixirivall	PCA (fotografia: Àlex Tena)
188	Retaule major de Sant Pere d'Aixirivall (<i>Calvari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
189	Gilles Sadeler II, gravat, <i>Calvari</i>	The Trustees of the British Museum
190	Retaule major de Sant Pere d'Aixirivall (<i>Mare de Déu</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
191	Retaule major de Sant Pere d'Aixirivall (<i>Arcàngel Gabriel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
192	Gilles Sadeler II, gravat, <i>Anunciació</i>	The Trustees of the British Museum

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
193	Retaule major de Sant Julià de Lòria	PCA (fotografia: Àlex Tena)
194	Retaule major de Sant Julià de Lòria (<i>Sant Ermengol</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
195	Retaule major de Sant Julià de Lòria (<i>Sant Climent</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
196	Retaule major de Sant Julià de Lòria (<i>Sant Isidre, sant Julià i sant Ramon de Penyafort</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
197	Mare de Déu del Remei de Sant Julià i Sant Germà de Lòria	PCA (fotografia: Àlex Tena)
198	Retaule de la Mare de Déu del Roser de Santa Eulàlia d'Encamp	PCA (fotografia: Àlex Tena)
199	Retaule de la Mare de Déu del Roser de Santa Eulàlia d'Encamp (<i>Resurrecció de Crist</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
200	Retaule de la Mare de Déu del Roser de Santa Eulàlia d'Encamp (<i>Sant Marc</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
201	Retaule de la Mare de Déu del Roser de Santa Eulàlia d'Encamp (detall de la signatura del daurador)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
202	Antic retaule major de Sant Esteve d'Andorra la Vella	Arxiu Fotogràfic del CEC (AFCEC_BLASI_F_319-3725)
203	Antic retaule major de Sant Esteve d'Andorra la Vella (<i>Judici de sant Esteve</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
204	Antic retaule major de Sant Esteve d'Andorra la Vella (<i>Lapidació de sant Esteve</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
205	Gilles Sadeler, gravat, <i>Lapidació de sant Esteve</i>	The Trustees of the British Museum
206	Antic retaule major de Sant Esteve d'Andorra la Vella (estípit en forma de bust)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
207	Antic retaule major de Sant Esteve d'Andorra la Vella (<i>Sant Esteve</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
208	Antic retaule major de Sant Esteve d'Andorra la Vella (<i>Pietat</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
209	Retaule major de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana	PCA (fotografia: Àlex Tena)
210	Retaule major de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (porta sagrari)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
211	Retaule major de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (<i>Sant Joan Baptista, papa no identificat, sant Cristòfol</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
212	Retaule major de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (<i>Adoració dels Reis</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
213	Retaule major de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
214	Retaule major de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino (<i>Sant Corneli, Mare de Déu i sant Cebrià</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
215	Retaule major de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino (<i>Sant Miquel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
216	Retaule de la Mare de Déu del Roser de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
217	Retaule de la Mare de Déu del Roser de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino (<i>Pare Etern</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
218	Cornelis Cort, gravat, <i>Anunciació amb profetes (detall), 1571</i>	The Trustees of the British Museum
219	Retaule de Sant Martí de Sant Serni de Canillo	PCA (fotografia: Àlex Tena)
220	Retaule de Sant Martí de Sant Serni de Canillo (Mare de Déu)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
221	Retaule de Sant Martí de Sant Serni de Canillo (<i>Arcàngel Gabriel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
222	Retaule de Sant Martí de Sant Serni de Canillo (<i>Calvari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
223	Retaule major de Sant Ermengol de l'Aldosa de la Massana	PCA (fotografia: Àlex Tena)

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
224	Retaule major de Sant Ermengol de l'Aldosa de la Massana (detall de <i>sant Ermengol</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
225	Retaule major de Sant Miquel d'Ansalonga	PCA (fotografia: Àlex Tena)
226	Retaule major de Sant Miquel d'Ansalonga (<i>Calvari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
227	Retaule major de Sant Esteve de Bixessarri	PCA (fotografia: Àlex Tena)
228	Retaule major de Sant Esteve de Bixessarri (detall de <i>sant Esteve</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
229	Retaule major de Sant Martí de la Cortinada	PCA (fotografia: Àlex Tena)
230	Retaule major de Sant Martí de la Cortinada (<i>Sant Miquel, sant Martí de Tours i sant Isidre</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
231	Retaule major de Sant Martí de la Cortinada (<i>Adoració dels Pastors</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
232	Johann Sadeler I, gravat, <i>Nativitat</i> , 1582	The Trustees of the British Museum
233	Cornelis Cort, gravat, <i>Adoració dels Pastors</i> , 1569	The Trustees of the British Museum
234	Retaule major de Sant Martí de la Cortinada (<i>Adoració dels Reis</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
235	Retaule major de Sant Serni de Canillo	PCA (fotografia: Àlex Tena)
236	Retaule major de Sant Serni de Canillo (<i>Flagel·lació</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
237	Retaule major de Sant Serni de Canillo (<i>Sant Miquel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
238	Retaule major de Sant Serni de Canillo (<i>Captura de sant Serni</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
239	Sant Ermengol de la Casa d'Areny-Plandolit d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
240	Sant Pere de l'església del Tarter (ara a l'església parroquial de Canillo)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
241	Sant Pere de l'església del Tarter (detall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
242	Tríptic dels Consellers de la capella de la Casa de la Vall (<i>Calvari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
243	Tríptic dels Consellers de la capella de la Casa de la Vall	PCA (fotografia: Àlex Tena)
244	Gravat de Maerten de Vos i Johann Sadeler (<i>Calvari</i>)	The Trustees of the British Museum
245	Tríptic del Calvari de la Casa Comuna d'Ordino (tancat)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
246	Tríptic del Calvari de la Casa Comuna d'Ordino (obert)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
247	Sagrari de Sant Joan de Sispony	PCA (fotografia: Àlex Tena)
248	Sagrari de Sant Joan de Sispony (detall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
249	Sagrari de Sant Joan de Sispony (detall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
250	Retaule de la Mare de Déu del Roser de Sant Martí de la Cortinada	PCA (fotografia: Àlex Tena)
251	Retaule de la Mare de Déu del Roser de Sant Martí de la Cortinada (<i>Enterrament de Crist</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
252	Retaule de la Immaculada de Sant Pere Màrtir d'Escaldes-Engordany	PCA (fotografia: Àlex Tena)
253	Retaule del Roser d'Oliana	Biblioteca de Catalunya, Fons Josep Salvany
254	Retaule de la Immaculada de Sant Pere Màrtir d'Escaldes-Engordany (<i>Sant Pere Màrtir</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
255	Retaule de la Immaculada de Sant Pere Màrtir d'Escaldes-Engordany (<i>Flagel·lació</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
256	<i>Flagel·lació de Crist</i> , retaule del Roser de Sant Martí de Riner (MDCS 344)	MDCS
257	Retaule de la Immaculada de Sant Pere Màrtir d'Escaldes-Engordany (<i>Oració a l'hort de Getsemaní</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
258	Raffaello Schiaminossi, gravat, <i>Oració a l'hort de Getsemani</i> , 1609	The Trustees of the British Museum
259	Cadireta de la Mare de Déu del Roser de Sant Serni de Canillo	PCA (fotografia: Àlex Tena)
260	Retaule del Roser de Sant Martí de Riner (MDCS 344)	MDCS
261	Sant Crist de Sant Romà de les Bons	PCA (fotografia: Àlex Tena)
262	Sant Crist de Sant Romà de les Bons (detall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
263	Retaule del Sant Crist de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
264	Retaule del Sant Crist de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino (detall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
265	Retaule del Sant Crist de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino (detall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
266	Retaule major de Sant Climent de Pal	PCA (fotografia: Àlex Tena)
267	Retaule major de Sant Climent de Pal (<i>Degollació de sant Quirze</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
268	Retaule major de Sant Climent de Pal (<i>Martiri de santa Julita</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
269	Retaule major de Sant Climent de Pal (<i>Sant Quirze</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
270	Retaule de Sant Antoni de Pàdua de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana	PCA (fotografia: Àlex Tena)
271	Retaule de Sant Isidre de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana	PCA (fotografia: Àlex Tena)
272	Retaule de Sant Isidre de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (<i>Sant Isidre</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
273	Retaule de Sant Isidre de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (<i>Miracle de sant Nicolau: dot de les tres germanes</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
274	Retaule major de Santa Eulàlia d'Encamp	PCA (fotografia: Àlex Tena)
275	Retaule major de Santa Eulàlia d'Encamp (<i>Santa Bàrbara i Martiri de santa Eulàlia</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
276	Retaule de la Mare de Déu del Carme de Santa Eulàlia d'Encamp	PCA (fotografia: Àlex Tena)
277	Retaule de la Mare de Déu del Carme de Santa Eulàlia d'Encamp (<i>Verge del Carme i les ànimes del purgatori amb sant Simó Stock</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
278	Retaule de la Mare de Déu del Carme de Santa Eulàlia d'Encamp (<i>Immaculada</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
279	Retaule de la Mare de Déu de Sant Martí de la Cortinada	PCA (fotografia: Àlex Tena)
280	Retaule de la Mare de Déu de Sant Martí de la Cortinada (<i>Calvari</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
281	Retaule de la Mare de Déu del Roser de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana	PCA (fotografia: Àlex Tena)
282	Retaule de la Mare de Déu del Roser de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (<i>Presentació al temple</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
283	Cornelis Cort, gravat, <i>Presentació al temple</i> , 1565	The Trustees of the British Museum
284	Retaule major de Sant Romà d'Erts	PCA (fotografia: Àlex Tena)
285	Agostino Carracci, <i>Anunciació</i> , 1579-1581	The Trustees of the British Museum
286	Retaule de la Mare de Déu de Canòlic	PCA (fotografia: Àlex Tena)
287	Retaule de la Mare de Déu de Canòlic (<i>Santa Maria Magdalena</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
288	Retaule de la Puríssima Sang de Sant Serni de Canillo	PCA (fotografia: Àlex Tena)
289	Retaule de Santa Llúcia de Sant Esteve d'Andorra la Vella	PCA (fotografia: Àlex Tena)

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
290	Retaule de Santa Llúcia de Sant Esteve d'Andorra la Vella (<i>Santa Llúcia</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
291	Retaule de Santa Llúcia. 1972	Joan Burgués Marticella
292	Retaule de Santa Llúcia de Sant Esteve d'Andorra la Vella (<i>Sant Sebastià</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
293	Retaule major de la Santa Creu de Canillo	PCA (fotografia: Àlex Tena)
294	Retaule major de la Santa Creu de Canillo (<i>Flagel·lació</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
295	Sant Josep amb el Nen, església parroquial de Sant Serni de Ribera d'Urgellet	Dipòsit Digital del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fons Calaix (fotografia: Joan Tous Casals)
296	Retaule major de la Santa Creu de Canillo (<i>Pare Etern</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
297	Retaule de Sant Guillem de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
298	Retaule de Sant Guillem de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino (detall)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
299	Retaule de Sant Guillem de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino (detall <i>Dolorosa</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
300	Retaule de Sant Joan de Sant Esteve d'Andorra la Vella	PCA (fotografia: Àlex Tena)
301	Retaule de Sant Joan de Sant Esteve d'Andorra la Vella (<i>Sant Joan al desert</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
302	Pere Casassas, retaule del Roser de Sant Cristòfol de Freixinet (Solsonès)	Bisbat de Solsona
303	Retaule de la Immaculada de Sant Julià i Sant Germà de Lòria	PCA (fotografia: Àlex Tena)
304	Retaule de la Immaculada de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (<i>Sant Isidre i sant Francesc d'Assís</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
305	Retaule de la Immaculada de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
306	Sagrari de la sagristia de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
307	Sant Ermengol de la capella de la Casa de la Vall	PCA (fotografia: Àlex Tena)
308	Capella de la Casa de la Vall	ANA (FBUI_0129). 1911-1937
309	Retaule major de Sant Roc de Sornàs	PCA (fotografia: Àlex Tena)
310	Taller dels Segòvia, retaule major de Sant Esteve de Navata, c.1725-1730	CRBMC (fotografia: Carles Aymerich)
311	Taller dels Segòvia, retaule de Sant Clem de Mencui, mitjan segle XVIII	Dipòsit Digital del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fons Calaix (fotografia: Joan Tous Casals)
312	Retaule major de Sant Serni de Llorç	PCA (fotografia: Àlex Tena)
313	Retaule de Sant Antoni de la capella de Sant Antoni del Tremat (Encamp)	PCA
314	Retaule de la Mare de Déu del Carme de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana	PCA (fotografia: Àlex Tena)
315	Retaule de la Mare de Déu del Carme de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (detall data escultura)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
316	Retaule de la Mare de Déu del Carme de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (detall data daurat)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
317	Pietat de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
318	Retaule de Sant Antoni Abat de Sant Martí de la Cortinada	PCA (fotografia: Àlex Tena)

NÚM.	DESCRIPCIÓ	ARXIU DE PROCEDÈNCIA AUTOR
319	Retaule de Sant Antoni Abat de Sant Martí de la Cortinada (detall de <i>sant Antoni Abat</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
320	Immaculada de la capella de la Casa Rossell d'Ordino	PCA (fotografia: Àlex Tena)
321	Immaculada de la capella de la Casa Rossell d'Ordino (detall estofats)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
322	Carles Morató i Brugaroles (taller). Mare de Déu del Roser (MDCS 363)	MDCS
323	Retaule major de Santa Coloma	PCA (fotografia: Àlex Tena)
324	Retaule major de Santa Coloma (detall de <i>santa Coloma</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
325	Sant Nicolau de Tolentino intercedint per les ànimes del purgatori de Sant Julià i Sant Germà de Lòria	PCA (fotografia: Àlex Tena)
326	Mare de Déu del Roser amb sant Roc, sant Eloi (o sant Fabià?) i sant Sebastià de Sant Julià i Sant germà de Lòria	Joan Burgués Marticella. 1972
327	Sant Nicolau de Tolentino intercedint per les ànimes del purgatori de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (detall acrònim)	Mireia Garcia Garcia-Cairó
328	Sant Nicolau de Tolentino intercedint per les ànimes del purgatori de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (detall <i>Àngel</i> i <i>Ànimes del purgatori</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
329	Visió de la Pietat amb el donant Antoni Moles (<i>Ànimes del purgatori</i>) de la rectoria d'Andorra la Vella	PCA (fotografia: Àlex Tena)
330	Pietro del Po, gravat, <i>Pietat</i> , 1650-1663	The Trustees of the British Museum
331	Sant Francesc Xavier de Sant Cristòfol d'Anyós	PCA (fotografia: Àlex Tena)
332	Mare de Déu de les Neus amb sant Joan Baptista i sant Pere de la capella de Llumeneres	PCA (fotografia: Àlex Tena)
333	Moble de sagristia de la catedral de Solsona	MDCS (fotografia: Carles Freixes)
334	Sagrari de Sant Vicenç de Pinós, Solsonès (detall del <i>Salvador</i>)	Francesc Miralpeix
335	Retaule de Sant Joan de Caselles (detall de <i>sant Pere</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
336	Retaule de Sant Bartomeu de Sant Bartomeu de Sant Julià de Lòria (detall <i>Pietat</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
337	Retaule del Roser de Santa Eulàlia d'Encamp (detall de <i>sant Andreu</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
338	Retaule major de Sant Esteve de Bixessarri (detall de <i>sant Miquel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
339	Retaule de Sant Isidre de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana (detall de <i>santa Llúcia</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
340	Sant Nicolau de Tolentino intercedint per les ànimes del purgatori de Sant Julià i Sant Germà de Lòria (detall <i>àngel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
341	Visió de la Pietat amb el donant Antoni Moles (<i>Ànimes del purgatori</i>) de la rectoria d'Andorra la Vella (detall de <i>sant Miquel</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)
342	Retaule major de Sant Roc de Sornàs (detall de <i>sant Sebastià</i>)	PCA (fotografia: Àlex Tena)



Govern d'Andorra