

Rosa Alcoy, Jacobo Vidal

EL RETAULE DE LA TRANSFIGURACIÓ DE LA CATEDRAL DE TORTOSA, OBRA CONTRACTADA PER RAFAEL VERGÓS I PERE ALEMANY

El (dèbil) taller de Tortosa-Sant Mateu

La historiografia artística de la dècada del 1980 va plantejar l'existència d'un doble obrador de pintura entre la vila de Morella i la ciutat de Tortosa. La seva activitat hauria estat protagonitzada per les figures de Pere Lembrí i els continuadors del seu taller, Bernat i Jaume Serra, casats respectivament amb la vídua i la filla de Lembrí, difunt el 1421.¹ Malgrat tots els canvis i variacions que l'avenç en la recerca han fet proposar en aquest esquema,² val a dir que —certament— aquests pintors van viure i pintar a cavall d'aquestes dues poblacions del centre geogràfic de la Corona d'Aragó. En aquest context van enllestir una àmplia sèrie d'obres que van omplir bona part del territori diocesà de Tortosa i les terres veïnes d'Aragó durant la primera meitat del quatre-cents, sense que les pintures procedents d'altres centres de producció —especialment Barcelona i València— fossin altra cosa que excepcions. L'activitat d'aquest doble obrador es va acabar més o menys al mateix temps que els retaules produïts a la capital del regne van començar a arribar a l'àrea d'acció tradicional de Morella, cap al final de la dècada del 1450.³

A la ciutat de l'Ebre català, el procés va ser un pèl diferent. El 1447 Valentí Montoliu, pintor de Tarragona, es va establir a Sant Mateu, capital del Maestrat de Montesa i tercera població de la diòcesi en dimensions i nombre d'habitants, i hi va instal·lar el seu taller, en el qual van acabar col·laborant els seus fills Lluís i Mateu.⁴ Malgrat que durant molts anys es va considerar que l'activitat d'aquest obrador havia estat una cosa estrictament valenciana, podríem establir un paral·lelisme amb l'esquema historiogràfic exposat en el paràgraf anterior i considerar que durant la segona meitat del segle xv va existir un doble obrador en funcionament a cavall de Sant Mateu i Tortosa, amb Valentí i Lluís Montoliu com a protagonistes

Matèria, núm. 9, 2015,
ISSN 1579-2641, p. 61-93

Recepció: 2-7-2015
Acceptació: 29-7-2015

¹ N. de DALMASES i A. JOSÉ, *L'art gòtic. Història de l'art català*, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 1984, pàssim; A. JOSÉ: «Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques», *Història de l'art al País Valencià*, vol. I, València, 314, 1986, p. 165-240; J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1986, pàssim. Més tard referma les línies mestres d'aquest esquema A. JOSÉ: «Morella, centro de pintura: siglos XIV y XV», *La memòria daurada. Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Morella, Fundació Blasco de Alagón, 2003, p. 141-174; A. JOSÉ, *Una memoria concreta. Pere Lembrí, pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Morella, Fundació Blasco de Alagón, 2004.

² R. ALCOY i F. RUIZ: «El Mestre de Cincorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revi-

sió sobre la pintura castellonenca en temps del gòtic internacional», *XL Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos*, vol. 1, Castelló de la Plana, Diputació de Castelló, 2000, p. 381-401; F. RUIZ: «Els pintors del bisbat de Tortosa», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, vol. II, *El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 170-179; R. ALCOY: «Aproximació a la pintura gòtica», *Art i cultura. Història de les Terres de l'Ebre*, vol. V, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2010, p. 85-99; F. RUIZ: «L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa», *Retrotabulum*, núm. 6, 2012.

³ A. JOSÉ: «Les arts plàstiques», i A. JOSÉ: «Morella, centre de pintura».

⁴ M. BETÍ, *El pintor cuatrocencista Valentín Montoliu*, Castelló de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1927; À. SÁNCHEZ GOZALBO, *Pintors del Maestrat*, Castelló de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1932; Ch. R. POST, *A history of Spanish painting*, tom VII, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press, 1938, p. 661-695; X. COMPANYY, *La pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi. El corrent hispanoflamec i els inicis del Renaixement*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986, p. 361-427; J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, p. 146-148; A. JOSÉ: «Les arts plàstiques», pàssim.

⁵ També podríem considerar que aquest taller va tenir una

d'aquesta producció.⁵ Probablement l'obra més important de la seva activitat, molt puixant durant les dècades del 1450 i 1460, va ser un gran retaule encomanat el 1455 per a la capella de Sant Miquel de la catedral tortosina, la primera que es tancava a la nau del temple. Per desgràcia, aquest treball, que encara no s'havia acabat el 1464, ha desaparegut sense deixar rastre conegut, més enllà del contracte i una època. En tot cas, per donar carta de naturalesa a aquesta dualitat, Lluís Montoliu es va instal·lar a la ciutat de l'Ebre el 1472, una mudança que sens dubte tenia un clar vessant comercial: es desitjava controlar el mercat del nord de la diòcesi —és a dir, de la seva part catalana—, que en aquella època no disposava de pintors destacables.⁶

Durant les dècades del 1470 i 1480, Montoliu fill va pintar alguns retaules a les Terres de l'Ebre, com per exemple el de l'ermita del Coll de l'Alma de Tortosa, el de l'església parroquial de Batea i el de la capella de Sant Esteve de la catedral, i va fer altres treballs significatius, com ara la mostra d'un drap de ras que havia de representar els procuradors tortosins agenollats davant la Mare de Déu i l'Àngel Custodi, tapís que va teixir el mestre bancaler Joan Marroquí. A més, uns anys més tard —en un probable intent de continuïtat del taller— la seva filla es va casar amb un altre pintor, anomenat Joan Provençal. Ara bé, malgrat l'existència d'aquestes notícies, sembla evident que un cop desaparegut Valentí —encara vivia el 1473— l'activitat retaulística dels seus fills degué anar de baixa. Fins al moment no s'han arribat a conèixer amb garanties la perícia tècnica ni l'estil de Lluís Montoliu —ni els del seu germà Mateu—,⁷ però les obres que s'han provat de relacionar amb ell són molt lluny dels estàndards de qualitat que s'aprecien sempre en l'obra del seu pare, que, d'altra banda, és molt desigual.⁸ Probablement per aquesta raó i pels canvis de moda que s'anaven produint, quan el 1499 el Consell tortosí va decidir renovar l'altar de la Casa de la Ciutat va encomanar la feina a un mestre de Medina del Campo anomenat Francisco Ruiz, del qual no consten —entre els documents coneguts fins al moment— altres treballs a la ciutat o al seu territori.⁹

Plantejat aquest esquema general —un esquema que, sens dubte, haurà de rebre modificacions i matisos a mesura que avanci la recerca—, podem dir que el que té més lògica a l'hora d'ubicar un retaule «estrany», una obra que es troba fora del context dels tallers locals, és situar-lo precisament en el moment de davallada dels productes de l'obra de Tortosa-Sant Mateu. És a dir, no a les dècades del 1460 i 1470, moment en què els Montoliu, a través de Tortosa, fins i tot van arribar a pintar per a la catedral d'Eivissa,¹⁰ i ni tan sols a la del 1480, quan sembla que el «mestre Lluís» encara tenia la confiança dels clients i treballava en alguns

encàrrecs destacables del territori episcopal. El més lògic és col·locar aquesta obra en una cronologia un pèl més tardana, cap als volts del 1500.

Un promotor ja conegut i un contracte ja publicat

Com sabem des que el 1923 ho va publicar Cristóbal Gracià, el 26 de juny de l'any 1441 el capítol de la catedral de Tortosa va atorgar al comensal Pere Ferrer, rector d'Ascó i obrer de la seu, una capella al darrere de l'altar major, que tot just s'acabava de consagrar. Vuit anys més tard, el 23 de desembre de 1449, se signaven unes capitulacions entre les dues parts que permetien al religiós disposar de sepultura per a ell i els seus, decorada amb les seves armes; d'altra banda, el prevere es comprometia a instituir dos aniversaris generals per valor de tres lliures anuals cadascun i a fer-hi un retaule i una reixa de tancament. Amb tot, sembla que l'assumpte no es va resoldre immediatament. El 14 de febrer de 1463, Ferrer va dictar testament. En el document, que per desgràcia és incomplet, se cita un sepulcre pla amb el senyal de ferradura i la voluntat que es facin unes reixes de ferro —encara inexistents— per tal de tancar l'espai privatiu de la família. En canvi, no es fa cap esment d'un retaule, d'unes escultures o d'altres ornaments sagrats, i l'any següent (1464) Ferrer contracta amb Pere Garçó, *marmorarius* i mestre major del temple, un grup escultòric que representava la lluita entre sant Miquel arcàngel i el dimoni. En el document no s'especifica on s'han de posar les imatges de pedra, però sí que s'anota que s'han de fer d'acord amb el gust del client, del bisbe i dels canonges; és a dir que es tracta d'unes obres esculpides per a la catedral i, per tant, sembla que per a aquesta capella.¹¹

En el testament, a part del «sepulcrum planum in quo lapide sculpatur signum cognacionis ferrature» i de les «rexes de ferro» per tancar l'espai, Pere Ferrer demana en les darreres voluntats que es facin misses en benefici de la seva ànima: «mando fieri et celebrari duo aniversaria perpetua in sede Derthusae». D'aquesta manera, s'esmenta la compra d'un censal mort que era propietat de Francesc Gener, rector de Sant Mateu,¹² i que havia de servir per pagar un prevere que es fes càrrec de celebrar les misses. S'especifica, a més, que els aniversaris s'havien de dur a terme «in vase seu tumulo meo retro altare maius per me constructo statim in diem crastinum post festum Transfigurationis domini Jesuchristi». Com que a Tortosa aquests actes sempre tenien lloc després de la festa de la capella, Gracià va arribar a la conclusió —sens dubte, encertada— que el retaule amb aquesta iconografia encara conservat a la catedral corresponia a

extensió a Castelló de la Plana mitjançant la figura de Mateu Montoliu, encara que probablement es va tractar d'una derivació d'escassíssimes repercussions artístiques.

⁶ J. VIDAL: «Quatre pintors de Tarragona a la ciutat de Tortosa. Algunes notícies d'arxiu», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 33, fasc. 1, 2003, p. 463-485; J. VIDAL: «Assaig de panorama de les arts a la Tortosa del Renaixement», *Art i cultura a la Tortosa del Renaixement*, Tortosa, Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre, 2005, p. 200-208; J. VIDAL, *El pintor de la ciutat. Tortosa, segles XIV-XV*, Valls, Cossetània, 2011; J. VIDAL: «Blai Guiu, pintor de Lèrida: un nombre para los maestros de Balaguer y Alcañiz», *Artígrafa*, núm. 28, 2013, p. 341-348.

⁷ Segons X. COMPANYY, *La pintura valenciana*, p. 411-413, la producció dels fills de Valentí Montoliu es va caracteritzar per un regress des del punt de vista estilístic i per una davallada des del punt de vista tècnic.

⁸ Vegeu, per exemple, L. de SARALEGUI: «Miscelánea de tablas inéditas», *Archivo Español de Arte*, vol. XXVIII, núm. 112, 1955, p. 323-338; F. OLUCHA: «Retablo de las lamentaciones ante Cristo muerto», *La memoria daurada. Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, València, Fundación Blasco de Alagón, 2003, p. 498-501.

⁹ J. VIDAL: «Assaig de panorama de les arts...», p. 200-208; J. VIDAL: «Blai Guiu, pintor de Lèrida...».

¹⁰ També s'atribueixen a aquesta època unes taules conservades a Xàtiva. Vegeu la síntesi que fa sobre aquesta qüestió L. TAMBORERO: «Virgen de la Leche con ángeles músicos», *Paisatges sagrats. Sant Mateu, 2005*, València, Fundació la Llum de les Imatges, 2005, p. 316-319.

¹¹ Les referències a l'acord del 1441 i al testament del 1463 van ser donades a conèixer per C. GRACIÀ, *Un retablo inédito de la catedral de Tortosa*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1923, pàssim. Els pactes del 1449 i el contracte de les escultures del 1463 els publica V. ALMUNI, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, Benicarló, Onada, 2007, doc. 112 i 130. Sobre Pere Garçó, vegeu J. VIDAL i P. BESERAN: «Unes mènsules de Pere Garçó, escultor de la Savoia», en premsa.

¹² Se'n conserva un testament, dictat el dia 1 de novembre de 1448, al'Arxiu Comarcal del Baix Ebre, Fons Notarial de Tortosa (secció històrica), sign. 1218, s/f.

¹³ C. GRACIÀ, *Un retablo inédito de la catedral de Tortosa*, p. 10-11.

¹⁴ Biblioteca de Catalunya, ms. 4341, pàssim.

¹⁵ J. M. MADURELL: «Art antic comarcal tarragoní. Aplec de notes documentals», *Boletín Arqueológico*, època IV, núm. 121-128, 1973-1974, p. 85-118, doc. 3; J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, p. 178.

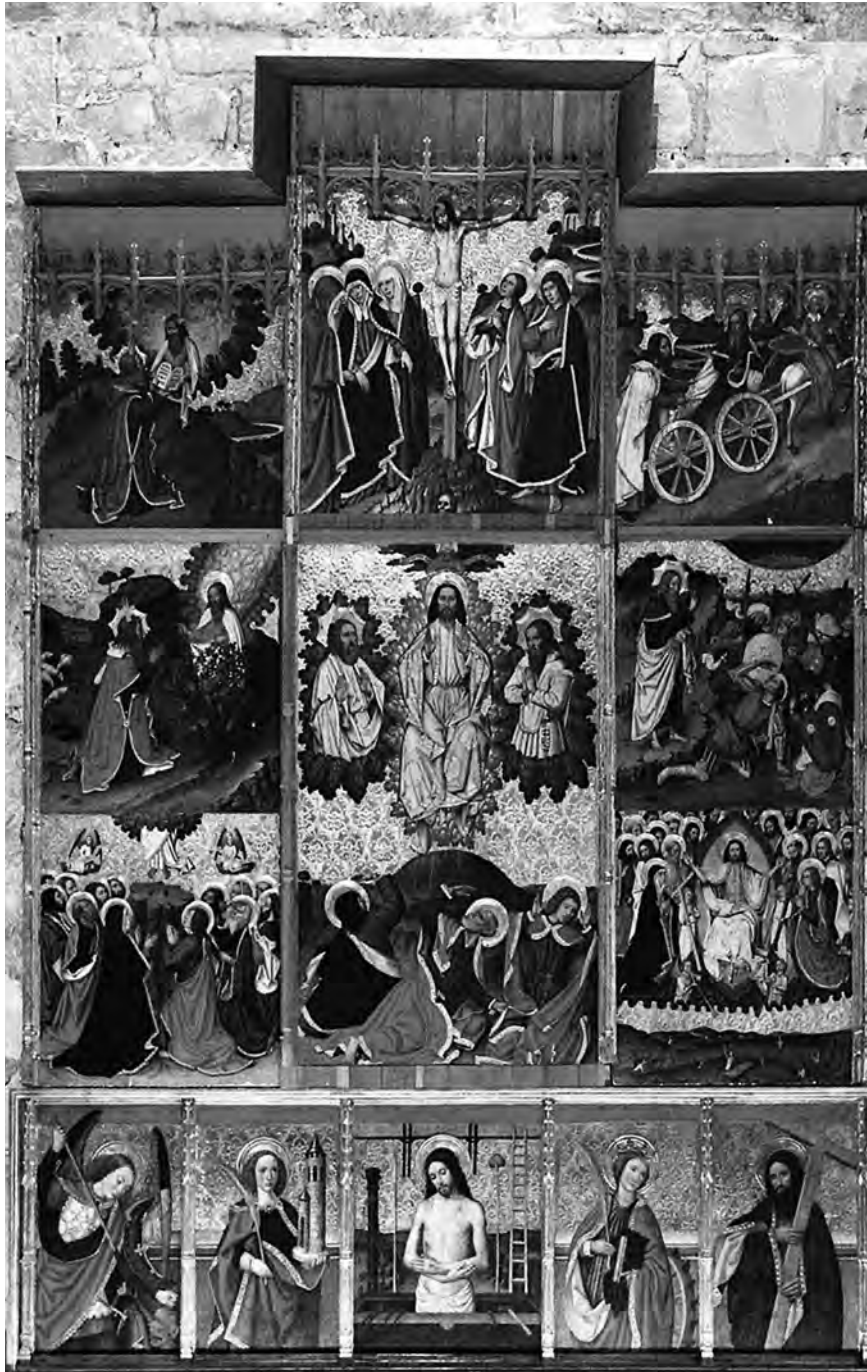
aquell promotor i a aquell altar. Tot replant el clau, el mateix autor va identificar amb el donant un clergue tonsurat que apareix representat «en lugar preferente» entre els ressuscitats de l'escena del Judici, ja que està sortint d'un sepulcre decorat amb una ferradura, senyal heràldic que es trobava també en el marc del retaule.¹³

Malauradament, la recerca sobre el temple tortosí com a centre de culte encara no s'ha desenvolupat gaire i, per tant, no es coneixen detalls precisos sobre el funcionament dels benifets, els aniversaris o el culte privat a les capelles de la catedral. A causa d'això, avui resulta impossible parlar amb coneixement de causa d'aquestes misses fundades per Pere Ferrer, que, per cert, no surten esmentades com a tals en els llibres de tresoreria de la seu corresponents al període 1488-1517. En tot cas, en aquests documents se certifica que un dels responsables d'administrar els aniversaris i les misses fundades al temple era el prevere Antoni Alcanyís, que va ocupar-se d'aquests afers des del 1489 i que a partir del 1504 també es va fer càrrec de la gestió de la sagristia.¹⁴

Doncs bé, l'1 d'octubre de 1498 Antoni Alcanyís, prevere de la catedral de Tortosa, d'una banda, i els pintors de Barcelona Rafael Vergós i Pere Alemany, de l'altra, van signar un contracte per a la pintura d'un retaule. Els capítols d'aquest acord per desgràcia estan perduts i en el protocol del notari barcelonès Lluís Mir només es conserva l'encapçalament del document legal, que es desenvolupava «in cedula». Però sens dubte ha de ser aquest el retaule barceloní que va fer servei a la catedral de Tortosa i que cal vincular al llegat testamentari del comensal Pere Ferrer (fig. 1). En realitat, el document l'havia publicat Josep Maria Madurell i Marimón en un article molt poc conegut del 1973-1974, i encara que Josep Gudiol i Santiago Alcolea sí que l'havien incorporat a la llista de referències conegudes dels pintors Vergós i Alemany, no l'havien relacionat amb l'obra conservada, probablement per la falta del text de les capitulacions —el document no descriu les escenes, ni l'advocació, ni parla de Pere Ferrer, les armes i la figura del qual apareixen en el retaule— i també perquè l'esquema historiogràfic en què calia inserir aquesta obra encara no s'havia formulat a la dècada del 1980.¹⁵

L'estil de Rafael Vergós i Pere Alemany

Poder establir amb seguretat l'autoria i la cronologia d'aquest retaule, un conjunt ben conservat i d'iconografia peculiar, encara que sigui a partir d'un document avar en concrecions, té múltiples conseqüències per a l'estudi de la pintura gòtica del període. En primer lloc, ens ofereix una infor-



1. Retaule de la Transfiguració de la catedral de Tortosa.

¹⁶ J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, p. 175-181.

¹⁷ Vegeu la història del conjunt i la transcripció de la documentació principal a A. DURAN I SANPERE: «El retaule de Blanquers», *Arts i oficis*, Barcelona, 1929, p. 193-211. Recordarem que l'obra de fusta va ser assumida per Macià Bonafé (juliol de 1452) i que la pintura del conjunt va ser encarregada, al mateix temps i en primer terme, a Lluís Dalmau. Es tractava d'un retaule mixt, amb parts esculpides i parts pintades. La fusta havia de ser d'álber per a les parts planes i les barres de reforç, mentre que s'especifica que la fusta de les talles havia de ser de «quarentens de Tortosa». Per raons diverses, que no entrem a considerar en aquest moment, el retaule va ser contractat de nou el 4 de desembre de 1463, moment en què la confraria de blanquers en confià l'execució pictòrica a Jaume Huguet.

¹⁸ Les taules conservades ho posen plenament de manifest, com va ser observat des de molt aviat pels estudiosos capaços d'entendre la diferència entre els plantejaments d'Huguet i els dels seus principals col·laboradors.

¹⁹ A partir de les aportacions de P. LÓPEZ ZAMORA: «El autor del Retablo de Curtidores», *Memòria del Congrés d'Art Cristià a Catalunya*, celebrat l'any 1913, document inèdit; A. DURAN I SANPERE: «El retaule de Blanquers» revisa les coordenades essencials de l'anome-

nada «qüestió Huguet-Vergós» i les bases sobre les quals es fonamentava. Vegeu també els articles de J. FOLCH I TORRES: «El retaule dels Blanquers i la qüestió Huguet-Vergós, I», *Gasete de les Arts* (Barcelona), 1 de desembre de 1925, n. 38, p. 1-2; J. FOLCH I TORRES: «El retaule dels Blanquers i la qüestió Huguet-Vergós, II», *Gasete de les Arts* (Barcelona), 15 de desembre de 1925, n. 39, p. 1-2; J. FOLCH I TORRES: «El retaule dels Blanquers i la qüestió Huguet-Vergós, III», *Gasete de les Arts* (Barcelona), 15 d'abril de 1926, n. 47, p. 1-6. No entrarem a debatre l'estructura del retaule de sant Agustí i altres aspectes col·laterals, però cal tenir present la seva configuració híbrida, integradora de pintura i escultura, que es repeteix en l'obra destinada a Granollers.

²⁰ «Retaule de la Transfiguració (Huguet)», article disponible a la *Viquipèdia*: https://ca.wikipedia.org/wiki/Retaule_de_la_Transfiguraci%C3%B3_%28Huguet%29 (consulta: 14 d'agost de 2015). Aquí s'estableix que la pintura «actualment està considerada obra de Jaume Huguet», a partir d'un estat de la qüestió insuficient, o excessivament parcial.

²¹ Tot seguit comentarem alguns d'aquests punts de vista, que obren el ventall de possibilitats i apunten altres autories.

²² J. GUDIOL I CUNILL: «El retaule de Granollers del Vallès I i II», *La Veu de Catalunya* (pàgina artística), 2 i 9 d'agost de 1915; M. TINTÓ SALA, *El*

mació prominent sobre els trets estilístics dels pintors implicats, Rafael Vergós i Pere Alemany, en una data avançada i prou significativa, l'any 1498, quan ja havien mort Pau Vergós i, per descomptat, Jaume Huguet. I no és només això: a partir d'aquesta verificació — amb algunes dificultats que comentarem després — és possible esclarir alguns dels paràmetres en què es mou la producció de tot el grup Vergós. La pintura d'aquesta família, llargament associada a l'obrador de Jaume Huguet, sovint ha estat valorada en funció d'aquesta forta dependència i a l'empara de la supervisió del gran mestre, cosa que ha dificultat tant la diferenciació — a partir d'uns estils propis — de les individualitats que s'aplegaven sota l'etiqueta Vergós com la reflexió sobre l'aportació específica d'aquests mestres.¹⁶

Els Vergós, entre els quals cal destacar Jaume Vergós II i els seus fills, Pau i Rafael, van col·laborar conjuntament i de forma molt activa en els encàrrecs rebuts pel taller de Jaume Huguet. Aquesta relació familiar amb l'univers huguetià va culminar en el bastiment del retaule dels Blanquers (fig. 2), un conjunt de dimensions extraordinàries destinat a l'altar major de l'església de Sant Agustí Vell de Barcelona.¹⁷ Fet el balanç del que ens ha arribat de l'obra, que ara es troba al MNAC i al Museu Marès, sembla que la intervenció dels Vergós va ser decisiva.¹⁸ L'associació intensa entre Huguet i els Vergós, davant d'un compromís de primer ordre i, encara més, en funció de l'aprenentatge dels segons a l'obrador al qual van romanre fidels fins a la mort del seu cap, va afavorir el desenvolupament de l'anomenada «qüestió Huguet-Vergós».¹⁹ Això explica que una part de la crítica especialitzada, i de retruc alguns treballs que en fan divulgació,²⁰ defensin encara avui que el retaule de la Transfiguració de Tortosa s'ha d'interpretar com una pintura amb intervenció d'Huguet o executada sota el seu control i plantejaments. S'ha considerat sovint una participació directa del mestre, encara que alguns autors jutgin també que, dins les dinàmiques característiques de l'obrador, el retaule tortosí s'hauria enllestit amb la intervenció d'algun representant d'aquest grup de pintors o, fins i tot, amb la participació d'altres col·laboradors presents en el taller.²¹

A la mort d'Huguet, els Vergós demostren les habilitats adquirides en una altra obra de gran ambició: el retaule de sant Esteve de Granollers (fig. 3).²² Les seves dimensions obliguen a plantejar novament una forma d'operar orquestrada i plural.²³ Les diferents mans que s'aprecien en les taules han donat lloc a teories diverses sobre els perfils i les responsabilitats dels membres de la saga i a alguna altra que nega la possibilitat d'arribar a aclarir aquest tema davant la complexitat i les interferències de les col·laboracions.²⁴ Tot i l'evident dificultat, reubicar l'autoria del retaule de la Transfiguració té notables conseqüències a l'hora d'establir les línies



2. Detall del retaule dels Blanquers de la catedral de Barcelona.

retaula gòtic de Sant Esteve de Granollers, Granollers, 1990.

²³ Sobre la configuració de l'espai en el retaule de Granollers i la introducció de nous procediments en alguna de les seves escenes, vegeu J. GARRIGA: «Imatges amb punt: el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500», *D'Art*, núm. 16, 1990, p. 59-79: 68-72. El tema té implicacions a l'hora de judicar la relació entre Rafael Vergós i els seus companys de taller, i la cultura pictòrica del Mestre de Castellsardo. Sobre la possible identificació d'aquest darrer amb Joan Barceló II, vegeu E. PUSCEDDU, *Joan Barcelo II (già Maestro di Castellsardo): questioni di pittura in Sardegna intorno al 1500*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

²⁴ J. GARRIGA: «L'antic retaule major de Sant Esteve de Granollers, dels Vergós», *Lau-ro. Revista del Museu de Granollers*, núm. 15, 1998, p. 15-35, on s'inclou la reconstrucció de Francesc Ruiz Quesada (vegeu també el treball d'aquest darrer autor sobre el conjunt de Granollers a *Entra a l'església gòtica de Granollers*, Museu de Granollers, 1997, p. 74-81).



3. Detall del retaule de sant Esteve de Granollers.

de treball dels principals membres del taller i pot ajudar a esclarir una problemàtica de caire general, que afecta un nombre important de produccions dels Vergós a cavall dels segles xv i xvi.²⁵

La nova associació entre l'obra conservada i el document que acredita la seva contractació descarta del tot la possibilitat d'atribuir el conjunt a Huguet (1412-1492), ja que l'execució del retaule porta a una època en què el mestre de Valls ja havia mort.²⁶ Tenint en compte que també fixa una autoria, ens permet avançar en la delimitació dels esquemes personals dels Vergós, ja que configura un espai estilístic prou remarcat, en què intervenen dos artistes qualificats en l'ofici. Els resultats de Tortosa, i sense que mai no es pugui tenir fe cega en el que s'estipula en els documents, es poden enfrontar amb el que advertim i sabem d'altres creacions vinculades al grup, sigui per valorar la seva fase huguetiana, sigui per sortir-ne i poder revisar també les etapes finals del seu treball.²⁷ Si deixem enrere les datacions que situaven el conjunt a l'entorn del 1463 o, un temps després, entre els anys 1466 i 1475,²⁸ i avancem fins a la fi del segle, l'obra encaixa en un moment proper a la construcció del retaule de sant Sebastià i santa Tecla de la catedral de Barcelona, fet entre el 1486 i el 1498 (fig. 4).²⁹

Ch. R. Post, en l'extens capítol que dedica a Jaume Huguet i els seus seguidors, considera que el retaule de Tortosa és obra de l'escola d'Huguet i no accepta una datació del conjunt anterior al 1463.³⁰ Dos noms obtenen notorietat en el seu discurs: Gabriel Guàrdia, figura una mica esvaïda a partir d'estudis recents,³¹ i Rafael Vergós. Encara que no arriba a decidir-se per cap dels dos mestres, posa un èmfasi especial en la possibilitat que sigui Guàrdia el pintor responsable de l'obra i deixa de banda la intuïció que el portava a remarcar l'afinitat dels plegats del retaule amb el que ell considerava propi de l'estil de Rafael Vergós (fig. 5).³² Una valoració més imprecisa, però favorable als Vergós, també la va fer J. Matamoros el 1932, quan sentenciava que «lo más seguro y tal vez lo indudable, es que fue obra del pincel de Vergós».³³

Joan Ainaud i Josep Gudiol, partidaris d'una datació alta, van considerar el conjunt tortosí una obra en què havia intervingut un fidel imitador de Jaume Huguet i, sense establir què correspondria a cadascú, van proposar que fos un obra creada per dos mestres que, al seu parer, devien treballar també al retaule de Sant Martí de Pertegàs i al retaule dels Blanquers. Insistien que l'obra de Pertegàs era la més allunyada del treball personal de Jaume Huguet, però li atribuïen una cronologia reculada per tal de permetre apuntar la seva possible intervenció en un treball que podia haver recaigut en Francesc Pellicer, pintor present al taller del mestre Huguet quan es va signar el contracte de l'obra, el 1465.³⁴ La liquidació dels pagaments del retaule de Pertegàs l'any 1480,³⁵ que es descartava perquè

²⁵ A partir del 1493, mort ja Huguet, Pau Vergós també es va fer càrrec del retaule de la confraria de paraires per a la capella del Cor de Jesucrist i Sant Antoni de l'església del convent de Sant Agustí. Aquest encàrrec sembla confirmar la confiança dels comitents en el pintor, que el devien conèixer plausiblement mitjançant l'obrador d'Huguet.

²⁶ En aquesta direcció, favorable a una cronologia tardana de l'obra, i no estrictament huguetiana, vegeu R. ALCOY: «Aproximació a la pintura gòtica», p. 93-94.

²⁷ R. ALCOY: «Jaume Huguet. El darrer esclat del gòtic», *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 120-139: 128.

²⁸ J. AINAUD i J. GUDIOL, *Huguet*, Barcelona, 1947, p. 94, núm. 17, fig. 149-154.

²⁹ El conjunt és posterior al 1486 i té interès assenyalar que Post el vincula a l'activitat de Rafael Vergós i Pere Alemany, mentre que B. ROWLAND, *Jaume Huguet. A study of late gothic painting in Catalonia*, Cambridge (Mass.), 1932, p. 195-199, estableix com a possible la intervenció de Jaume Vergós II en les taules laterals. J. BOSCH: «Retaule de Santa Tecla i Sant Sebastià», *Jaume Huguet. 500 anys*, p. 194-197, encara la problemàtica general del conjunt i les dificultats derivades de la repartició de l'obra entre mans diverses. En el *Catálogo monumental de Barcelona*, Ainaud, Gudiol i Verrié havien vist el retaule, pagat pel canonge

Joan Andreu Sors, com a fruit de la col·laboració entre Rafael Vergós i Pere Alemany (vol. II, p. 76-77). Vegeu també Ch. R. Post, «Comentarios al libro sobre Jaume Huguet de Gudiol y Ainaud», text mecanografiat, Barcelona, 1948, 15 p.: 6-8 per a les al·lusions a Rafael Vergós.

³⁰ Ch. R. Post, *A history of Spanish painting*, p. 46-413: 400-413.

³¹ L'autoria de Gabriel Guàrdia del retaule de la Trinitat de Manresa era avalada per un contracte del 1501 (vegeu B. Rowland: «Gabriel Guardia», *Jaume Huguet. A study of late gothic painting*, p. 182-192), però en l'obra s'observen dos estils que apunten la intervenció de dos mestres diferents, segons l'apreciació de Richert recollida per Post (Ch. R. Post, *A history of Spanish painting*, p. 407) i defensada també per altres autors. La història del conjunt ha estat qüestionada de soca-rel en negar-se la intervenció de Guàrdia i plantejar-se l'autoria única d'Antoni Marquès a partir de nova documentació aportada per F. X. Altés: «Antoni Marquès, veritable pintor del retaule de la Santíssima Trinitat de la Seu de Manresa (1507)», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, núm. 16, 2008, p. 169-199. La nova proposta, tot i el seu evident interès per resoldre una part del problema, retarda molt la cronologia de totes les taules del conjunt sense explicar completament l'evidència estilística, molt difícil d'assumir com a



4. Detall del retaule de santa Tecla i sant Sebastià de la catedral de Barcelona.

situava l'execució d'una pintura que es considerava més antiga, podria ser més significativa del que es podria pensar i podria ajustar-se més bé a la cronologia avançada del retaule de Tortosa, ja que la relació entre aquestes obres es pot continuar valorant en algun punt. Tanmateix, aquesta opció ens allunya del perfil de l'ajudant del taller d'Huguet, Francesc Pellicer, i obliga a integrar en l'afer altres personalitats que van créixer



5. Retaule de la Trinitat de Manresa.

també en el context i la cronologia que situa la darrera fase d'activitat de l'obrador d'Huguet.

evolució personal d'un sol pintor camaleònic que jugaria a pintar una mateixa obra amb dos estils ben diferents (vegeu M. MIRAMBELL: «Revisió del taller dels Gascó i de la pintura cinccentista vigatana. Estat de la qüestió i perspectives de futur», *Ausa*, vol. xxv, núm. 168, 2011, p. 333-375: 354-357). Altres problemes que no es poden defugir deriven dels canvis de plantejament iconogràfic respecte al que es proposava en el document del 1501, que comprometia Gabriel Guàrdia en l'execució de l'obra.

³² Ch. R. POST, *A history of Spanish painting*, p. 406.

³³ Per tenir la certesa d'aquesta afirmació considerava suficient la comparació del retaule de Tortosa amb el de Sant Esteve de Granollers. Vegeu J. MATAMOROS, *La catedral de Tortosa*, Tortosa, 1932, p. 132.

³⁴ «Tenemos la absoluta convicción de que es obra salida del taller de Huguet», s'afirma a J. AINAUDI i J. GUDIOL, *Huguet*, p. 93.

³⁵ R. ALCOY i P. BESERAN: «Una proposta de reconstrucció per al retaule huguetià de Pertegàs», *Quaderns de Vilaniu*, núm. 24, 1993, p. 35-53.

³⁶ J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, p. 175.

³⁷ En vida de Pau Vergós, amb qui Rafael degué col·laborar assíduament, Pere Alemany va fer pactes amb Francesc Mestre, autor de dues taules perdudes del retaule de l'església de Sant Pere de Vilamajor que coneixem per fotografies antigues. Del 1493 al 1495, Pere Alemany va treballar amb aquest pintor, però després de la mort de Pau la seva activitat fonamental va quedar associada de forma prou clara a la de Rafael Vergós, tant per enllestir les obres inacabades com per fer-ne de noves (J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, p. 176).

Per acabar aquest enfilall de consideracions historiogràfiques, en l'obra de revisió general de la pintura gòtica catalana de Josep Gudiol i Santiago Alcolea, del 1986, s'estima que el retaule tortosí pot ser atribuït a Huguet, malgrat que no estigui documentat, i s'admet la intervenció del cap de taller juntament amb alguns dels seus col·laboradors.³⁶

Arribats fins aquí, el primer problema que hem de plantejar, si volem avançar en la recerca sobre els estils dels Vergós i els seus associats, és la distribució de responsabilitats entre Rafael Vergós i Pere Alemany en el retaule de Tortosa. Mentre que el perfil de Rafael ha estat discutit i valorat en diversos estudis, el de Pere Alemany ha quedat gairebé sempre en un discret segon terme. Hi ha una extensa casuística de col·laboracions similars en el marc de la pintura gòtica que han quedat anotades gràcies a la documentació i les signatures d'alguns retaules. Pel que sabem d'altres casos, era habitual que un dels mestres, per lògica l'esmentat en primer lloc en les concòrdies, tingués el major grau de responsabilitat en l'execució de l'obra.

Així, doncs, és conseqüent pensar que Rafael Vergós va ser el mestre principal del conjunt de Tortosa, seguint una tònica que certifiquen altres encàrrecs, en una obra en què la dimensió estilística que considerem vergosiana s'imposa de forma prou clara, mentre que el nom d'Alemany sembla el d'un col·laborador (això sí, ben capaç de sostenir les idees del seu company de treball sense enterbolir en excés la seva dinàmica creativa).³⁷ Aquesta teoria, que ens permet insinuar el perfil —acomodatíci o camaleònic— d'Alemany sense fer-lo desaparèixer, ens porta a perfilar la figura de Rafael Vergós i a poder insistir en la configuració d'un catàleg d'obra que li sigui propi. De fet, la participació d'Alemany podia temperar les solucions més fredes i dures que sembla que caracteritzaven Rafael enfront d'un concepte més huguetià de la pintura, sobretot en la pinzellada, que es podria fer correspondre amb alguns dels seus familiars o companys de treball i, en especial, amb l'obra de Pau. Aquestes distincions es podran fonamentar a partir d'una revisió crítica i meditada del seguit de peces que han estat relacionades amb els Vergós i el seu entorn. Ara bé, cal ser conscient que les fronteres de la col·laboració entre els pintors del grup no sempre han de ser molt evidents. Es buscava la coherència de l'obra, no pas posar en relleu la distinció artística que, amb tot, de forma subtil o més cridanera, pot filtrar-se en el resultat final.

Davant del retaule de Tortosa no podem negar ni que els acabats hagin estat treballats per ambdós pintors ni que Alemany, sota la direcció de Rafael, es fes càrrec d'alguna de les taules des de l'inici. Per descartar totalment aquesta última possibilitat ens caldria disposar de materials fotogràfics escaients que ens permetessin observar els trets del dibuix de

base. Tanmateix, el més lògic és que fos Rafael, el director del projecte, qui es fes càrrec de la feina més compromesa. També cal advertir que en el contracte només s'esmenten dos mestres, però podrien haver gaudit de la col·laboració d'algun altre assistent que no es menciona en els pactes perquè no tenia prou rellevància.

En definitiva, és raonable identificar Rafael Vergós amb la persona encarregada de planificar l'obra destinada a Tortosa i de plantejar-ne les composicions i el dibuix.³⁸ Una anàlisi del conjunt atesta els deutes amb plantilles sorgides del taller d'Huguet, emprades o ideades pel grup de pintors que es configurava sobre les bases posades pel mestre, però permet apreciar també la unitat de concepte i estil i avalar que va ser dibuixat, en allò primordial, per un pintor que, tenint en compte altres dades conegudes i seguint discursos anteriors —els de Martorell o els d'Huguet—, aferma els seus vincles amb el nucli dur dels Vergós encara a finals del segle xv. El seu caràcter més consistent es manifesta sobre la base dels esquemes definits en aquest i altres retaules de l'obrador familiar, amb una concepció plàstica pròpia basada en una duresa escultòrica dels acabats i una fortalesa volumètrica que es recupera en altres produccions del grup i que té, tant en el retaule de sant Agustí dels Blanquers com en el de sant Esteve de Granollers, algunes de les seves mostres més interessants. Després retornarem a la comparació entre obres, no sense remarcar abans que, en el conjunt tortosí, es percep un enfocament prou peculiar dels temes, ja que en alguns s'apliquen canvis d'escala accentuats, que afecten algunes escenes en particular i, de retruc, el disseny global dels episodis del retaule.

Si ens referim al plantejament de la predel·la (fig. 6), la figura que sembla separar-se més de la resta dels sants és la de sant Miquel, vist de mig cos i en lluita amb un dimoni, antagonista, del qual només veiem el cap i els braços.³⁹ S'abandona la idea del maligne com a drac per promoure'n una versió humanoide, mentre que la posició, la gestualitat i l'escala de l'arcàngel trenquen la monotonia de la sèrie.⁴⁰ Per altres raons també crida l'atenció la factura de la figura de sant Andreu, a l'extrem oposat, que amb la disposició i mida de la creu compensa el posat lluitador de l'àngel.⁴¹ Mereixen ser analitzats alguns efectes del tractament pictòric de les imatges dels sants Miquel i Andreu, enfront del Crist que ocupa la casa central de la predel·la, envoltat pels *Arma Christi*, i de les imatges de les santes Bàrbara i Caterina que el flanquegen, tot dins la sintonia general que delata l'estil i les fórmules emprades pels Vergós.

El Baró de Dolor se situa en l'eix definit per les altres imatges al·lusives a Crist que, secundades en la Transfiguració per una petita representació de Déu Pare, es representen en totes les taules del carrer central. És

³⁸ Sembla que Joaquim Folch i Torres va pensar en Pau Vergós com a autor del conjunt tortosí, tot i que al seu parer l'obra es devia pintar a l'entorn del 1463, cronologia que no escau a l'activitat dels fills de Jaume Vergós II. Així es recull a J. G., «Conferència de Joaquim Folch i Torres donada el dia 4 de juny en el II Saló Mirador», 1936.

³⁹ La predel·la va estar present a l'exposició «Thesaurus» (1985-1986). J. AINAUD: «Jaume Huguet, predel·la del retaule de la Transfiguració», *Thesaurus. Estudis*, Barcelona, 1986, p. 161-162 (n. cat. 90) l'atribueix a Jaume Huguet, no sense plantejar alguns dubtes, mentre considera possible una cronologia conservadora, a l'entorn del 1465-1468.

⁴⁰ El retaule de les santes Justa i Rufina, obra en què intervenen diferents mans, recull el mateix esquema per a l'arcàngel, en idèntica ubicació, però la factura és diversa i, en aquest darrer cas, s'ha perdut la pintura de la part inferior de la taula, on s'hauria hagut d'entreveure el maligne. R. ALCOY: «Taller dels Vergós. Retaule de santes Justa i Rufina de Sant Julià de Lliçà de Munt», *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989, p. 370-371.

⁴¹ La imatge de l'apòstol admet una interessant comparació amb el sant Andreu present a la Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau. Sant Andreu es retroba també a la predel·la del retaule de la



6. Predel·la del retaule de la Transfiguració de Tortosa.

Trinitat de Manresa, però aquí ja hem canviat de pauta. Sobre els canvis de programa que hi ha entre l'encàrrec a Gabriel Guàrdia i a Antoni Marquès, vegeu F. X. ALTÉS: «Antoni Marquès, veritable pintor...», p. 185-190.

⁴² J. M. XARRIÉ, «Retaule de la Transfiguració», *Catalunya restaura*, Barcelona, 1988-1989, fa constar que el conjunt va ser escapat per diversos punts per poder adaptar-lo a un determinat mobiliari de sagristia i que gràcies a una tècnica pictòrica excepcional, fet ben apreciable, es conserva bé, malgrat tots els elements «depredadors» que l'han pogut malmetre. Vegeu més endavant la comparació amb el retaule de santa Tecla i sant Sebastià.

⁴³ Sobre els Dessí, vegeu, entre d'altres, J. VIDAL: «Assaig de panorama de les arts...», p. 208-222.

⁴⁴ C. GRACIÀ, *Un retablo inédito de la catedral de Tortosa*; J. MOLINA: «Retaule de la Transfiguració», *Jaume Huguet. 500 anys*, p. 242-245.

evident la mancança de sant Joan i la Mare de Déu als costats de Crist a la predel·la, atès que són una presència que escauria a la imatge i que hauria permès reiterar els esquemes duals visibles en les escenes superiors, per bé que vistes al Calvari no s'evitaria certa redundància. La taula del Baró de Dolor no encaixa per amplada amb les del cos superior i això crea un efecte peculiar, que hauríem de considerar tenint en compte les modificacions patides pel retaule.⁴² És clar que la fusteria ha sofert pèrdues i reparacions tant en aquesta part com en la del cos principal, però de moment no tenim proves que la peça de Crist, amb santa Bàrbara i santa Caterina als costats, hagi estat retallada o mutilada en algun sentit, cosa que es podria arribar a pressuposar i que hauria permès resoldre la predel·la de manera diversa. Sabem que el banc va ser separat del cos del retaule al segle XVI, quan es va construir un nou bancal amb tabernacle que havia de ser decorat amb pintures, contractades pel pintor de Tortosa Joan Dessí.⁴³ La raó del canvi anava associada al trasllat del retaule de la capella de la Transfiguració, on acompanyava l'enterrament de Pere Ferrer, a la capella del Santíssim Sagrament.⁴⁴ La restitució a la configuració primitiva és un fet molt posterior, que va unir les dues parts del retaule original, ja mancat aleshores del sagrari i del guardapols.⁴⁵

Correspondències estilístiques amb altres retaules del grup Vergós

La finalitat d'aquest estudi no és fer l'anàlisi sistemàtica del grup Vergós per tal de delimitar les diferents autories integrades en les obres que hi han estat documentades o atribuïdes al llarg del temps. Però en vista de les novetats sobre l'autoria i la cronologia del retaule de Tortosa calen algu-

nes comprovacions.⁴⁶ Cal dir que a l'entorn del grup s'han teixit teories diverses, en alguns casos força divergents, que afecten el paper de Jaume Vergós II i el dels seus fills, Pau i Rafael. Tot i això, i a l'espera que es pugui efectuar aquesta tasca sistemàtica, és interessant establir algunes correspondències entre el retaule de la Transfiguració de Tortosa i aquelles taules i conjunts que més se li apropen i que permetran definir l'aportació de Rafael Vergós també en altres produccions.

El retaule de Tortosa no degué ser la primera obra en què Rafael va col·laborar amb Pere Alemany. Això porta a pressuposar que existia una bona compenetració entre els dos mestres i un discurs proper que afavoria les col·laboracions. De les obres que ambdós pintors dugueren a terme, entre les quals es documenta el retaule de la Mare de Déu destinat a Santa Maria la Rodona de Vic, amb contracte del 1492, només s'ha conservat el retaule de Tortosa.⁴⁷ És factible pensar que l'obra s'hauria encarregat a Huguet si no hagués desaparegut el mateix any. D'altra banda, Rafael es va ocupar d'enllestir el retaule de sant Jeroni de la Vall d'Hebron, ja plantejat en el taller d'Huguet, i tant per fer aquesta feina com per treballar en el retaule major de l'església de Jonqueres degué comptar amb la col·laboració de Pere Alemany.⁴⁸ En tot cas, seria injust no assenyalar que la col·laboració entre el clan Vergós i el dels Alemany venia d'antic, ja que, com a mínim, es remuntava als temps de l'avi de Rafael, Jaume Vergós I (1400-1460), que havia treballat amb un Gabriel Alemany.⁴⁹

És destacable que sigui l'estil més dur i perfilat dels Vergós el que observem a Tortosa, ja que coincideix amb l'estil que va dominar la darrera fase d'activitat del taller i que podria haver imposat Rafael, atès que era la seva manera de fer més pròpia.⁵⁰ La mort de Pau Vergós, el 1495, va comportar que tant el seu pare, Jaume Vergós II, com el seu germà Rafael, que el van sobreviure, assumissin algunes de les obres que se li havien encarregat i portessin l'activitat de l'obra fins als primers anys del segle XVI. Aquest conjunt de circumstàncies ens porten a pensar que l'estil de Pau Vergós s'ha de cercar sobretot a partir de l'anàlisi detallada del retaule de sant Esteve de Granollers, que li van encarregar el 1493, i de les obres que el precediren, pintades encara en vida d'Huguet.⁵¹ En el retaule de Granollers és lògic que fos Pau l'encarregat de dibuixar la majoria de les escenes, que, tanmateix, no va poder enllestir i que van haver de ser acabades per altres membres del taller,⁵² entre els quals destacaria el seu germà Rafael, a qui podem apropar, per exemple, l'episodi de l'exorcisme de la princesa Eudòxia (fig. 3), ja plantejat plausiblement per Pau.

A partir de la mort del seu germà, Rafael es convertí en l'eix essencial de l'obra i és probable que la seva activitat principal s'articulés al seu entorn i en funció del seu criteri estètic. El seu pare, Jaume, com indiquen

⁴⁵ Una part del guardapols és visible, amb els escuts amb la ferradura de Pere Ferrer, en una fotografia antiga publicada per J. AINAUD i J. GUDIOL, *Huguet*, fig. 149, on també s'aprecia una mica la intervenció que va modificar la configuració del basament al segle XVI. El 1947, Gudiol i Ainaud van fer constar que el retaule havia estat destruït en gran part el 1936 i que el seu Calvari es trobava a la sagristia de la catedral (p. 119), tot i que seguidament oferien una relació completa de les escenes del conjunt. Vegeu J. M. XARRIÉ: «Retaule de la Transfiguració...» (figura com a obra de Jaume Huguet).

⁴⁶ La voluntat de fer un estudi comparatiu la va tenir ja el 1922 C. GRACIÀ, *Un retaule inédito...*, p. 12-16, però l'estudiós partia d'una cronologia errònia, que atribuïa el retaule de Tortosa a mitjan segle XV. S'emmotllava també a un estat de la qüestió primerenc en què el paper de Pau Vergós i el de Jaume Huguet no s'havien delimitat prou nítidament. D'altra banda, fixava les comparacions en les similituds amb produccions d'Huguet que, tot i que eren ben atenedibles en més d'un cas, reclamaven també una mirada sobre els aspectes originals del retaule de Tortosa.

⁴⁷ L'església de Santa Maria la Rodona és un edifici d'origen romànic perdut i, malauradament, no coneixem vestigis d'aquesta part del seu mobiliari, amb fusteria de Miquel Lochner i Joan Enric d'Alemany (1491).

⁴⁸ A. DURAN I SANPERE: «Els pintors Vergós», *Barcelona i la seva història*, vol. III, *L'art i la cultura*, Barcelona, Curial, 1975, p. 195.

⁴⁹ Al·ludeixen al tema G. RICHERT: «El siglo XV», *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*, Barcelona, 1926, p. 68-72, i J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, p. 176, n. 1.

⁵⁰ Altres encàrrecs assumits per Rafael van ser el retaule de Teià, el retaule del monestir de Jonquieres i el de Sant Miquel de Calella de Montpalau, a més de les portes de l'orgue i altres treballs per a Santa Maria del Mar. Aquesta activitat intensa —cal no oblidar la seva intervenció en el retaule de Granollers— obliga a pensar en un equip i un seguit de col·laboradors habituals més o menys integrats en l'obrador Vergós, que li van donar continuïtat una vegada havien desaparegut els seus membres principals. El retaule de Jonquieres va ser encarregat de nou el 1504 a Pere Alemany, que tampoc no el va arribar a enllestir (J. M. MADURELL: «Dos pintors castellans a Barcelona en temps de Ferran el Catòlic: Pedro Bello i Fernando Camargo», *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. 5, Barcelona, 1961, doc. 24).

⁵¹ «La qüestió Huguet-Vergós», que podem considerar superada en bona mesura, té encara alguns serrells prou interessants que caldria abordar sense gaires prejudicis. Estem

diversos autors, sembla més consagrat a altres tasques, algunes d'estricta representació, relacionades amb el gremi de pintors, i no les més nítidament pictòriques, tot i que aquest és un extrem difícil d'aclarir i potser caldria no arraconar la seva figura dels interessos i afers del taller. Encara que es pressuposi que la seva expertesa en l'ofici no va assolir el nivell de la dels seus fills, morts prematurament, podem admetre que hauria pogut seguir els seus plantejaments i resoldre dins d'un genèric estil de taller algunes de les parts del conjunt de Granollers. Aquest retaule tampoc no va ser completat per l'obra dels Vergós o dels seus col·laboradors més fidels, com ara Pere Alemany, atès que els grans muntants dels profetes corresponen a la intervenció de Joan Gascó.⁵³ Durant molt temps, però, aquests profetes van ser atribuïts a Pau Vergós, que apareixia com el membre més destacat del grup familiar i com una figura que, fins i tot, podia superar les aportacions d'Huguet.⁵⁴

Sense treure importància a Pau, cal entendre que Rafael troba també el seu espai i —amb l'ajut de Pere Alemany i potser del seu pare i alguns altres pintors del mateix entorn— aconsegueix mantenir actiu l'obrador en un moment difícil, que demanava transformacions urgents a uns pintors bons en l'ofici però que, formats dins dels esquemes del gòtic,⁵⁵ no eren capaços de fer el tomb que els nous temps exigien.⁵⁶ Encara que aquesta valoració s'ajusti prou a la realitat que coneixem, també cal assumir que la mort de Pau i Rafael, encara joves, no ens permetrà saber mai quin hauria estat el seu discurs més entrat el 1500. Pot tractar-se d'una argumentació inútil, perquè el fet és que Rafael va sobreviure a Pau només cinc o sis anys, etapa en què va pintar el retaule de la Transfiguració de Tortosa, una obra de qualitat que marca el final de la seva carrera quan, segons Gudiol i Alcolea, tan sols tenia vora trenta-cinc anys. El seu testament va ser executat pel seu pare el 26 de gener de 1502. Pere Alemany desapareix gairebé al mateix temps que la documentació —març de 1502—, tot i que el 1516 la seva vídua encara cobra part del preu degut per un dels seus retaules.⁵⁷

Si retrocedim fins al temps del retaule dels Blanquers, obra que es trobava encara en execució al llarg dels anys vuitanta, observarem que l'estil de Rafael planeja sobre alguna de les escenes, però que al mateix temps tot el que es pot atribuir als Vergós en el retaule delata importants oscil·lacions de qualitat, formes més idealitzades enfront d'un realisme simplificat que no arriba mai a conquerir els resultats de la taula de la Consagració de Sant Agustí, molt per sobre de tota la resta del conjunt. En tot cas, les fórmules més idealitzades i geomètriques són les que adquireixen més gran consistència amb idees interessants com les de la disputa d'Agustí amb els heretges, en què potser van confluïr les directrius d'Hu-

guet i l'art en progressió de Rafael Vergós.⁵⁸ La figura de l'heretge caigut a terra entronca amb la del soldat que fa el gest de protegir-se en la segona escena dedicada a Elies del retaule de Tortosa,⁵⁹ encara que sovint els rostres amb més intensitat expressiva i acabat pictòric més ferm perden força en el retaule dels Blanquers, llevat de la Consagració i alguna de les taules de la predel·la, potser a causa de les grans dimensions de les taules, i resulten en alguns casos excessivament esquemàtics (fig. 7, 8 i 9). Les mans també estan ben resoltes en escenes com l'esmentada, encara que no sempre estiguin a la mateixa altura i algunes taules responguin a una execució més sumària. L'estil més pictòric, el que considerem propi de Pau, emergeix en el rentament dels peus de Crist per sant Agustí o en l'episodi trinitari en què també compareix Jesús, ara com a nen, però es pot presumir, així mateix, la seva participació a la predel·la.

Per tancar aquest apartat, que caldria arrodonir amb un treball sistemàtic sobre l'obra d'aquest notori grup de pintors, advertirem també el nexa entre el retaule de Tortosa i les taules de quatre grans figures de sants



7. Elies i els soldats del rei Ahazià, del retaule de la Transfiguració de Tortosa.

d'acord amb l'argumentació de Duran que, més enllà de la incertesa de les atribucions que planava sobre tot el grup Vergós, aquesta mateixa incertesa impedia considerar el veritable valor de les obres. El repte serà l'adequada conjunció dels dos objectius. Vegeu A. DURAN I SANPERE: «Els pintors Vergós», p. 196.

⁵² Vegeu, per a aquest plantejament del tema, R. ALCOY: «Los santos franciscanos de Filadelfia. Culto hagiográfico en Cerdeña y revisión de estilos en algunas tablas góticas relacionadas con los Vergós», *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'eta giudiciale al Settecento*, Oristano, 2005, p. 13-68.

⁵³ Vegeu una bibliografia actualitzada sobre els Gascó a M. MIRAMBELL: «Revisió del taller dels Gascó i la pintura cinccentista vigatana. Estat de la qüestió i perspectives de futur», *Ausa*, vol. xxv, 2011, p. 333-375.

⁵⁴ Aquesta idea, amb algun fons de versemblança, va captivar més d'un crític. Només cal recordar com a extrem i evident punt de partida de la teoria, força divulgada durant la primera meitat del segle xx, el monogràfic que dedicà a Pau Vergós S. SANPERE I MIQUEL: «Pablo Vergós (1473-1495)», *Los cuatrocentistas catalanes*, vol. II, Barcelona, 1906, p. 139-183, en què li atribuïa un bon nombre de creacions contractades o vinculades actualment a Huguet i configurava al mateix temps un Huguet cali-

doscòpic, que aplegava el retaule de sant Jordi, avui adscrit a l'obra de Martorell, però també part de la seva obra documentada (retaule dels sants Abdó i Senèn de Terrassa) i les taules vinculades al Mestre de Castelsardo del retaule de sant Vicenç de Sarrià (*Ídem*, p. 17-36 i 275-282). El retaule del Conestable i la Mare de Déu de Vallmoll també s'atribuïen a Pau Vergós (p. 43, 56-57). Ho revisa A. L. MAYER: «Jaume Huguet y los Vergós», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. xxxiii, n. 3, 1925, p. 210-213.

⁵⁵ En pocs anys, els Vergós aconseguiren l'audiència d'un mercat força ampli que podria haver generat una quantitat de treball exagerada per a les capacitats del taller, amb el consegüent descens de la qualitat. Tanmateix, aquesta avaluació no es pot fer sense tenir també en compte el pes de la mort de Pau i la desaparició, no massa gaire posterior, tant de Rafael com del seu pare.

⁵⁶ Post afirmava que l'estil del retaule de Tortosa era més primitiu que el visible en el retaule de la Trinitat de Manresa, que resultava més proper a les idees del 1500: Ch. R. Post, *A history of Spanish painting*, p. 407. Això és ben cert per a algunes de les escenes del retaule manresà (creació d'Adam i Eva i aparició dels àngels a Abraham al bosc de Mambré), però no per a totes. Recordem l'episodi de Moisès davant l'esbarzer ardent o el baptisme de Crist, dependents encara en



8. Sant Agustí i els hereges, del retaule dels Blanquers de Barcelona.

conservades a Amèrica i relacionades amb l'antiga col·lecció McIlhenry, avui al Museu de Filadèlfia. La duresa dels acabats i el perfilat segur i



9. Detall del retaule de la Transfiguració de Tortosa.

metàl·lic de les teles permet acostar aquestes imatges al treball de Rafael Vergós i, a partir de la seva implicació documentada en el conjunt de la

bona mesura, tot i que s'hi pugui apreciar algun retoc, dels models i la manera dels Vergós.

⁵⁷ Per a totes aquestes dades vegeu el recull de J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, p. 175-181.

⁵⁸ Sobre el seu perfil estilístic, vegeu R. ALCÓY: «Retaule de Sant Agustí de la confraria de Blanquers», *Jaume Huguet. 500 anys*, p. 186-193: 193.

⁵⁹ Tampoc és negligible el record d'un compartiment de bona qualitat del que fou el retaule de l'església de Sant Cebrià de Tiana, al Maresme com, sobretot, el Vallès Oriental van ser zones que aplegaren un bon nombre de produccions dels Vergós i mestres del seu entorn més immediat.

⁶⁰ Se'n planteja la responsabilitat en aquestes pintures a R. ALCOY: «Los santos franciscanos de Filadelfia...». Ara potser caldria reveure el paper complementari i de suport, a més d'altres valors afegits, que aportaria la intensa col·laboració entre Rafael i Pere Alemany. No oblidem que també hi ha altres peces associades als quatre sants de Filadèlfia, un sant Lluís de Tolosa i un sant de més difícil identificació, tot i que presentat com a sant Ausiàs o Auzias (Ch. R. POST, *A History of Spanish...*, VII, p. 438-439, fig. 155B. J. ROWLAND, *Jaume Huguet. A study...*, p. 169; R. ALCOY: «Los santos franciscanos de Filadelfia...», p. 34-35), conservades al Museu de la Cornell University (Ithaca, Nova York), que no reflecteixen l'estil que podem reconèixer com el propi de Rafael Vergós.

⁶¹ Vegeu també el paper atorgat als Vergós per J. AINAUD i F. P. VERRIÉ: «Una nueva obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1942, p. 11-33.

⁶² M. JARDÍ: «Entorn del taller de Jaume Huguet i el pintor alemany Bernat Goffer», *Recerca*, núm. 13, 2009, p. 199-238.

⁶³ J. MOLINA, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Múrcia, 1999, p. 64-87, analitza la iconografia del retaule de Bernat Martorell i el de Rafael Vergós i Pere Alemany i reitera les idees exposades anteriorment sobre

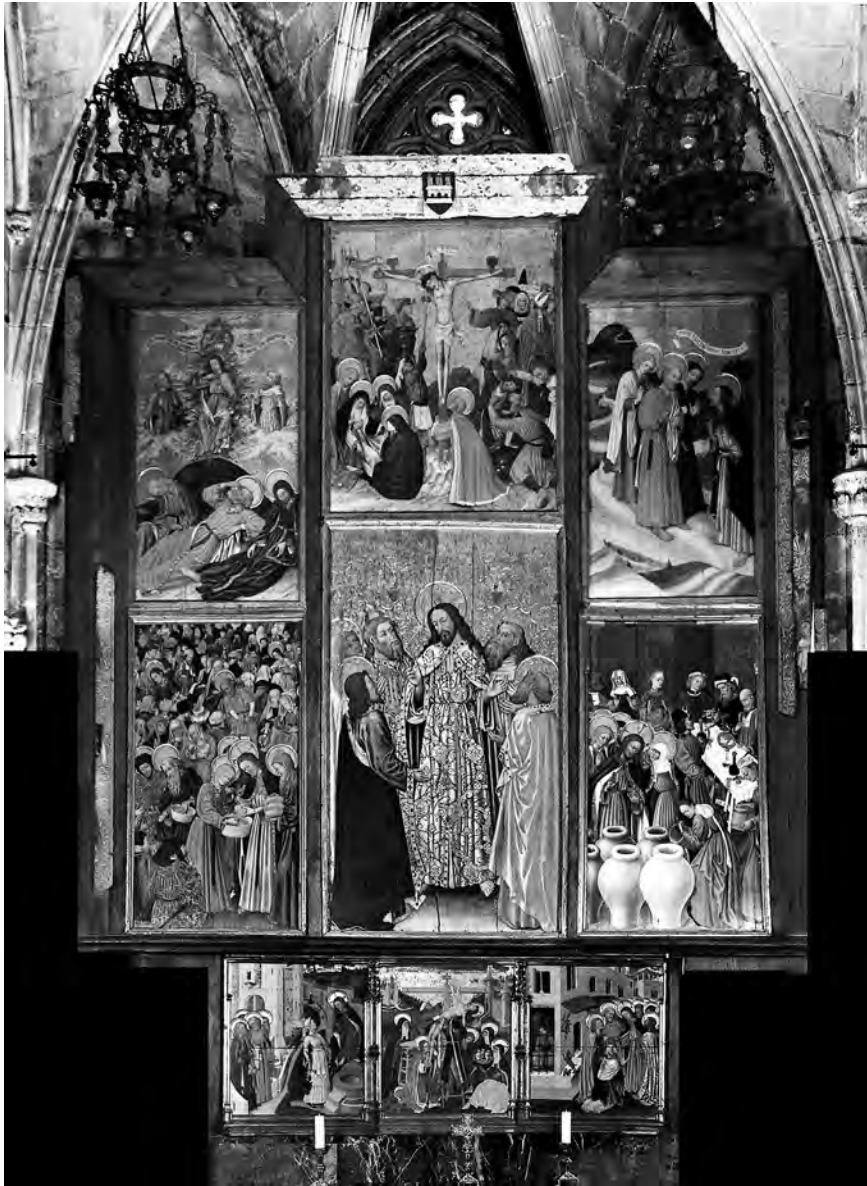
Transfiguració de Tortosa, decantar-ne l'autoria amb major coneixement de causa.⁶⁰

El problema més difícil de resoldre no sembla pas ésser, en aquest moment de la recerca, el del final de l'obra dels Vergós. Hi ha prou material i dades disponibles per afrontar les autories i responsabilitats dels principals pintors del grup, però per analitzar l'estil d'un pintor amb entitat i perfils propis no ens podem quedar simplement en l'anàlisi d'un aspecte de la seva obra. Les incògnites creixen quan es tracta de resoldre els inicis dels Vergós al costat d'Huguet i hom es proposa establir els mèrits que els poden correspondre en l'evolució d'aquest important obrador.⁶¹

La indefinició és encara més gran davant d'altres mestres documentats que treballen en el mateix entorn. És el cas, per exemple, de l'intent de recuperar la personalitat de Bernat Goffer (1464-1502) per part de Montserrat Jardí. El plantejament entra en crisi justament a partir de les seves observacions sobre el retaule de la Transfiguració de Tortosa. En proposar la participació del mestre en aquest conjunt, trontolla la resta de l'argumentació estilística sobre el perfil del mestre, que es basa sobretot en les formes dels plegats d'obres, com ara el retaule del Conestable, el retaule de sant Bernardí i l'Àngel Custodi o el retaule de sant Agustí. Els plegats són un referent insuficient i una de les parts més aleatòries i assimilables d'una pintura en el si d'un taller complex, sobretot si parlem de mestres secundaris que segueixen l'obra dels principals, cosa que no vol dir que Goffer no hagués col·laborat en els retaules del taller d'Huguet.⁶²

Algunes notes d'iconografia

No podem cloure aquest estudi sense fer algunes breus consideracions sobre la iconografia del retaule de la Transfiguració, notori per la seva advocació però també pels temes concrets que componen el programa i per la forma de desenvolupar-los en l'obra. Cap al 1500 ja feia gairebé mig segle que Bernat Martorell havia resolt el compromís de pintar un retaule centrat en el tema de la Transfiguració per a la catedral de Barcelona (fig. 10).⁶³ Si es comparen els programes d'ambdós retaules es faran visibles algunes petites coincidències, centrades en la composició de l'escena de la Transfiguració, ja anotades per Post i altres autors, però també un munt de diferències que demostren que el model adoptat no va ser el definit per Martorell a mitjan segle xv. Després de l'enaltiment de la festa que revelava la naturalesa divina de Crist, els retaules de la Transfiguració es convertiren en una necessitat que, en la mesura de la seva predicació relativa,



10. Retaule de la Transfiguració de la catedral de Barcelona.

es manifestà al llarg de la segona meitat del quatre-cents en els principals centres religiosos catalans.⁶⁴

Sobre la base hagiogràfica definida per la predel·la (fig. 6), a la qual ja hem fet al·lusió, s'opta per centrar el retaule de Tortosa amb la gran escena de la Transfiguració (fig. 11), prescindint de l'original solució

l'autoria del retaule de Tortosa, que situa entre el 1465 i el 1475 tenint en compte que, al seu parer, la intervenció d'Huguet va ser necessària.

⁶⁴ És ben coneguda la difusió del tema en l'Orient cristià i als antics programes bizantins, que van posar les bases fonamentals d'aquesta iconografia. L'entronització majestàtica del Crist de Tortosa, suspès sobre la nuvolada, trenca amb els esquemes més comuns i permet advertir el deute amb el model generat al taller de Martorell (catedral de Barcelona). Entre els dos retaules s'interposarien algunes solucions intermèdies.



11. Taula central del retaule de la Transfiguració de Tortosa.

martorelliana que acollia un grup central específic i inusual, que reunia Crist i els testimonis de la teofania, sense renunciar a presentar l'episodi bíblic en els carrers laterals del retaule. En el cas de Tortosa, la Transfiguració canònica esdevé el tema fonamental de caire teofànic,⁶⁵ amb una alçària que correspon a dues de les escenes presentades en els carrers laterals i amb l'amplada superior, que escau al cos de tot el carrer central. Aquesta jerarquització és important des del punt de vista iconogràfic, ja que trenca amb un ús força estable en els retaules catalans que acostumava a situar el tema del Judici a l'espai més important del retaule quan el representaven. No cal dir que d'alguna manera pesava la tradició derivada dels formats monumentals, ni tampoc que per a gairebé tot podem trobar excepcions. En aquest cas, tant l'Ascensió de Crist com el Judici Final apareixen com les dues escenes cristològiques que millor podien acabar de vestir el discurs creat per la Transfiguració en un retaule que es completa a la part alta amb quatre episodis associats a Moisès i Elies (fig. 1). Ja hem observat en algun moment que aquesta opció, que permet dedicar a cadascun dels personatges de l'Antic Testament dues escenes del retaule, pot inspirar-se en solucions relacionades amb els retaules dels sants, sobretot en els compartits per més d'un, on tampoc és inusual la combinatòria amb alguna escena cristològica.⁶⁶ Per tant, podem entendre i posar en relleu el component hagiogràfic que indirectament acusen, per aquest singular tractament, Moisès i Elies, en un cas en què, com és manifest, no estem parlant de sants, ni tan sols de titulars del retaule, i on no seria preceptiu seguir la interessant opció triada. Lògicament, aquesta idea de recórrer a les vides dels dos personatges de l'Antic Testament presents en la Transfiguració de Crist per fer més rellevants les seves personalitats des d'un punt de vista biogràfic, no manlleva importància a la possibilitat de considerar també els temes triats com a base per establir lligams entre les dues grans parts de la Bíblia, entre les manifestacions de la divinitat associades al món de l'Antiga Llei i al Déu Pare, i les teofanies de caire cristològic que avalen els temps de la Nova Llei.⁶⁷

Les escenes dedicades a Elies i Moisès compareixen als laterals, dues amb funció de coronament. Moisès ocupa el carrer lateral esquerre, i Elies, el dret, per mostrar-nos un seguit d'episodis no gaire habituals en el món del retaules (fig. 12). El fet és més evident en el cas d'Elies, tot i que el seu carro de foc és un tema consagrat en la història de la pintura, que podem trobar a les decoracions que envolten les escenes pintades per Giotto a la capella de l'Arena de Pàdua (fig. 13). És interessant apreciar que el pintor ha explotat el moment previ a l'enlairament per combinar realitat i imaginari en un carro que ja flameja i que, guiat per un àngel amb un hàbit vermell, ha preferit daurar —una tonalitat més propera al groc de la

⁶⁵ Déu Pare porta a les mans la inscripció «*Hic est filius meus dilectus in quo mihi bene complacui*».

⁶⁶ Ofereix un cas molt clar el retaule de sant Jaume de Vallespinosa, obra de Joan Mates, però també són coneguts exemples anteriors que ens podrien portar, encara dins del segle XIII, a l'escola de Siena.

⁶⁷ Comenta algunes de les qüestions internes relatives a la iconografia del retaule J. MOLINA: «Retaule de la Transfiguració», p. 243.

⁶⁸ Com ara els representats en el retaule del Conestable. Vegeu J. FOLCH I TORRES: «El retaule del Conestable de la capella de Santa Àgata», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VIII, març de 1937, p. 65-71, i la continuació, J. FOLCH I TORRES: «El retaule del Conestable de la capella de Santa Àgata», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VIII, n. 71, abril de 1937, p. 97-139, fig. 15.



12. El carro d'Elies, del retaule de la Transfiguració de Tortosa.

fusta— que no pas pintar, segons l'antiga opció giottesca en què tant per al carruatge com per al cavall s'adoptava la tintura rogenca. En aquesta ocasió tampoc el cavall s'allunya del color més plausible en la realitat i, a més, ens ofereix un exercici molt interessant de perspectiva, en l'escorç que suggereix la seva anada endavant. Tot té lloc sobre un paisatge força elaborat que no ofega totalment els ors de fons en diàleg amb els del carro, els nimbes i les decoracions de les indumentàries de l'àngel i les d'Elies i Eliseu. Aquest darrer,

més jove que Elies, intenta retenir-lo i evitar l'enlairament que el profeta accepta, tot indicant amb el gest el seu consentiment explícit.

Més insòlita encara és la segona imatge, identificable amb el moment en què Elies parla als missatgers del rei Ahazià d'Israel, que havia emmalaltit i volia que es consultés el déu Belzebú sobre el seu destí i la seva possible curació (fig. 7). Elies, per indicació de l'àngel del Senyor, surt a trobar-los i els pregunta per què han de consultar el déu de la ciutat d'Accaron, si hi ha déu a Israel. Després conclou que el seu rei està destinat a morir. La dimensió inèdita del tema permet observar que el pintor ha emprat, per inspirar-se, solucions sorgides d'altres escenes, fent un creuament de temes que fan pensar en els soldats de la resurrecció de Crist⁶⁸ o en actituds pròpies dels apòstols a la Pentecosta. De fet, el text explica que el rei vol que Elies obeeixi les seves ordres i li envia un capità amb cinquanta homes que són devorats pel foc que baixa del cel en dues ocasions; a la tercera, el capità li prega que no actuï com en les ocasions precedents. Observem que només un d'entre tots els armats sembla que adopti un posat d'acceptació i apareix postrat en el primer terme de la imatge, rendit a les paraules d'Elies, que aixeca el dit per mostrar millor una notable imatge del cel enrogit, definit per uns núvols sobre els quals s'intueix la presència del maligne. Els raigs lineals cauen sobre els soldats incrèduls, que volien forçar el personatge a acudir davant del rei. Finalment, Elies accedeix a la petició del tercer capità, agenollat davant seu. De fet, la imatge sembla una síntesi d'un tema narrativament intricat, que requeriria diversos diàlegs d'Elies

amb els enviats del rei, en grups de cinquanta.⁶⁹ La caiguda, sorpresa o obnubilació dels soldats, no sempre el seu extermini o càstig, encara el punt final de la història i precedeix el moment en què, retornats al seu destí amb el mateix Elies, que accedirà a descendir de la muntanya, es convertiran en testimoni de la mort del monarca.

La imatge ponderada d'Elies barbat, que es recull el mantell blanc amb la mà esquerra i porta els peus nus, després d'haver-se descalçat pre-



13. El carro d'Elies, de la capella de l'Arena de Pàdua.

ceptivament, competeix amb la vistositat dels armats, que mostren indumentàries ben diverses i acolorides, llances i escuts de diferent format, com si es tractés de configurar un grup volgutament heterogeni, capaç d'emmarcar afinitats amb creences i cultures diverses, alienes a l'ortodòxia. Aquesta observació no priva l'escena del filtre medieval, ans al contrari: el certifica tot imposant a la pintura l'aura i la dignitat característiques del final del gòtic català. És ben clar el record d'alguns rostres i solucions indumentàries experimentades en els botxins d'Huguet que podem veure, per exemple, a la taula de la Flagel·lació de Crist, obra conservada al Louvre i que fou encarregada pels sabaters de Barcelona per a la seva capella de la catedral. Tanmateix, el treball d'adaptació d'aquests dibuixos i rostres huguetians corrobora la distància estilística al temps que permet apreciar els interessos compositius de Rafael Vergós i el risc assumit en alguna de les seves concrecions, que mostren la caiguda dels soldats del darrer terme.

Les imatges de Moisès al·ludeixen a les taules de la Llei i a l'esbarzer ardent i responen a un esquema força similar (fig. 14 i 15). Es tracta de les dues escenes més divulgades de la història del patriarca, conjuntament amb algunes de les referides a les plagues d'Egipte. Sobretot la primera, origen de l'aparició del personatge amb cornamenta lluminosa, s'imposa com a clau del lligam amb l'Antiga Llei. Notem que les taules són fixades com si es tractés d'un llibre, amb pàgines arrodonides a la part superior i amb imitació d'escriptura hebrea. L'arrodoniment de les taules deriva de la seva categoria de lloses de pedra, segons una formulació que podem veure

⁶⁹ C. GRACIÀ, *Un retaule inèdito de la catedral de Tortosa*, p. 7-8, transcriu el relat (Reis, vol. I, llibre IV).



14. Les taules de la llei, del retaule de la Transfiguració de Tortosa.



15. L'esbarzer ardent, del retaule de la Transfiguració de Tortosa.

en moltes altres representacions del tema. Un cor d'àngels vermells envolta la imatge de Déu Pare, que compareix molt proper al patriarca. Entre ambdós barbats sostenen les taules que Moisès agafa amb compte, tot i la seva posterior fractura, sobre el fons del paisatge muntanyenc. La confrontació entre els dos es repeteix amb el tema de l'esbarzer, però la figura de Déu Pare resulta més distant. Moisès, de major grandària, ha deixat les sabates a un costat i es mostra de perfil, hieràtic i orant. Els feixos de llum del seu cap mantenen una ambigüïtat estimable, però, arrelats al mig del cap, s'evita disposar-los al seu front. La comparació entre els dos Moisès, vestits i caracteritzats de forma quasi idèntica, a l'igual de Déu Pare, present en els dos episodis i clara alternativa a les cristofanies divulgades per altres obres del gòtic, permet valorar un canvi d'autoria, com a mínim, en els acabats, fet que permetria pensar en la distribució de tasques entre els dos mestres que es van implicar en l'obra. És probable que Rafael es fes càrrec del tema de l'esbarzer i advertim que va tenir molt

interès en la representació de l'arbust, encès a còpia de petits focs que semblen florir en la vegetació. Els àngels que acompanyen la divinitat han de ser serafins i/o querubins, a diferència dels que es fan presents en l'escena de les taules de la Llei, on tampoc coincideix amb exactitud la forma

de recrear la nuvolada, preceptiva quan es tracta d'obrir una finestra al cel i comunicar-lo amb l'espai terrenal.

Aquesta escena va ser copiada al retaule de la Trinitat de Santa Maria de Manresa, o cal pensar que en ambdues es va fer servir un model idèntic (fig. 16). La literalitat del plantejament, incloent-hi el ramat que veiem rere la muntanya, sorprèn ni que sigui com a creació d'un mestre mancat de solucions pròpies i abocat a fer una còpia gairebé exacta d'obres d'altres pintors. És a dir, tenint en compte l'estat actual de la qüestió i la proposta segons la qual el pintor Antoni Marquès pot ser considerat l'únic mestre que intervé al retaule manresà sense heretar cap taula de temps anteriors, encara sobta més la impecable adaptació de l'estil vergosià al Baptisme de Crist (fig. 17), visible també al carrer lateral dret del conjunt del Bages. Tant el grup d'àngels com la figura de Crist sorgeixen d'aquest món proper a Huguet, però que ja no es pot confondre amb Huguet. Acceptaríem que la imatge de sant Joan pugui plantejar algun dubte en fer distingibles retocs de la mà més moderna que intervé en el retaule, i que també creiem poder apreciar en altres parts del conjunt, però vist globalment el concepte pictòric és diferent i s'allunya del que és perceptible a les escenes del carrer esquerre.⁷⁰ Atès que el tema del baptisme no es troba a Tortosa, la literalitat de l'episodi dedicat a Moisès ha de ser explicada tenint en compte una situació que facilités l'accés de l'autor del retaule de la Trinitat, o d'aquestes escenes en particular, a l'obra i les mostres del taller familiar dels Vergós.⁷¹ No és lògic que algú amb un estil personal prou definit, capaç de resoldre les figures i els paisatges en un estil nou —si parlem del context català de l'època—, s'entestés a reiterar models més antics que cridaven clarament l'atenció sobre la seva procedència.

Caldrà afinar en l'estudi del problema, que no es resol atribuint la totalitat del conjunt a un nou autor. Podem imaginar diverses solucions per a aquestes dificultats. El retaule va poder ser iniciat a començaments del 1500 a partir de l'encàrrec fet a Gabriel Guàrdia i amb la participació del clan Vergós,⁷² feina que es va aprofitar en l'obra. Si aquesta possibilitat ha semblat traïr el que diu la documentació posterior, arribats ja al 1506-1507, també podríem pressuposar que el mestre a qui es va encarregar novament l'obra,⁷³ Antoni Marquès, hauria pogut disposar o rebre un material més antic. El fet podria haver estat afavorit pels contactes que va mantenir amb el grup Vergós. Marquès no hauria tingut cap escrúpol a adaptar aquestes peces a l'encàrrec que havia rebut.⁷⁴ Altres explicacions vinculades a la flexibilitat del seu estil són menys atenedibles que aquest plantejament més pràctic, que impedia menystenir el cost de la feina ja feta, ben instal·lat en la mentalitat dels tallers medievals (fig. 5 i 18).

⁷⁰ La comparació dels àngels del Baptisme amb els que intervenen en les escenes del carrer lateral esquerre posa en evidència la distància estilística i de visió pictòrica que s'acusa dins l'obra i que ens referma en la consideració d'una responsabilitat compartida per dos pintors d'orientació diversa.

⁷¹ Marquès va tenir accés a les creacions del grup d'huguetians i, en definitiva, a l'escola dels Vergós, que no considerem mancada de caràcter propi, però ja hem indicat que hi ha més d'un obstacle notori per superar per tal que sigui versemblant creure que procedís a una estricta imitació del seu estil. El retoc d'algunes de les parts més vinculades a les tendències gòtiques dels Vergós, visible en algunes antigues fotografies, plausiblement per modernitzar-les i adaptar-les als nous punts de vista pictòrics, secunda la teoria favorable a diverses intervencions que, considerant el nou material conegut, es podrien plantejar com a successives.

⁷² Definir Gabriel Guàrdia com a fidel imitador dels Vergós seria una altra via d'interpretació, que no pretenem ni esgotar ni donar per certificada en aquest moment.

⁷³ Sobre el retaule de Manresa i les novetats al seu entorn, vegeu F. X. ALTÉS: «Antoni Marquès, veritable pintor del retaule...».

⁷⁴ Cal tenir en compte que aquests sistemes de reaprofitament es documenten des de temps dels Bassa. Va ser un

modus operandi habitual al llarg dels segles del gòtic i, fins on sabem, mai no es van malmetre les parts d'una obra ja iniciada quan parlem d'obres de qualitat. El cost dels materials emprats, potser fins i tot més que el de la feina feta, contravenia qualsevol altra opció.



16. L'esbarzer ardent, del retaule de la Trinitat de Manresa.

Les escenes restants del retaule de Tortosa donen protagonisme a Crist i completen la lectura fonamentada en la Transfiguració amb l'Ascensió (fig. 19) i el Judici Final. El Calvari del Coronament i el Baró de Dolor enriqueixen aquesta visió, ja que expressen la humanitat del Fill, fonamental en la història de salvació. El Crist de la predel·la, amb mig cos dins del



17. El Baptisme de Crist, del retaule de la Trinitat de Manresa.

sepulcre i sobre un fons de paisatge, consagra la manifestació expansiva de la divinitat, en remetre a la Resurrecció, però també insisteix en el tema de la Passió i la Mort a través dels *Arma Christi* i gràcies a l'estratègica col·locació d'alguns d'ells. Les tenalles, característiques del Davallament, i els tres claus i el martell, afins a la Crucifixió, se situen ben visibles sobre



18. Abraham i els tres àngels, detall del retaule de la Trinitat de Manresa.

la vora del sepulcre, en un primer terme ben significatiu. L'esquema definit amb dos sants als costats resulta molt proper al que es veu al retaule de santa Tecla i sant Sebastià de la catedral de Barcelona (fig. 20). També és molt pròxima la figura de l'arcàngel Gabriel, que en ambdues predel·les

adopta una actitud lluitadora. Tot i això, l'encaix de la predel·la amb el cos del retaule resulta més creïble en l'obra de Barcelona, dotada de dues portes i d'un ampli guardapols amb els escuts d'Andreu Sors. Així, el retaule de Tecla i Sebastià ajuda a imaginar algunes de les parts que manquen actualment en el conjunt que estudiem.

L'organització dels temes acomoda la temàtica del retaule afí al context funerari en què s'havia d'ubicar i valorar. El tema del Judici (fig. 21) amplia un plantejament que, de forma sintètica, ja havia explorat Maso di Banco a la Santa Croce de Florència,⁷⁵ quan situava el donant ressuscitat enfront del Crist del Judici i els àngels que l'anuncien a la capella Bardi di Vernio.⁷⁶ La perspectiva, però, ha canviat aquí totalment, ja que els morts que surten dels sepulcres són diversos i s'han empetitit molt. Es prenen com a models altres pintures més modernes, que permetrien evocar imatges com algunes de les presents, també amb evidents canvis d'escala, en la Coronació de la Mare



19. Ascensió, del retaule de la Transfiguració de Tortosa.

⁷⁵ C. ACIDINI LUCHINAT i E. NERI LUSANNA (ed.), *Maso di Banco. La cappella di San Silvestro*, Milà, 1998.

⁷⁶ Ja va observar l'afinitat, que considerem remarcable però no immediata, amb el programa de la capella Bardi di Vernio, P. RODRÍGUEZ BARRAL: «La imagen del Juicio Final en la retabística catalano-aragonesa: su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 13/26, 2004, p. 397-430.

⁷⁷ Amb esplèndides imatges, vegeu el llibre de Ch. STERLING, *Enguerrand Quarton: le peintre de la Pietà d'Avignon*, París, 1983.

⁷⁸ C. GRACIÀ, *Un retablo inédito de la catedral de Tortosa*, p. 9, fig. 8.



20. Predel·la del retaule de santa Tecla i sant Sebastià de la catedral de Barcelona.



21. Judici, del retaule de la Transfiguració de Tortosa.

de Déu que enllestí Enguerand Quarton per a la cartoixa de Villeneuve-lès-Avignon.⁷⁷ També en aquell cas es pot parlar del Judici, immers en l'escenari de la glorificació dels fidels que s'emmirallen en la Mare de Déu, vista així mateix com a figura de l'Església, encara que el programa sigui, com és notori, ben diferent del tortosí. En aquest cas és molt atractiu l'ús que es fa de la franja daurada que interromp la cohesió entre el cel i la terra.

S'ha fet notar sovint que entre els ressuscitats del retaule de Tortosa es trobaria el mateix Pere Ferrer, que apareixeria com a figura nua d'un clergue en el moment de sortir d'una tomba que porta el seu escut, una ferradura. Així ho va apreciar Cristóbal Gracià el 1922.⁷⁸ Aquesta visió, tingui caire sòlid, genèric o al·lusiú, permet afirmar que el promotor del retaule era mort feia temps, atès que va semblar lícit mostrar-lo al final d'una espera que, un dia o altre, conclouria en els temps del Judici i permetria el retrobament de la seva ànima amb el seu cos. Es va esperar un temps llarg fins a acomplir el desig del donant, Pere Ferrer, però finalment aquest va gaudir d'una posterioritat inequívoca, que el va fer protagonista d'una curiosa imatge que permetia donar la volta al tema de la seva salvació per suggerir-la sense predicar-la.

Rosa Alcoy
Universitat de Barcelona
rosaalcoy@ub.edu

Jacobo Vidal
Universitat de Barcelona
jacobovidal@ub.edu

EL RETAULE DE LA TRANSFIGURACIÓ DE LA CATEDRAL DE TORTOSA, OBRA CONTRACTADA PER RAFAEL VERGÓS I PERE ALEMANY

En aquest article s'estableix l'autoria i la cronologia del conegut retaule de la Transfiguració de la catedral de Tortosa, a partir de l'encapçalament d'uns pactes que van tenir lloc el 1498, entre els pintors de Barcelona Rafael Vergós i Pere Alemany i el prevere de Tortosa Antoni Alcanyis. Establertes les bases de la contractació del conjunt i el moment de la seva realització, uns aspectes molt discutits per la crítica des de la dècada del 1920, és possible descartar una intervenció directa de Jaume Huguet i revisar l'estil dels pintors implicats, en especial de Rafael Vergós, dins la darrera dècada del segle xv. A continuació es poden valorar també les conseqüències que deriven del nou enfocament del tema en l'anomenada qüestió «Huguet-Vergós». Finalment es presenten algunes breus consideracions sobre les particularitats de la iconografia del conjunt pictòric tortosí.

Paraules clau: pintura gòtica, catedral de Tortosa, Rafael Vergós, Pere Alemany, Jaume Huguet, taller dels Vergós.

THE ALTARPIECE OF THE TRANSFIGURATION OF TORTOSA CATHEDRAL, A WORK CONTRACTED BY RAFAEL VERGÓS AND PERE ALEMANY

This article establishes the chronology and authorship of the renowned altarpiece of the Transfiguration of the Tortosa Cathedral, beginning with the agreements that took place in 1498 between the painters Rafael Vergós and Pere Alemany from Barcelona and the Tortosa priest Antonio Alcañiz. Having established the basis of the contract and when it was made, issues strongly debated since the 1920s, we can rule out the direct participation of James Huguet and review the style of the artists involved, especially Rafael Vergós, in the last decade of the fifteenth century. We can then assess the consequences of the new approach to the subject matter with regard to the "Huguet-Vergós" question. Finally, the paper concludes with some brief thoughts on the particular features of the iconography of these images from Tortosa.

Keywords: Gothic painting, Tortosa Cathedral, Rafael Vergós, Pere Alemany, Jaume Huguet, Vergós studio.