

UNA PROPOSTA DE RECONSTRUCCIÓ PER AL RETAULE HUGUETIÀ DE PERTEGÀS

per Rosa Alcoy i Pere Baseran

Paraules clau: Jaume Huguet, gòtic, retaule, Pertegàs, iconografia, 1465-1480.

Resum: En aquest treball s'aporten dades per a la reconstrucció d'una obra del pintor Jaume Huguet, el retaule de santa Anna, sant Bartomeu i santa Magdalena, de l'església de sant Martí de Pertegàs de Sant Celoni (1480).

Es descriuen les taules existents que formen el retaule, i s'esbossa, amb suficient documentació, la composició final del retaule, que ara resta incomplet.

També es justifiquen les variacions estilístiques que conté el retaule de Pertegàs.

Abstract: This work gives information for the rebuilding of one of Jaume Huguet's paintings, an altar-piece, "St. Anne, St. Bartholomew and St. Magdalen", placed in the church of St. Martí de Pertegàs, in Sant Celoni (1480).

There is a description of the remaining panels which form the altar-piece. There is also a documented outline of the final composition of the altar-piece, now incomplete.

The stylistic variations of the altar-piece are justified in this work.

Jaume Huguet mor el 1492. Aquest any, explotat per esdeveniments d'envergadura universal i convertit en fita de celebracions extra-artístiques i altres actes que havien de donar-hi relleu o fer el just acompanyament, ha perjudicat, més que no afavorit, la celebració més íntima del centenari del pintor de Valls. Jaume Huguet, considerat per molts el millor pintor català de la segona meitat del segle XV, mereixia convertir-se mínimament en objecte d'atencions. Així, tot i la inoportunitat de la seva mort en un any amb massa esdeveniments competidors, la revisió de la seva figura no ha estat oblidada per tothom. Des del lloc del seu naixement hom ha tirat endavant una tasca meritòria a la qual diverses institucions han donat suport en part. Entre els fruits d'aquest treball destaca la publicació d'un catàleg (*Jaume Huguet. 500 anys*) que recull els resultats de les Jornades dedicades al pintor i que es van desenvolupar a Valls del 16 al 18 de desembre de 1992, i les propostes sorgides de l'exposició que es va preparar paral·lelament (*Jaume Huguet. El darrer esclat del gòtic*). Naturalment, no ens pertoca de judicar la qualitat i l'interès d'aquest llibre sobre Huguet, ja que ens trobem directament compromesos en la seva factura. Podem assumir, per tant, les crítiques que es puguin fer a aquesta presentació del tema i a alguns d'aquests estudis. Tanmateix, és a partir de la seva configuració i de

les característiques de catàleg complet de la producció relacionada amb Huguet que ara ens és possible intentar introduir, poc després de la celebració del centenari, algunes notes per aportar noves precisions sobre l'obra del pintor.

El taller de Jaume Huguet es va fer càrrec de la realització de grans retaules que en l'actualitat ens arriben sovint desmuntats i conservats de forma només parcial. L'estat d'aquestes obres, ara disgregades i, en el millor dels casos, constituïdes per peces concentrades en un sol museu –en altres cal pensar en la disgregació dels conjunts en funció de diverses localitzacions–, dificulta la correcta lectura dels originals, del seu programa iconogràfic i composició general. Per tal de disminuir tant com fos possible aquesta problemàtica, varem intentar d'oferir en l'exposició i en el catàleg algunes reconstruccions dels principals retaules pintats per Huguet que trobem avui desmuntats de forma permanent. En alguns casos són les grans dimensions de les taules, unides a la dificultat de reconstruir obres incompletes, allò que desaconsella una presentació integrada; en d'altres, el problema fonamental és la disgregació en diversos centres de les peces d'un únic conjunt. Amb les reconstruccions hipotètiques publicades disposem, però, d'una primera aproximació al coneixement de les obres huguetianes, articulades segons una pauta temàtica i segons una visió de conjunt que, a desgrat de les llacunes existents, tant en el camp de la pintura com en el de l'escultura que de vegades acompanyava la primera, intenta cercar una disposició coherent per a totes les peces disponibles tot plantejant problemes iconogràfics i de lectura que, altrament, tendeixen a passar desapercebuts¹.

Una de les obres que s'assaja de reconstruir en el catàleg de l'exposició és el retaule de santa Anna, sant Bartomeu i santa Magdalena, procedent de l'església de Sant Martí de Pertegàs de Sant Celoni². El retaule de Pertegàs, destinat a la capella de santa Anna de l'església esmentada, es coneix bàsicament gràcies a les tres taules de coronament que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya (m. inv. 24365) i al contracte de 20 de desembre de 1465 en què Jaume Huguet es fa càrrec de la seva realització, una realització que sufraga Francesc Joan de Santa Coloma, patró de la capella³. Aquest document, conegut des d'antic, però de lectura incerta fins que les aportacions de R. de Rosselló i Donato i de J.M. Madurell i Marimon no van aclarir alguns aspectes del seu contingut mitjançant una atenta relectura i alguna nova aportació documental⁴, resulta especialment interessant ja que inclou una descripció força detallada de l'obra en uns termes que arribaren a ser relativament habituals quan es tractava d'establir pactes d'aquesta mena.

Recordarem que, si bé Jaume Huguet es va comprometre el 20 de desembre de 1465⁵ a enllestir el retaule en uns vuit mesos –per al dia 24 d'agost de 1466, diada de sant Bartomeu, un dels sants titulars de la pintura– l'època final no es va signar fins al maig del 1480; per tant, gairebé quinze anys més tard⁶. Atès que no es tractava d'una producció de dimensions extraordinàries, el més probable és que les tasques en el conjunt romanguessin aturades durant bastant de temps, cosa ben comprensible si recordem que el lapse 1466-1480 coincideix en bona mesura amb la guerra civil contra Joan II, entre 1462 i 1472⁷. El seu acabament degué sofrir un més que notori retard que no afectaria, però, les primeres tasques preparatòries relacionades amb la configuració de la fusteria, que ja estava enllestida en el moment el pintor signava el contracte.

L'encàrrec assumit per Huguet comportava la realització d'un retaule concebut com

a obra mixta d'escultura i pintura. Les mides aproximades de l'estructura, ja construïda en el moment del contracte, eren de 18 pams d'alçària per 12 pams d'amplada (c. 240 x 360 m), i el cost global de la intervenció del pintor s'estipulava en 75 lliures, a pagar en tres terminis perfectament determinats. La imatge principal era una estàtua marmòrica que representaria santa Anna i que en la nostra reconstrucció vàrem imaginar esquemàticament com a figura dreta amb la marededéu als braços⁸. Als carrers laterals se situaven les taules pintades de sant Bartomeu i de santa Magdalena. Els tres coronaments necessaris per tancar el retule a la part alta havien de ser concebuts com a «punes» també pintades. La central, destinada a l'omnipresent Calvari no havia de ser un problema per a Huguet, habituat a repetir el tema en els seus retaules. A banda i banda, i coincidint amb les taules dels sants, es componrien sengles escenes al·lusives a les seves respectives vides. A l'esquerra, descobriríem un episodi dedicat a sant Bartomeu: el del seu característic martiri en mans dels escòrxadors que li arrenquen la pell⁹, i, a la dreta, el que faria al·lusió a la mort de la Magdalena, temes que coneixem no perquè siguin especificats al contracte, sinó pel fet que es tracta justament de les taules cimeres conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya, separades, com especifica el contracte, per la representació del Calvari. La primera observació sobre la correspondència entre la documentació i el fragment del MNAC –anteriorment a la col·lecció de Josep Estruch, d'on passà a la de Ramon Ferrer i Estruch, marquès de Cornellà¹⁰– fou realitzada ja per Emile Bertaux sobre la base del contracte publicat per Sanpere i Miquel amb algun error d'interpretació¹¹.

Els tres carrers principals, coronats per les escenes esmentades, havien de trobar complement en una predel·la de cinc compartiments. Segons especifica el document, aquest basament havia de ser concebut amb la Pietat al mig, tema que podem veure centrat en la predel·la del retaule de sant Bernardí i l'àngel custodi de la catedral de Barcelona, encarregat a Huguet el 22 de febrer de 1462¹². En el retaule de Pertegàs les quatre subdivisions restants presentarien, intercalades en el segon i quart compartiment, dues escenes de santa Anna, advocació principal, i una escena més a cada extrem de la predel·la, relacionades amb els sants del cos del retaule que ja havien aparegut en els coronaments. Per tant, el retaule dedicava dues escenes a cadascun dels seus titulars i atorga una situació preferent, si més no pel que fa a la visibilitat, a les escenes referides a la mare de la Verge.

Benjamin Rowland va plantejar la possibilitat que una de les peces de la predel·la del retaule de Pertegàs fos una taula de l'encontre davant de la Porta Daurada, coneguda per la difusió de la seva fotografia el 1902¹³. Com ha aclarit A. Roig, la peça procedia de la col·lecció de Josep Jacint Sala (1818-1895), a la qual ja pertanyia el 1877, any d'una important exposició d'arts sumptuàries que tingué lloc a Barcelona¹⁴. El catàleg de la mostra ja enclou referències a la taula huguetiana del senyor Sala¹⁵. L'*Àlbum heliogràfic* que l'acompanyava, publicat el 1878, conté una primera reproducció de la peça com a «tablita de casamiento de santa Ana, del Sr. Sala»¹⁶. Aquesta apreciació ha permès pensar en les desconegudes mides d'una obra que seria, segons es dedueix del peu de la seva imatge, relativament petita, cosa que seria un argument suplementari a l'hora de fer-ne un fragment de predel·la. Malauradament, el rastre de la taula amb l'encontre de santa Anna i de sant Joaquim davant de la Porta Daurada s'ha perdut en l'actualitat i es fa difícil asseverar a través d'una fotografia en blanc i negre respecte d'una relació amb el retaule

de Pertegàs que, defensada per Rowland¹⁷, fou descartada per Ch. R. Post. Aquest darrer opinava que la freqüència de les dedicacions a santa Anna no permetia descartar l'existència d'altres obres d'Huguet amb aquesta temàtica. Per tant, segons Post, la pintura perduda, que accepta com a obra del pintor, bé podia haver estat compartiment d'algun altre conjunt que donaria l'alternativa al procedent de Pertegàs de sant Celoni¹⁸.

D'altra banda, però, s'ha observat que ni el format vertical de la taula Sala, ni possibles apreciacions de diferències d'estil entre aquesta i els coronaments del MNAC serien arguments suficients per a descartar la connexió proposada per Rowland. Existeixen altres obres en què l'organització dels compartiments de predel·la és semblant. El format allargassat i vertical fou apreciat en produccions anteriors a Huguet. Aquest l'aplica també en algunes ocasions, com per exemple en el retaule de sant Bernardí i l'Àngel custodi, per bé que, a l'hora de definir escenes de predel·la, sovint optaria per una visió apaïxada o gairebé quadrada (retaule dels sants Abdó i Senén, retaule de sant Agustí). Quan el motiu del bancal són les figures de sants, la verticalitat de la composició es fa, lògicament, més acusada (retaule de sant Antoni Abat o retaule del Conestable). A més, cal tenir en compte que el format i la proporció generals que es poden deduir a partir dels coronaments fa perfectament viable una composició de la predel·la a partir de taules de format vertical.

En segona instància, la dilatació de la cronologia d'execució del retaule (entre el 1465 de l'encàrrec i el 1480 del darrer pagament) obliga a justificar, a priori, les mínimes oscil·lacions d'estil apreciables en les condicions actuals d'estudi. La participació d'ajudants sobre la base i programació de Jaume Huguet explicaria també els canvis d'orientació observats en les tres escenes del coronament que, tanmateix, formen una clara unitat. Mentre en el Calvari es perceben elements que podrien connectar amb els Vergós, el martiri de sant Bartomeu ha permès al·ludir tant al col·laborador d'Huguet, Francesc Pellicer, com a alguns dels membres de la família i del taller dels Solà, gironins que també formaren part, momentàniament, del seu obrador¹⁹. En definitiva, l'*Encontre en la Porta Daurada* de l'antiga col·lecció Sala, podria haver estat una peça del retaule de Pertegàs. D'aquesta manera, tot i no poder considerar la hipòtesi com a segura, tampoc no ens sembla oportú descartar genèricament l'apreciació de Rowland sense presentar una alternativa millor.

Abans d'extreure més conclusions, observarem que hi ha una altra obra, vinculada a la trajectòria de Jaume Huguet per Josep Gudiol i Joan Ainaud, que, de fet, podem reclamar com a part del conjunt de la capella de santa Anna de Sant Martí de Pertegàs, amb tantes o més raons de les que assistien a Rowland per parar esment en la tauleta dels Sala. Ens referim a una pintura on apareix santa Magdalena, obra d'origen desconegut que el 1925 era a la col·lecció de Josep Estruch i Comella, i a la d'Enric Ferrer i Portals el 1948²⁰. Resulta curiós constatar que els coronaments del MNAC havien estat també propietat de Josep Estruch, tot i que aproximadament el 1925 els comprà Ramon Ferrer i Estruch. La situació d'aquestes obres, en un marc de procedència comú pel que fa a les col·leccions de què formaren part, factiblement dissociades en dispersar-se, per venda, la col·lecció Estruch, és un primer pas per fonamentar un enllaç que es justifica amb altres coincidències.

L'argument que cal sospesar en primer terme és de caràcter temàtic. Ja sabem que el

retaula de Pertegàs, repartit entre tres titularitats, dedicava a la Magdalena el compartiment situat més a la dreta dels cinc de la predella²¹, de tema desconegut, el coronament del mateix costat –aquell que, conservat al MNAC, enclou l'escena de la mort de la santa eremita dins l'oratori de sant Maximí– i també tot el carrer dret del conjunt, ocupat per una imatge pintada de la Magdalena, necessàriament de format vertical, exigit tant per la iconografia com per la necessitat de compondre amb els elements descrits un retaule amb les proporcions indicades en el contracte de 1465, que parla d'una obra de 18 pams d'alt i 12 d'ample²². La taula de la Magdalena s'ajusta doncs a aquesta exigència temàtica i ens ofereix un model original en què la santa apareix entronitzada i en posició frontal. És clar que aquesta composició ha fet pensar en el carrer central d'un retaule²³ més que no pas en un lateral, on les figures sedents resulten menys freqüents, però intentarem demostrar més endavant que la situació que proposem per a la Magdalena és també plausible.

Tots els nostres arguments per vincular aquestes taules serien inconsistents si les seves mides no permetessin fer casar els coronaments amb el carrer configurat per la imatge de la Magdalena. El conjunt del MNAC, però, de 136x240 cm, ens ofereix sortosament una proporció adequada a les necessitats d'espai que determina la taula lateral, de 144x73 cm. L'escena del Calvari és uns tretze centímetres més ampla que les dues escenes hagiogràfiques laterals, realitzades sobre taules de mida idèntica: uns 75'5 cm, molt propers als 73 cm d'amplada que requereix l'acoblament amb la pintura de la Magdalena. Tot i que advertim una important reparació moderna de la fusteria de les peces esmentades²⁴, que justifica la necessitat de correccions a l'hora de fer coincidir mesures lleument divergents, l'acarament de la seva configuració en unes i altres és un factor determinant a l'hora d'establir la versemblança d'una hipòtesi que pretengui demostrar la pertinença de totes elles a un únic conjunt. Els arcs conopials que emmarquen, a la part superior, la superfície pintada de les taules, els florons i pinacles tallats, i els elements decoratius amb relleu que completen la fusteria sobre els arcs, amb la repetició d'un motiu de clar ritme vertical similar a una ogiva escanyada a la part alta²⁵, són elements coincidents fàcilment assimilables a diferents parts d'una mateixa obra, tenint en compte els canvis d'escala entre el carrer lateral i els coronaments, i també les renovacions d'abast imprecís que van patir les fusteries²⁶.

Abans de continuar amb nous arguments, no podem eludir la recent polèmica atribucionista generada a l'entorn d'aquesta taula que alguns estudiosos han negat a Jaume Huguet i, fins i tot, al seu taller. És clar que la figura de la Magdalena presenta, en el rostre i en les mans, problemes de conservació que desfiguren la visió de l'original medieval, però, malgrat aquests desperfectes, altres zones de la superfície pictòrica de la taula permeten apreciar encara la qualitat de la seva factura i la importància de la peça. En aquest sentit, cal donar la raó a Joan Ainaud i Josep Gudiol quan el 1948 proposaren el taller d'Huguet com a marc de realització de l'obra, i al primer quan, recentment, ha insistit en aquesta mateixa classificació, per bé que altres autors s'hi hagin manifestat en contra²⁷.

Entre les comparacions que Ainaud proposa per mostrar el parentiu de santa Magdalena amb les produccions huguetianes, ens interessa particularment aquella que subratlla la identitat entre el brocat que embelleix el domàs que cobreix el respall del seu tron i el que orna el mantell de sant Joaquim a la tauleta de l'encontre davant la Porta

Daurada dels Sala. L'enllaç entre aquestes pintures es completa amb l'observació dels coronaments del MNAC. Per bé que la plantilla no és la mateixa, el dibuix del gofrat utilitzat al Calvari per als relleus daurats que omplen el cel de l'episodi no s'aparta massa de les solucions del respall del tron de la Magdalena. També advertim en aquestes taules una despreocupació semblant pels problemes que havia d'oferir la representació dels paviments, menys sofisticada que en altres produccions del taller, executades de forma paral·lela²⁸, malgrat que si ens fixem en els detalls veurem com es repeteixen alguns motius decoratius dels rajols, més o menys simplificats al conjunt de Pertegàs.

També pot ser força instructiu calibrar les similituds entre la Magdalena entronitzada i aquella que ha estat pintada al costat esquerre de Crist, agenollada al peu de la creu i amb els braços oberts, a la Crucifixió dels coronaments MNAC. El vestuari és el mateix: una vistosa toca blanca contrasta amb l'esclat visual del vestit i del mantell, vermells i rivetats d'or. El blanc del folre d'ermí del mantell s'intueix solament en la petita figura del Calvari, mentre que es fa plenament evident en la taula de la col·lecció particular²⁹. La figura de la santa té un precedent interessant en el Calvari del retaule de sant Miquel de Revenedors, on el color del vestit és més rosat i la santa se setiaua a la dreta de Crist, tot i que l'actitud i la caracterització poden considerar-se equivalents. Es tracta d'un model que es repeteix amb petites variants en altres obres huguetianes³⁰. La Magdalena compareix de nou al retaule dels sants Abdó i Senén de Terrassa, orant al peu de la creu³¹. La seva imatge varia al retaule de sant Antoni (destruït el 1909), al del Conestable i al de sant Bernardí i l'àngel custodi, en els quals la Magdalena actua sense la toca blanca i amb els cabells descoberts completament. En aquest darrer Calvari de la catedral de Barcelona és òbvia la intervenció d'ajudants del grup Vergós, que desenvoluparà en les seves obres la imatge d'una Magdalena amb els cabells deixats anar³².

Si després de sumar iconografia, mesures, coincidències ornamentals, estilístiques i de procedència immediata romangués encara el dubte de la relació entre la Magdalena i els coronaments de Pertegàs amb arguments relacionats amb la matisable raresa d'una taula lateral dedicada a un sant entronitzat, advertirem que aquesta situació no fou tan estranya com d'entrada es podria suposar. No pretenem fer un repàs exhaustiu per les composicions de retaule del segle XV que es fan ressò de concepcions paral·leles en situar monumentals figures entronitzades en els carrers laterals, com succeiria al retaule de Pertegàs, però algun exemple especialment triat pot resultar orientatiu.

El retaule de la col·legiata de Santa Maria de Xàtiva, o retaule de Calixte III, obra universalment reconeguda a Jacomart, emplaça dues imatges de bisbes entronitzats, sant Ildefons i sant Agustí, a banda i banda de la imatge principal, constituïda per les figures de santa Anna, i la Marede Déu i el Nen³³. La certesa que l'obra és anterior al 1455 i, per tant, prèvia al retaule de Pertegàs, contractat el 1465, la converteix en un precedent de la concepció emprada per Huguet. D'altra banda, és curiós de constatar com els conjunts català i valencià coincideixen també, de forma segurament causal, en allò que fa referència a la dedicació central concedida a santa Anna. L'actual muntatge barroc del retaule de Jacomart dificulta la possibilitat de calibrar l'abast real d'altres correspondències, com ara l'aparició, damunt de cada un dels dos sants laterals, d'una escena de la seva vida. No obstant això, es podria al·legar que a la dignitat de bisbe li correspon millor la càtedra que a altres sants, que es representaran normalment drets, especialment si el lloc

que ocupen en el retaule no és el més destacat³⁴.

Les equivalències a establir són, per tant, més significatives si la col·locació sedent de les figures subalternes es pot detectar emprada en sants aliens a la dignitat episcopal. És el cas que ens porta al Museu Diocesà de la catedral d'Osca, on un retaule dedicat a sant Bartomeu, sant Andreu i santa Úrsula, procedent de l'església de San Pedro el Viejo (Osca) i vinculat a Juan de la Abadía el Jove³⁵, reproduïx la idea dels sants entronitzats que ocupen, com havia de succeir a Pertegàs, els carrers laterals del retaule. Identificats per petites filacteries amb el seu nom col·locades als seus peus, la disposició frontal de sant Andreu i de santa Úrsula (el rètol diu: «las onze mil virgenes»), tot i trobar-se en els laterals del conjunt, coincideix amb l'opció huguetiana que, com hem vist, reflecteix el hieratisme i la visió frontalitzada de santa Magdalena. Pel que fa a la imatge central de sant Bartomeu, les possibles semblances resulten més problemàtiques, ja que el retaule aragonès era governat per una talla de fusta bastant anterior a la realització de les pintures. Es tractava d'una imatge del sant, dret sobre el drac infernal, que ja formava part del conjunt quan aquest era a la capella de sant Bartomeu de San Pedro el Viejo. Segons Ricardo del Arco, la peça escultòrica era una important realització del segle XIII amb restes de policromia que donaven sentit a la titularitat del retaule³⁶. El moment d'integració de la talla en el conjunt ens és desconegut, tot i que no seria impossible pensar en una recuperació d'una imatge venerada des de més antic quan s'encarrega l'obra del segle XV. La seva predel·la, dividida en cinc compartiments, ens mostra el mateix esquema estipulat al contracte del retaule català, tot i la diversa distribució iconogràfica, ja que, a excepció del requadre central amb el tema cristològic del Baró de Dolor, es dediquen a sant Bartomeu les quatre escenes restants. Una segona coincidència en l'estructura vindria donada per la situació dels episodis relacionats amb sant Andreu i santa Úrsula, que coronen els respectius carrers laterals, a l'igual que les escenes de sant Bartomeu i de santa Magdalena al conjunt de Pertegàs.

Un segon retaule vinculat a l'activitat de Juan de la Abadía el jove, el de sant Bartomeu de l'església parroquial de Puendeluna (Saragossa), reproduïx una estructura semblant a l'anterior. En aquest cas, però, la dedicació central, novament atorgada a sant Bartomeu³⁷, és representada mitjançant una taula pintada amb la figura de l'apòstol asseguda en un tron en forma de banc corregut, sense braços, i amb domàs vertical penjat rere les seves espatlles. El Calvari, flanquejat per dues escenes de la vida de sant Bartomeu, serveix de coronament. A banda i banda i al dessota de les esmentades escenes, compareixen, assegudes en setials equivalents al descrit per a Bartomeu, les figures de sant Llorenç i de sant Vicenç, amb rètols identificadors, mentre que a la predel·la, de cinc compartiments, hi ha sant Pere, sant Jaume, el Baró de Dolors, potser santa Margarida i, finalment, santa Elena³⁸.

Encara un tercer conjunt aragonès, estilísticament no gaire allunyat dels dos anteriors, s'adiu amb un esquema semblant. Es tracta del que es conservava a l'església de Pompenillo, al terme de Lascasas (Osca), incendiada durant la guerra. La dedicació principal ens és desconeguda, però als laterals hi havia els sants Romà i Marina – identificats per rètols com els que són als peus dels sants dels dos retaules anteriors –, asseguts en grans trons de braços guarnits. El sant bisbe era clarament frontal, mentre que santa Marina es girava cap a la seva dreta. Els coronaments, novament, es dedicaven a

sengles escenes de la vida dels dos sants a banda i banda del Calvari. La predel·la, de cinc compartiments, es repartia entre el Crist de Dolors, la Verge i sant Joan i, als extrems, els diaques Llorenç i Vicenç³⁹.

També a finals del segle XV (c. 1497-1500), el retaule major de la basílica de San Lorenzo d'Osca, realitzat per Pedro Díaz de Oviedo, ens facilita una nova configuració en tríptic que insisteix en la idea dels sants laterals entronitzats. Sant Llorenç, convertit en imatge escultòrica de fusta i com a advocació principal de l'obra, resolia el cos del mig, destinat també al tabernacle o sagrari. A banda i banda, les imatges pintades de sant Orenç i santa Paciència, els seus pares, ofereixen des dels trons respectius el complement temàtic ideal⁴⁰.

A partir d'aquí són possibles algunes constatacions interessants que connecten els models emprats al taller d'Huguet amb la pintura aragonesa⁴¹. Observem com a l'Aragó de la segona meitat del segle XV va ser relativament freqüent l'estructura de tríptic del retaule de Pertegàs⁴². Més significatiu encara és que sobre aquesta estructura s'apliqués reiteradament l'esquema que destaca la dignitat de les figures laterals, assegurades al costat de la imatge principal. Aquesta peculiar versió de la majestat compartida per les advocacions de determinats retaules va generar un nombre important d'obres que resulta més notori si el comparem als casos, molt més excepcionals i rars, de retaules catalans que segueixen aquesta tipologia⁴³. Una de les conseqüències d'aquesta opció és el canvi en les proporcions generals d'alguns conjunts que tendeixen a fer disminuir la diferència de mides entre les taules del cos intermedi i els coronaments, a partir de la conversió en figura entronitzada de la imatge que, amb molta més freqüència, acostumava a comparèixer dreta en nombrosos retaules des de començament del segle XV.

En imaginar les dues figures laterals del retaule de Jaume Huguet en disposició sedent podem matisar també el caràcter de l'escultura central dedicada a santa Anna. En la nostra primera reconstrucció del retaule, anterior a la definició de lligam entre els coronaments de Pertegàs i la taula de santa Magdalena, vàrem imaginar com a figura dreta aquesta escultura que una visita pastoral del 1574 descriu com a «*ymago Sancte Anne cum sua filia Virgine Maria de bullo ex lapide marmoreo*»⁴⁴, encara que no es pot descartar que fos en realitat d'alabastre. Creiem ara que també podia haver estat ideada com a visió de santa Anna entronitzada amb la Verge nena a la falda, esquema potser més adequat si ens atenim tant a les proporcions del compartiment a omplir com a l'exigència de mantenir a la devoció principal un rang equivalent, si més no, al dels secundaris, però no inferior, com semblaria si se la mantingués dreta entre un Bartomeu i una Magdalena asseguts⁴⁵. De fet, no és gens estranya en la pintura catalana medieval l'opció de presentar santa Anna en un tron. Aquest model es projecta amb força a partir de la taula principal del retaule del castell mallorquí de l'Almudaina, pintada al taller dels Bassa i ara al Museu Nacional d'Art Antiga de Lisboa⁴⁶. Els exemples escultòrics tampoc no són inexistents. A Catalunya podem recordar, sobretot, algunes talles de fusta que recullen el tema de santa Anna asseguda.

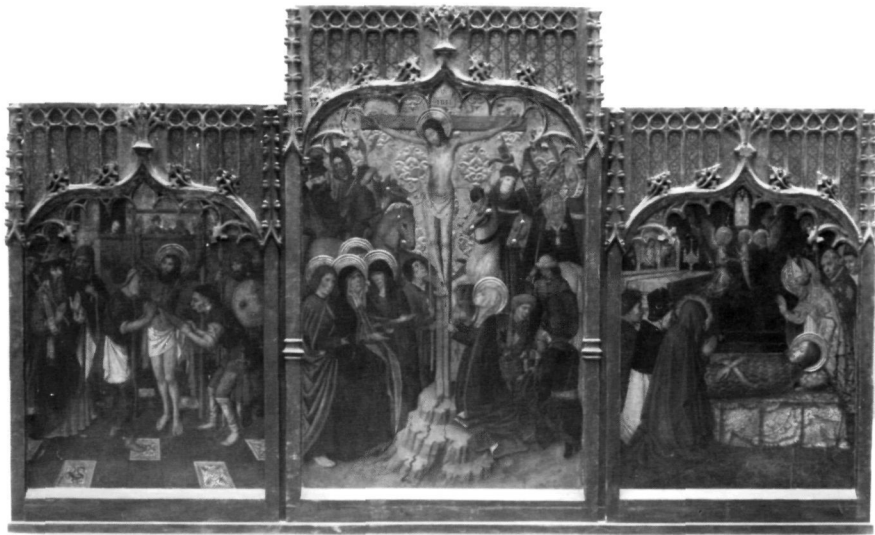
A partir de la hipòtesi que relaciona entre si aquests fragments de retaule, disposem d'una organització més completa d'un conjunt desmembrat des d'antic i que convertia en una incògnita l'estructura concreta del seu cos central, malgrat les interessants puntualitzacions iconogràfiques del contracte⁴⁷. D'altra banda, els problemes estilístics

i cronològics que presentaven algunes d'aquestes taules a l'hora de ser vinculades al complex taller de Jaume Huguet desapareixen si s'admet la seva integració al conjunt de Pertegàs, ja que es tracta d'una obra perfectament documentada entre el contracte del 1465 i l'època final del 1480. En aquest sentit, tot i algunes comprensibles dificultats d'apreciació ja ressenyades, els vincles que defensem en la nova proposta afavoreixen la plena integració de la taula de santa Magdalena en el corpus huguetià, ja que com hem vist, i a causa del seu isolament, origen desconegut i estat actual, havia despertat les ara descartables sospites d'alguns autors⁴⁸. No hem de negar la participació d'ajudants, ni la empremta d'alguns col.laboradors en les taules que comentem. Contràriament, podem advertir que aquestes intervencions secundàries són molt més fàcils d'explicar en la cronologia que acota el retaule de Pertegàs (1465-1480), relacionada amb la fase final de l'artista i del seu taller, que no pas en els anys d'introducció dels seus esquemes o període inicial de la seva carrera de pintor, en començar la dècada dels cinquanta, marc on se situaven antigament algunes de les peces que ens interessen. De tota manera, la supervisió i intervenció del mestre de Valls, lligat contractualment a l'encàrrec de Francesc Joan de Santa Coloma, en l'obra de l'església de Sant Martí, tampoc no sembla discutible. En aquest sentit, queda prou garantida l'adscripció al corpus general de la producció huguetiana de les diverses taules que, al nostre parer, conformaren el conjunt de l'església de Pertegàs, parroquial de la vila de Sant Celoni.

La recuperació del perdut *Encontre davant la Porta Daurada* seria l'altre eix determinat per poder acabar d'arrodonir —o, si escau, descartar definitivament— algunes de les hipòtesis de reconstrucció que s'han anat discutint des de temps enrera. De moment, el plausible lligam dels coronaments del MNAC amb la taula de la Magdalena ens apropa a un millor coneixement d'un interessantíssim retaule que enriqueix la nostra visió dels treballs sorgits del taller de Jaume Huguet al llarg de la segona meitat del segle XV, mitjançant l'estudi d'una organització que cal qualificar d'original dins la producció del seu obrador barceloní.



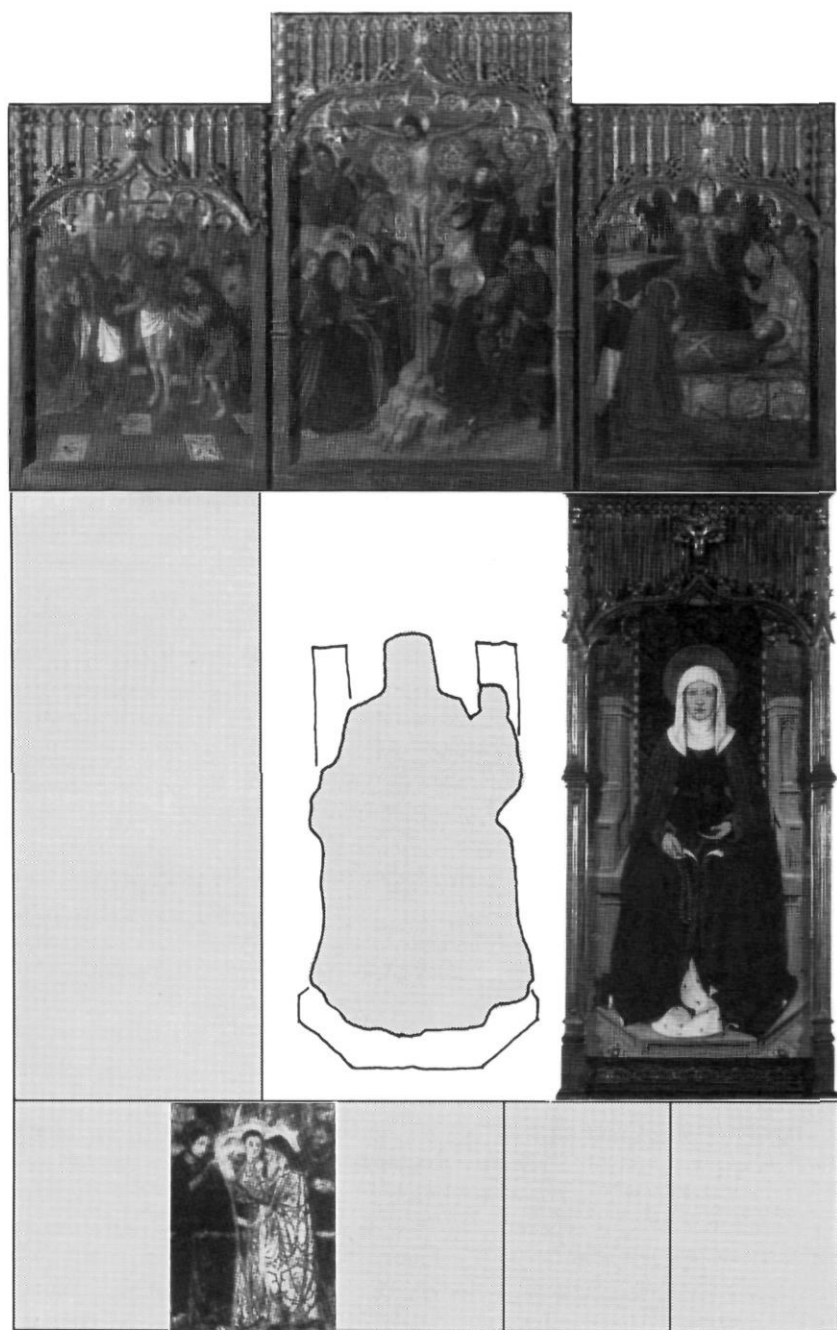
Taula de l'abraçada davant la porta Daurada (antigament a la col·lecció de F.P. Sala. La localització actual és desconeguda)



Coronaments del retaule de sant Martí de Pergegàs (martiri de sant Bartomeu, crucifixió i mort de santa Magdalena) MNAC, Barcelona, n. inv. 24.365.



Taula de santa Magdalena, col·lecció particular, Barcelona.



Reconstrucció del retaule de sant Martí de Pertegàs. Integra els fragments pictòrics coneguts i un esquema hipotètic de l'escultura de santa Anna amb la Mare de Déu que centrava el conjunt.

Notes:

1. Vegeu les reconstruccions a càrrec de P. Beseran i R. Alcoy integrades en el text de Rosa Alcoy i Pedrós, «Jaume Huguet. El darrer esclat del gòtic», dins *Jaume Huguet, 500 anys*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1993 p. 123 (retaule de sant Antoni Abat), p. 125 (retaule de sant Miquel de Santa Maria del Pi), p. 127 (retaule de sant Vicenç de Sarrià), p. 131 (retaule de santa Anna, sant Bartomeu i santa Magdalena de Pertegàs), p. 135 (retaule de sant Jordi i la princesa), p. 137 (retaule de sant Bernardí i l'àngel Custodi) i p. 139 (retaule de sant Agustí).

2. R. Alcoy i Pedrós, «Jaume Huguet...» (hipòtesi de reconstrucció a càrrec de P. Beseran i R. Alcoy), p. 131.

3. Cal tenir en compte que la història del retaule ha estat bastant tortuosa, sobretot per la sèrie d'equívocs que es generaren a partir dels errors dels primers estudis de Salvador Sanpere i Miquel, que relacionà el retaule amb l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona i amb una data pròxima al 1478. Pel que fa a les vessants més destacades de la fortuna historiogràfica del conjunt, vegeu Pere Beseran i Ramon, «Coronament del retaule de santa Anna, sant Bartomeu i santa Magdalena», dins *Jaume Huguet. 500 anys*, cat. n. 8, p. 182-185. El contracte, juntament amb una àpoca del 1480, fou publicat per Salvador Sanpere i Miquel: *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, Tipografia l'Avenç, 1906, vol. II, doc. XVI, p. XXVI-XXVIII.

4. Vid. la ressenya anònima d'una conferència del comte de Vilanova, l'esmentat Ramon de Rosselló i Donato, apareguda, sota el títol «El conde de Vilanova aporta a la Comisión Provincial de Monumentos una colección de antiguos documentos sobre artistas catalanes», a *La Vanguardia*, 31 de gener de 1936, p. 7. La relació de les recerques del comte evidencia que aquest coneixia que l'obra era destinada a Sant Martí de Pertegàs, a Sant Celoni, per bé que n'oferia una data errònia, el 1479. La confusió cronològica s'aclariria en un breu comentari de J.M. Madurell i Marimon enclosa a *El arte en la comarca alta de Urgel*, Barcelona, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946, pp. 203-205. La discreta esmena de Madurell en favor del 1465, recolzada en una anotació inèdita (vegeu la nosta següent), fou assumida ja per Josep Gudiol i Joan Ainaud de Lasarte: *Jaume Huguet*, Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, 1948, p. 92-93 i 118-119, figs. 145-147, que presentaren una completa revisió del problema. Vegeu també Ch. R. Post (comentaris mecanoscrits al llibre sobre Jaume Huguet, de J. Gudiol i J. Ainaud), text inèdit en anglès, Barcelona, 1948 (l'exemplar consultat es troba a l'Institut Amatller de Barcelona); *Exposición Huguet*. Catàleg, Ayuntamiento de Barcelona, Museos de Arte, Amigos de los Museos, Juny de 1949, n. cat. XXVI, p. 14.

5. Com dèiem en la nota anterior, la data del contracte fou aclarida per Madurell i Marimon a partir d'una breu anotació documental encara inèdita, amb el següent contingut: «Die venerdis XX mensis decembris anno predicto M CCCC LXV. Capitula firmata inter honorabile Franciscum Johannes de Sancta Columba domicellus ex una parte et Jacobum Uguet pictore cive Barchinone ex parte altera super pictura cuidam retabuli sub invocacione... Testes in capitulis» (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Antoni Palomeres, «Manuale quartum» (1464-1465), llig. 6). El text del contracte no apareix en el manual, sinó que és enclòs en el full solt que va transcriure Sanpere i Miquel, el qual errà la lectura de l'any.

6. És també encara inèdit el text de l'època descoberta per Madurell i Marimon. El seu text és el següent: «Die lune XV mensis Madii anno predicto MCCCCCLXXX. Ego Jacobus Uguet, pictor civis Barchinone, confliteor et recognosco vobis, honorabilis Francisco Ihoanni Pujol, presbiter et beneficiatus in sede Barchinone procuratoris vestri, dedistis et solvistis michi, inter diversas vices sive soluciones, illas septuaginta quinque libras que michi pertinebant et debebantur pro mercede sive precio cuiusdam retabuli per me picti pro capella sancte Anne constructa in ecclesia Sancti Martini de Partagacio, ville sancti Celedoni, diocesis Barchinone. Et Ideo renunciando facio vobis apocam et diffinicionem cancellans obligacionem per vos michi pro his facta, et volo quod omnia albarana et apoche pro his facta et facte comprehendantur sub presenti. Testes Benedictus Feu mercator et Petrus Riffos carnicerius et Iohannes Palomares scriptor civis Barchinone» (AHPB: Antoni Palomeres, «Manuale Duodecimum» (1479-1483), llig. 7). Comparant aquest text –que, excepte la data del contracte, deixa clars tots els extrems de l'acord– amb el de l'època del mateix dia i notari publicada per Sanpere i Miquel, queda clar que no es tracta del mateix document.

7. Les dificultats econòmiques de la Catalunya en guerra de l'època ja varen ser subratllades per Josep Gudiol i Joan Ainaud, *Jaume Huguet...*, p. 9 i ss. Els conflictes i problemàtica situació del país serien, per tant, raons de pes a l'hora d'entendre que una obra veïés retardada la seva realització per un període de catorze o més anys. També altres treballs queden aturats en aquest període. Vegeu Joaquim Garriga «Retaule de Sant Bernardí i l'àngel custodi», dins *Jaume Huguet. 500 anys...*, p. 174-180, especialment p. 175.

8. Més endavant rectifiquem aquesta primera apreciació, tenint en compte l'alternativa d'una imatge entronitzada de santa Anna. Refermem aquesta idea a partir de les novetats que sobre la reconstrucció del retaule oferim en aquest article.

9. En la nostra fitxa del catàleg *Jaume Huguet. 500 anys* comentàvem, en relació amb aquest martiri de sant Bartomeu, l'aspecte dels «dos botxins que procedeixen a escorxarlo amb una esgarrifosa parsimònia, amb una dedicació que permet endevinar l'apunt del natural per part d'Huguet, que, com a observador d'una quotidianitat sense estridències, anota el gest de sostenir el ganivet amb la boca mentre s'estira la pell amb les dues mans» (cat. n. 8, p. 184). Tot i que hem d'insistir en el to plàcid i desapassionat que Huguet confereix a les seves històries com un dels trets més singulars de la seva obra, cal matisar, però, que l'aparició d'un botxí amb el ganivet a la boca en el martiri d'aquest apòstol es correspon menys a una nota «realista» que a un tòpic iconogràfic, detectable ja a la primera meitat del segle XV tant en obres d'òrbita germànica (vegeu «Martiri dels apòstols», de Lochner, a Bernhard Kerber, *Stephan Lochner*, Milà, 1965, lám. IV) com italiana; entre aquestes darreres podem esmentar l'escena corresponent d'un tríptic de sant Bartomeu signat i datat el 1401 per Lorenzo di Niccolò (Richard Fremantle, *Florentine Gothic Painters*, Londres, 1975, fig. 819), o les pintures murals de Santa Trinita de Flòrencia, de Giovanni di Marco dal Ponte i del 1434 (Idem, fig. 734), aquestes amb una organització del martiri notablement coincident amb l'emprada per Huguet, tant en allò que fa referència a positures del sant i dels seus botxins com a presència d'un públic de petita escala col·locat sobre les arquitectures del fons.

10. La vídua del marquès, Maria Badegits, en faria donació al MAC el 1935. Vegeu

les dades relatives als darrers propietaris particulars i al seu ingrés al Museu a «El tríptic d'en Pau Vergós de la col·lecció Estruch», *Vell i Nou*, núm. 65, 15 d'abril de 1918, p. 150-154, i «Exposició del donatiu de la Marquesa de Cornellà», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 51, vol. V, agost de 1935, p. 243-245, fig. p. 244; «El donatiu de la marquesa de Cornellà», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 55, vol. IV, desembre de 1935, p. 363-373.

11. Emile Bertaux, «La peinture catalane et aragonaise dans la seconde moitié du XV^e siècle», dins *Histoire de l'art* (dirigit per A. Michel), vol. III, 2a part, París, 1911, p. 798.

12. Frederic-Pau Verrié i Joan Ainaud, «Una «nueva» obra de Huguet: el retablo de San Bernardino y el Ángel Custodio», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Arte Antiguo, vo. I-II, 1942, p. 11-13.

13. Fotografia que era enclosa a *Materiales y Documentos*, vol. III, Any II, 1902, lám. 5. Vegeu també J. Gudiol, J. Ainaud, Jaume Huguet..., fig. 52, que daten aquesta taula entorn dels anys 1450-1456.

14. Les dades que utilitzem sobre la situació de la peça al segle XIX es basen en la investigació realitzada per M. Assumpta Roig i Torrentó: «Abraçada davant la porta daurada», dins *Jaume Huguet, 500 anys...*, p. 240-241.

15. En fa un breu esment. Vegeu *Catálogo de la Exposición de Artes Suntuarias y Modernas, Férias y Fiestas populares, Barcelona, 1877*, núm. 17.

16. Vid. *Album Heliográfico de la Exposición de Artes suntuarias celebrada en el edificio de la Universidad de Barcelona de Septiembre a Octubre del año 1877*, Barcelona, 1878, lám. 11 ter.

17. Benjamin Rowland, *Jaime Huguet*, Cambridge (Mss.), Harvard University Press, 1932, p. 121-122. fig. 29.

18. Ch. R. Post, *A History of spanish Painting*, Cambridge, Mss., 1938, vol. VII-I, p. 82-83.

19. Pere Beseran, «Coronaments del retaule...», p. 183-184.

20. Precisions establertes per Joan Ainaud de Lasarte a «Santa Magdalena», dins *Jaume Huguet. 500 anys*, p. 212-213. El 1989 la taula era a la col·lecció de Manuel Barbié a Barcelona, d'on ha passat recentment a una altra col·lecció privada barcelonina.

21. A la dreta de l'espectador, contradient aparentment allò que diu el contracte, que situa sempre a l'esquerra la imatge i les escenes de la Magdalena; no es tracta en realitat d'una contradicció, ja que el text, seguint un procediment corrent en similars anotacions medievals, es refereix a un punt de vista invers, el de les figures sagrades encloses en la representació.

22. Aquestes dimensions, que corresponen, calculant un pam de 20 cm, a uns 360 x 240 cm, coincidents si més no amb l'amplada conjunta de les tres «punes» del MNAC—no són les que figuren a la transcripció del contracte feta per Sanpere i Miquel, que parla de «XXII (?) palms d'ample e XVII d'alt» (*Los cuatrocentistas...* p. XXVII), sinó les que resulten de la relectura donada per bona a partir del comte de Vilanova i divulgada per J. Gudiol i J. Ainaud a *Jaume Huguet...*, p. 118.

23. Aquest seria la visió de Gudiol i Ainaud quan estableixen el nexa de la santa Magdalena amb un Calvari de la col·lecció Estruch conegut solament a través de fotografies (J. Gudiol i J. Ainaud, *Jaume Huguet...*, p. 57-58, fig. p. 58 i fig. 41). Gudiol

i Ainaud situen la realització de la Magdalena entre 1450 i 1455. La mateixa datació es recull també al catàleg de la *Exposición Huguet* de 1949, cat. n. XII, p. 5, on es considera que les mides aproximades del Calvari serien de 71x59 cm, sense especificar si la font de la informació era especulativa o real. La suposició d'una amplada de 71 cm permetia d'encaixar la pintura de coronament amb l'amplada exacta del carrer de la santa i, per tant, deduir l'existència d'un conjunt sencer posat sota l'advocació principal de Maria Magdalena.

24. Cal assenyalar que en l'actualitat el coronament triple ha perdut el guardapols aparatosament modern amb què havia estat dotat en l'època en què es trobava en col·leccions particulars. És encara visible en les fotografies publicades quan la peça s'incorporà al Museu (vid. «El donatiu de la marquesa...», figs. pp. 365-367).

25. La solució més propera en el corpus huguetià és la que ens ofereix el retaule de sant Miquel de Revenedors (MNAC).

26. L'emmarcament de l'encontre davant la Porta Daurada és desconegut fins al moment; així, l'única referència útil de què disposem –la ja citada fotografia en blanc i negre– prescindeix d'una part important dels extrems de la pintura. Això dificulta a la vegada la comprensió de l'original i la possibilitat d'un encaix exacte en el cos de predel·la del retaule.

27. Un catàleg de la galeria Barbié publicat el 1989 l'atribuïa, inexplicablement, a Bernat Puig i a Jaume Cirera, mentre que Joan Sureda negava l'atribució a Huguet en el col·loqui sobre el pintor organitzat a la Universitat Menéndez Pelayo, l'estiu de 1991. Vegeu, a més, Joan Sureda «Problemes entorn a Jaume Huguet: proposta d'un nou catàleg», a *Cultura*, Valls, núm. 511, novembre 1991, p. 11-14, p. 14, on l'autor, a més d'eliminar del catàleg huguetià «un cos de retaule amb la Magdalena i el Calvari», n'elimina també la «taula amb les figures de santa Anna i sant Joaquim» dels Sala. Pel que fa al judici de Ch. R. Post sobre la Magdalena vegeu («Comentarios al libro...»), p. 14.

28. És el cas de la taula central del retaule de sant Bernardí i l'àngel custodi, estudiat per Joaquim Garriga: «La representació espacial en la pintura de Jaume Huguet», dins *Jaume Huguet, 500 anys...*, pp. 54-73 i n. cat. 7, p. 174-181.

29. Tot i que no podem assegurar-ho sense remarcar les imprescindibles precaucions, la representació de santa Anna a l'escena de la Porta Daurada sembla retornar al model de dona vestida amb toca blanca i mantell vermell, encara que la túnica juga amb motius de gofrat que són substituïts a la gran taula lateral per un vestit roig cenyit a la cintura.

30. La seva difusió en la pintura gòtica catalana anterior a Huguet ens portaria a obres allunyades pel que fa a l'estil i les característiques de la taula de la Magdalena que ara analitzem. El Mestre de Fonollosa, actiu al primer quart del segle XV, vesteix la santa amb l'afegit de la corona, semblantment a com apareix en el retaule de Santa Maria Magdalena de Conangle del Museu Episcopal de Vic (Josep Gudiol i Santiago Alcolea i Blanch, *La pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, fig. 35).

31. L'únic compartiment conservat del retaule de sant Esteve de la confraria dels freners, el plany de la predel·la, ens mostra una nova imatge de la Magdalena amb toca blanca i robes vermelles (Frederic-Pau Verrié, «La Pietat. Compartiment de la predel·la del retaule dedicada a sant Esteve», dins *Jaume Huguet. 500 anys...*, p. 166-167).

32. Bernat Martorell havia preferit la visió de la Magdalena de cabells descoberts, desesperada al peu del crucificat, per bé que en alguna ocasió i en obres no completament segures descobrim un vel transparent que cobreix parcialment el seu cap.

33. El moment de realització del conjunt se situa entre el 1447 i el 1455, necessàriament abans que el seu comitent, el cardenal Alfons de Borja, que figura com a donant agenollat als peus de sant Ildefons, fos elegit papa amb el nom de Calixte III (vegeu Ximo Company, «El papa Calixte III, mecenes d'Art», dins *Els Montcada i Alfons de Borja a la Seu Vella de Lleida, Amics de la Seu Vella*, Lleida, 1991, p. 105-122; P(alma) M(artínez) B(urgos), «Retablo de Calixto III», a *Reyes y Mecenas. Los reyes católicos-Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Ministerio de Cultura, ed. Electa, Madrid, 1992, p. 331-332, cat. n. 63).

34. La representació de la Magdalena i de sant Bartomeu com a figures entronitzades fou bastant habitual quan els retaules es trobaven sota la seva advocació. Les aparicions de Maria Magdalena asseguda sobre el tron són prou conegudes en la pintura catalana, amb exemples del segle XIV. Pel que fa a Sant Bartomeu, que també apareix venerat a Catalunya com a sant principal, es representa en alguna ocasió dret però davant del tron que li pertany (vegeu el retaule de l'ermita d'Ulldemolins, Museu Diocesà de Tarragona). D'altra banda, es poden citar obres forànies, en especial italianes, en què el costum portaria a una fixació del tipus entronitzat. Vegeu la taula de l'Accadèmia de Florència atribuïda a Jacopo de Casentino o el conjunt del Museu Civico de San Gimignano, signat i datat per Lorenzo di Niccolò el 1401 (Richard Flemantle, *Florentine Gothic Painters*, London, 1975, figs. 249 i 819, respectivament).

35. Josep Gudiol, *Pintura Medieval en Aragón*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1971, p. 56., cat. 251, p. 82.

36. Ricardo del Arco, *Catálogo monumental de Huesca*, Madrid, 1942, vol. I, p. 130 i vol. II, figs 195-196.

37. Cal notar la freqüència amb què la pintura aragonesa del segle XV ens mostra la figura de sant Bartomeu, sovint entronitzat. Vegeu un altre exemple a Ch. R. Post, *A History...*, VIII, 1491, fig. 45, amb els fragments d'un retaule relacionat amb Miguel Ximénez.

38. Ch. R. Post, *A History of Spanish...*, vol. XII, fig. 319.

39. R. del Arco, *Catálogo Monumental...*, vol. I, pp. 165-166 i vol. II, figs. 312 i 313. Del Arco no enclou fotografia de la predel·la, però, pel que sembla, també algunes de les seves figures apareixen «sentadas en sitaliales con paño dorsal de brocado y estatuillas en los brazaes» (p. 166). Aquesta generalització del tron en la representació dels sants, inclosos els de la predel·la, sembla fixar-se en la segona meitat del XV.

40. M. Carmen Lacarra, «San Orencio», «Santa Paciencia», a *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Jaca/Huesca, 1993, p. 464-467.

41. El tema, discutit per a l'etapa de formació del pintor, encara és singularment suggerent quan cal explicar la correspondència existent entre algunes pintures aragoneses i la producció de Jaume Huguet.

42. A més de les obres ja esmentades, vegeu algunes de les estructures que publica M. Carmen Lacarra, «Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales*, CSIC, n. 13, 1983, p. 553-381.

43. De fet, només hem sabut detectar com a paral·lel català d'aquest esquema el retaule de la Mare d'Éu de la Llet de Canapost, ara al Museu d'Art de Girona (vid. J. Gudiol, S. Alcolea, *Pintura gòtica...*, fig. 1002) per bé que en aquest els sants Nicolau i Bernat de Claravall, asseguts als carrers laterals, es troben decididament orientats vers el maternal episodi de la Verge de la Llet que té lloc a la taula central. L'aspecte de figures laterals entronitzades correspon també a les sargues amb els sants Ot i Ermengol (que no Hermenegild; cif. Op. Cit. p. 200 i figs. 1008-1009) procedents de les portes de l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell, però no podem tenir en compte aquest conjunt original, organitzat al marge dels procediments propis dels retaules.

44. Publique el text que, gràcies a una sintètica descripció, prova la conclusió i realització de l'obra segons les pautes donades al contracte: J. Gudiol i J. Ainaud, *Huguet...*, p. 118, nota 3.

45. En realitat la imatge més freqüent de santa Anna és aquella que la presenta amb la Verge, i sovint també el Nen (Santa Generació), a la falda. L'esquema és tan sòlid que s'aplica, fins i tot, quan la seva imatge ha d'aparèixer en una de les taules laterals. Vegeu, per exemple, el retaule de sant Roc, santa Anna i sant Pau de l'església parroquial d'Anento (Judith Sobré Berg, *Behind the altar table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, 1989, fig. 17). La santa Anna sedent fa pendant a la imatge dreta de sant Pau.

46. Qüestionem la tradicional atribució a Ramon Destorrents a Rosa Alcoy, *El retaule del castell reial de Mallorca. Dels Bassa a Destorrents* (Palma de Mallorca, en premsa).

47. Vegeu aquest contracte a S. Sanpere i Miquel *Los cuatrocentistas...*, doc. XVI; és força probable que la transcripció de Sanpere i Miquel inclogui alguna confusió, però el fet de què no haguem sabut localitzar a l'Arxiu de Protocols de Barcelona el full solt en què el text és escrit, ha impedit la seva revisió. D'altra banda es desconeix el moment exacte en què és desconeix el moment exacte en què el retaule seria desmuntat i el procediment mitjançant el qual algunes de les seves taules passarien a integrar-se a la col·lecció de Josep Estruch, primera localització coneguda després de la dispersió.

48. Evidentment, som sensibles a la diferència que cal establir entre la idea de corpus o catàleg huguetià, referit a totes aquelles obres que es generaren al taller de Jaume Huguet, tot excloent l'existència d'un cercle o escola, i la idea d'obra pintada exclusivament pel pintor de Valls.