



DE PSEUDO-BRAMANTINO A PERE FERNÁNDEZ.

UNA IDENTIFICACIÓ A TRAVÉS DEL RETAULE DE SANTA ELENA  
DE LA CATEDRAL DE GIRONA

María Bendito Haro

Travessera de Dalt, 50

correu electrònic: [bmay27488@gmail.com](mailto:bmay27488@gmail.com)

Treball Final del Grau en Història de l'Art

Tutor: Joan Sureda

Barcelona, 15 de setembre de 2014.

# SUMARI

Objectius i Qüestions de Mètode	3
Primera Part	5
El pintor Pere Fernández: Estat de la qüestió	5
Els estudis italians	7
Els estudis catalans	27
Segona Part	39
El retaule de Santa Elena, 1519 – 1521	39
La Seu de Girona al primer quart del segle XVI	41
El contracte	43
Localització	45
Descripció iconogràfica	48
El marc	54
Fonts literàries	56
Tercera Part	57
Conclusions	57
Els estudis italians	58
Els estudis catalans	59
El retaule de Santa Elena	60
Punts comuns i desacords	61

Quarta Part	63
Apèndix	63
Apèndix 1: Inventari d'obres de Pere Fernández	64
Apèndix 2: Transcripció del contracte del retaule de Santa Elena	68
Apèndix 3: Transcripció del contracte del retaule de Sant Cebrià de Flaçà	70
Apèndix 4: Transcripció del contracte del retaule de l'església parroquial de Llançà	73
Apèndix 5: Altres documents	75
Documentació visual	77
Obres i fotografies	77
Diagrama de localització del retaule de Santa Elena	106
Bibliografia	107

## OBJECTIUS I QÜESTIONS DE MÈTODE

El present estat de la qüestió es desenvolupa al voltant d'un punt inicial de partida: un retaule i el seu pintor; és a dir, el retaule de Santa Elena de la catedral de Girona (1519 – 1521) i el seu artífex, el pintor Pere Fernández. No obstant semblar un tema delimitat, els problemes d'identificació del pintor van fer necessària una ampliació del camp d'investigació, que contemplà revisar totes les possibilitats fins ara estudiades al voltant de la seva identitat, esdevenint aquest el tema principal d'estudi.

L'objectiu aquí perseguit és, doncs, aclarir quines han estat les passes que la historiografia de l'art ha fet per tal de documentar el nostre pintor i establir el seu corpus d'obres; diferenciar els referents bibliogràfics segons la seva orientació vers l'objecte d'estudi; visualitzar les tendències historiogràfiques, els avenços significatius i els buits; i resumir, organitzar i classificar els resultats per tal de poder assumir un coneixement que ens permeti obtenir una proposta que transcendeixi el saber actual de la qüestió en un futur.

Les fonts d'informació emprades han estat de dues naturaleses diferents. La primera i més extensa ha estat la consulta bibliogràfica. Aquesta ens ha ocupat al llarg de tots els mesos que ha durat el treball i contempla documents molt diversos: articles de revistes especialitzades, catàlegs d'exposicions, llibres monogràfics, estudis i actes de col·loquis. Uns altres tipus de documents consultats han estat els documents històrics originals, volem dir, els arxius històrics, diocesans, notariais, i també d'altres més actuals que contemplen els estudis que han servit per a la compra d'obres de les seues museístiques.

La segona font d'informació té una naturalesa que podríem dir més aviat física; es tracta de les sortides de camp. Dues van ser les mínimes necessàries, la primera al Museu Nacional d'Art de Catalunya per tal de contemplar la única obra del nostre pintor a la seu; la segona va ser a Girona, on es va poder estudiar directament l'objecte del treball i on també es van consultar les fonts històriques anteriorment referides. D'altra banda es va aprofitar per reproduir fotogràficament el retaule de Santa Elena.



Així doncs, després d'un estat previ de recerca i documentació bibliogràfica es van produir els *viatges*, que van servir per donar un nou enfocament al treball i ampliar la recerca documental. Aquesta no ha parat fins el darrer moment.

El fil conductor del treball seguirà el següent esquema: estat de la qüestió del pintor Pere Fernández, estat de la qüestió i estudi del retaule de Santa Elena de Girona i conclusions. Dins els apèndix trobarem el catàleg d'obres del pintor, la transcripció dels contractes i altra informació documental i les il·lustracions.

## PRIMERA PART

### *EL PINTOR PERE FERNÁNDEZ:*

#### *Estat de la qüestió*

## RESUM:

Creiem que un estat de la qüestió complet sobre el pintor Pere Fernández es desenvolupa en paral·lel entre dos móns i en diverses seqüències cronològiques diferents. El primer món és l'italià, el segon el català. No només per la diferència natural dels estudis sinó també pel seu desenvolupament cronològic, el debat italià neix i creix amb anterioritat al català; de manera que hem cregut necessari esmentar les línies d'investigació separatament. Aquesta diferenciació no respon a una manca d'interès de la historiografia catalana -al contrari, el seu empeny en la recerca van fer possible la identificació del nostre pintor- sinó a que, en primer terme i com veurem en endavant, els cercles artístics coneguts del pintor es desenvolupen majoritàriament al llarg de la geografia italiana de finals del *Quattrocento* i inicis del *Cinquecento*.

En el cas italià les recerques al voltant de Pere Fernández es van propiciar indirectament en el moment en què es va voler separar la figura de Bramantino de la del seu mestre Bramante. Aquest fet posà en primera plana a Bramantino i, en conseqüència, als seus seguidors, entre els quals trobarem la figura de Pere Fernández.

En el cas català, la recerca es va desenvolupar d'una altra manera. El fet de comptar amb diverses obres d'un estil incipientment renaixentista i d'arrel italiana a les nostres terres obligà a qüestionar les vies d'entrada i influències d'aquest nou estil a Catalunya. Així doncs, l'estudi del Renaixement català, el qual mai no ha gaudit d'una fortuna històrica que ens hagi permès observar el seu art amb una claredat i consistència documental prou, esdevé matriu obligada en l'estudi del nostre pintor.

## PARAULES CLAU:

Pseudo-Bramantino, Pere Fernández, Bramante, Bramantino, Leonardo da Vinci.

## ELS ESTUDIS ITALIANS

L'impulsor dels estudis sobre Pere Fernández va ser Giuseppe Fiocco (1914)<sup>1</sup>, el qual obrí Indirectament el debat en desmentir per primer cop en la història l'atribució dels frescos de la Capella Carafa de Santo Domenico Maggiore a Nàpols de la mà de Bramante. En el seu lloc, Fiocco els atribuï a Bartolomeo Suardi, dit Bramantino, alumne i deixeble de l'anterior. Aquest fet comportà un nou diàleg sobre la figura del deixeble que inspirà nombrosos monogràfics, estudis i teories sobre la seva personalitat i obra.

El següent pas i primer en referència al nostre pintor el va donar William Suida (1928)<sup>2</sup> en desmentir a Fiocco en l'atribució. Suida creu veure la mà d'un deixeble de Bramantino en els frescos de la Capella Carafa (il·lustració 1) el qual considera que seria un pintor d'una determinada personalitat i que tindria un corpus d'obres més ampli. No obstant, Suida reconeix el mèrit de Fiocco en haver posat el focus historiogràfic en aquestes pintures per primer cop. Aquesta és doncs, la primera referència al nostre pintor. El mateix any, Aldo de Rinaldis (1928)<sup>3</sup> dóna un pseudònim al pintor en el catàleg de la Pinacoteca napolitana: *Alumne de Bramantino*.

La següent aportació de Suida (1953)<sup>4</sup> donà més llum als estudis sobre el pintor. Aquest monogràfic sobre Bramante i Bramantino és una obra de referència per conèixer les dades bàsiques dels dos artistes. Sobre Bramante cita les fonts que esmenten als seus mestres i les que ens parlen de les seves obres, per finalitzar amb una breu descripció sobre els artistes als quals va inspirar.<sup>5</sup> El segon capítol de Suida fa referència a Bramantino.

<sup>1</sup> FIOCCO, G., «Il periodo romano di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino», *L'Arte*, XVII, 1914, pp. 24 – 40.

<sup>2</sup> SUIDA, W., «Bramantino Erörterungen und Zusätze», *Der Cicerone*, XX, 17, 1928, pp. 549 – 566.

<sup>3</sup> DE RINALDIS, A., *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*. Nàpols: Richter, 1928.

<sup>4</sup> SUIDA, W., *Bramante Pittore e Il Bramantino*. Milà: Ceschina, 1953.

<sup>5</sup> Suida es basa en els records de: Fra Sabba da Castiglione i Vasari. El primer escriu a *Ricordi, ovvero ammaestramenti*, Venècia, 1549, que Bramante era deixeble de Mantegna. D'altra banda, Vasari a les *Vite, Milanesi*, IV, 147-148, 1550, ens diu que Bramante va aprendre de Fra Carnevale. La crítica contemporània, però, situa Melozzo com el veritable mestre de Bramante. Entre les obres esmentades per Suida trobem els

Després d'un primer estudi sobre les dades biogràfiques del pintor basat en extractes dels arxius notariais milanesos<sup>6</sup> distribueix les seves etapes pictòriques segons: obres de joventut, maduresa, sojorn romà i època pos-romana.

El que més ens interessa, però, és el capítol vuitè, anomenat «*Els seguidors de Bramantino*». A la pàgina 140, Suida ens parla d'un pintor conegut amb el pseudònim de *pintor llombardo-napolità* i estableix per primer cop un catàleg d'obres atribuïdes a aquest, el qual anirà variant i no es reconeixerà com el nostre pintor fins anys després. Les obres atribuïdes per Suida al pintor són: els frescos dels profetes de la cúpula de la Capella Carafa a san Domenico Maggiore, Nàpols (il·lustració 1); una taula d'altar on es representa el tema de Jesús Camí del Calvari que es pot trobar dins la mateixa església (il·lustració 2); un políptic en sis parts, aleshores desmembrat i conservat a la Pinacoteca de Brera (il·lustració 3); quatre taules d'un políptic conservades al Museo Civico de Cremona (il·lustració 4) i una taula de grans dimensions que representa una visió franciscana conservada a la Galleria Nazionale del Palazzo Barberini de Roma (il·lustració 5).

Així doncs, abans de passar al següent punt, veiem com Suida relaciona el nostre pintor amb un seguidor de Bramantino que té una formació llombardo-napolitana amb influències diverses degut a una possible peregrinació per Itàlia. Entre aquestes influències destaca la de l'artista Leonardo da Vinci, el qual podem reconèixer en les caricatures dels personatges, tractant-se d'un pintor àgil i propens a la *bizarrerie*. Les atribucions són un total de cinc i comprenen territoris napolitans, cremonesos i romans. Suida finalitza el capítol vaticinant que properament s'obtindrà el nom d'aquest interessant artista.

---

frescos del Palazzo de la Podestà a Bergamo, c. 1477, el disseny per la incisió de Bernat de Prevedaris, c. 1481, el fresc d'Argos a la Sala del Tresor del Castello Sforzesco de Milà, c. 1493, el Crist de Claravall de la Pinacoteca de Brera i els treballs a l'església de Santa Maria delle Grazie a Milà. Responent a la pregunta de quins van ser els artistes que es van inspirar en la seva figura cita a Bernardino Butinone, Bernardo Zenale, Pseudo Boccaccion Boccaccino i, entre tots ells, els més importants, Bartolomeo Suardi dit Bramantino.

<sup>6</sup> La documentació consultada per Suida es troba a: *Archivio di Stato. Fondo notarile. Milano. Atti del notaio Panceri Pietro Q. Donato* i *Archivio di Stato. Fondo notarile. Milano. Atti a rogito Appiani Gio. Pietro. Cap. III.*

Un article publicat per Mario Monteverdi (1956)<sup>7</sup> ens presenta un resum de les aportacions fetes entorn a aquest interessant pintor anònim aportant, alhora, les seves pròpies hipòtesis.

La contribució més important de Monteverdi és una nova catalogació de les obres del pintor que difereix de l'anterior feta per Suida. Monteverdi diferencia dos pintors quan Suida només en veia un. Al primer també l'anomena *pintor llombardo-napolità*, i li atribueix les següents obres: dos dels fragments que Suida considerava formaven part del políptic de sis conservat aleshores a la Pinacoteca de Brera però desplaçat fins el Museo Nazionale de Capodimonte, Nàpols (les dues taules representen una *Deposició* i *Crist entre els doctors*) (dins il·lustració 3); la taula de Jesús Camí del Calvari de San Domenico Maggiore, Nàpols (il·lustració 2); i una taula on es representa a Sant Pau conservada al dipòsit de la Pinacoteca de Brera, Milà (il·lustració 6). En aquestes obres del *pintor llombardo-napolità*, Monteverdi veu la possibilitat d'afegir altres mans a les quals no posa nom.

La segona identificació de Monteverdi és, en canvi, la que representa més interès per a nosaltres. Aquesta identitat la qualifica amb un apel·latiu que seguirà viu fins i tot després de la veritable identificació del pintor, es tracta el pseudònim *Pseudo-Bramantino*.

L'autor veu en aquesta personalitat un pintor provinent del nord d'Itàlia al qual atribueix les següents obres: els fragments del políptic de Cremona (il·lustració 4); un tríptic de l'església parroquial de Castellone on es representa la Verge amb el Nen entre sant Francesc i el beat Amadeo Ménez da Sylva (il·lustració 7); un sant Francesc estigmatitzat conservat a la Galleria Sabauda de Torí (il·lustració 8); una representació de Sant Gregori, d'ubicació desconeguda (il·lustració 9); la Visió franciscana de la Galleria Nazionale de Roma (on considera que poden veure's ambdues mans, la del pintor *llombardo-napolità* i la del *Pseudo-Bramantino*) i una representació de Sant Joan plorant propietat de la Historical Society de Nova York (il·lustració 10). Monteverdi vol veure en aquesta darrera la primera de la mà de *Pseudo-Bramantino* i la de més clara influència *leonardesca*.

---

<sup>7</sup> MONTEVERDI, M., «Lungo percorso di un Manierismo Lombardo disceso dal Bramantino», *Arte Lombarda*, II, 1956, pp. 94 – 111.

Un dels historiadors més importants pel nostre treball és Giovanni Romano. La seva publicació (1970)<sup>8</sup> sobre l'art manierista italià donarà un gir als posteriors estudis sobre el nostre pintor. Romano esmenta a *Pseudo-Bramantino* només parcialment però fa una aportació de gran valor afegint al seu catàleg una obra en terres catalanes: el retaule de Santa Elena de la Catedral de Girona (il·lustració 11). L'atribució, que es basa en apreciacions estilístiques, va ser ben rebuda per la crítica italiana del moment i va cridar l'atenció de la historiografia catalana com veurem més endavant. Romano aprofita per ratificar l'atribució de la taula torinesa de Sant Francesc<sup>9</sup> i una nova obra on s'hi representen els sants Miquel, Onofre i Andreu, anteriorment atribuïda per Suida a Cola dell'Amatrice (il·lustració 12). La nova situació del pintor a Catalunya fa que Romano es pregunti al voltant del seu itinerari. La hipòtesi més versemblant per a l'historiador és la formació llombarda, dos sojorns temporals (Roma i Cremona) i un final a Girona.

---

<sup>8</sup> ROMANO, G., *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*. Torí: Einaudi, 1970, pp. 30 – 31.

<sup>9</sup> Segons Romano, l'obra va entrar a formar part de la pinacoteca de Torí just abans sortís del país. L'atribució a *Pseudo-Bramantino* la va proposar Longhi a la recensió del volum de Suida: LONGHI, R., «Bramante pittore e il Bramantino», *Paragone*, març 1955, p. 60; i va ser confirmada per BOLOGNA, F., *Roviale spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*. Nàpols: Edizioni scientifiche italiane, 1959.

Un punt i a part requeriran les aportacions fetes fins ara posat que serà només a partir d'aquest moment quan es comencin a entreveure els lligams entre *Pseudo-Bramantino* i una possible identitat espanyola.

Serà gràcies a Francesco Abbate (1972),<sup>10</sup> autor que farà conèixer l'obra del monestir de San Gregorio Armeno (il·lustració 13) com a part central d'un retaule que va ser comissionat per l'abadessa del monestir a un tal *Pietro Ispano* el 10 d'octubre de 1510, segons uns documents publicats per Gaetano Filangieri.<sup>11</sup> És a dir, Abbate serà el primer historiador en relacionar les personalitats de *Pietro Ispano* (altres vegades dit *Pietro Sardo o Frangione*) amb *Pseudo-Bramantino*.

Sis anys després, Ferdinando Bologna (1978)<sup>12</sup> confirma l'aportació catalogràfica d'Abbate i la situa com la obra més antiga del corpus napolità de *Pseudo-Bramantino*, per davant dels frescos de la Capella Carafa (il·lustració 1) i el políptic de Santa Maria delle Grazie (il·lustració 3).

El mateix Abbate (1982)<sup>13</sup> sintetitza el període napolità de *Pseudo-Bramantino* de manera que les obres napolitanes (San Gregorio Armeno, Santa Maria delle Grazie i el Camí del Calvari) al·ludirien a l'existència de tres fases culturals ben diferenciades, de les quals la més antiga és la de San Gregorio Armeno (il·lustració 13). Aquesta seria l'obra existent més precoç del nostre pintor degut al seu caràcter llombard, arcaic, carregat de derivacions *leonardesques* i *bramantines* i encara *quattrocentesc*. La taula de San Gregorio esdevé així un *unicum* en la seva producció. La seva hipòtesi és, doncs, que *Pietro Ispano/Pseudo-Bramantino* arriba a Nàpols per fer una primera obra que evidencia la seva formació a la Llombardia de finals del Quattrocento.

<sup>10</sup> ABBATE, F., *La pittura napoletana fino a l'arrivo di Giorgio Vasari (1544)*, Storia di Napoli, V, 2. Cava dei Tirreni, 1972, pp. 831 – 845.

<sup>11</sup> FILANGIERI, G., *Documenti per la storia, le arti e le industria delle provincia napoletane*, vol. VI. Nàpols: Accademia Reale delle Scienze, 1883 – 1891.

<sup>12</sup> BOLOGNA, F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*. Nàpols: Società Napoletana di Storia Patria, 1978.

<sup>13</sup> ABBATE, F., *Pseudo-Bramantino*, a *Un'Antologia di restauri, 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, catàleg de la mostra. Roma: De Luca editore, 1982.



Han de passar uns anys per torbar un nou document sobre la qüestió. En l'estil del volum de Suida (1953), Germano Mulazzani i Gian Alberto Dell'Acqua (1978)<sup>14</sup> publiquen monogràfic al voltant de les figures de Bramante i Bramantino. No existeix cap aportació rellevant en aquest volum però, si més no, atribueixen a la personalitat darrerament apareguda amb el nom de *Pseudo-Bramantino* el nou relleu dins la pintura llombarda del qual gaudeix Bramantino.

No obstant, una aportació fonamental es donarà amb motiu de la mostra sobre Leonardo da Vinci i la seva fortuna artística celebrada entre el Museo Nazionale di Capodimonte, Nàpols i el Palazzo Venezia de Roma entre 1983 i 1984, es publicà un catàleg a cura d'Alessandro Vezzosi que comptà amb la col·laboració de Pierluigi Leone de Castris i Fausta Navarro(1983).<sup>15</sup>

L'aportació de tots dos autors és molt important. De Castris dedica unes paraules a *Pseudo-Bramantino*, del qual accepta la seva identitat com el pintor provinent d'Espanya o Sardenya dit *Pietro Ispano* i actiu a Girona al voltant de l'any 1521 segons Romano (1970). De Castris avança en la identitat espanyola del pintor afegint més dades a la seva formació i estil: els aspectes *leonardescs* de *Pseudo-Bramantino* troben una justificació més en constatar que a Espanya, Fernando Yáñez de la Almedina en el seu retaule per a la catedral de València començat el 1507 (il·lustració 14), iniciava a Espanya el llenguatge renaixentista. Yáñez de la Almedina havia conegut personalment a Leonardo da Vinci el 1505 a Florència, veient-se influenciat per la seva obra i traspasant-la al retaule valencià. Aquestes dates coincidirien amb les que De Castris proposa com a anys de formació del pintor a la seva terra natal.

---

<sup>14</sup> DELL'ACQUA, G. A., MULAZZANI, G., *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*. Milà: Rizzoli Editore, 1978.

<sup>15</sup> DE CASTRIS, P. L., NAVARRO, F., *Elementi lombardi e leonardeschi nella cultura artistica meridionale, a Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*. Florència: Giunti Barbèra, 1983, pp. 157 – 167.

Tot seguit, Fausta Navarro fa un ampli comentari de dues obres atribuïdes a *Pseudo-Bramantino*. La primera és el políptic en sis parts ja esmentat per Suida (1953) i Monteverdi (1956) que Navarro anomena *Políptic de la Madonna delle Grazie* de Caponapoli i que atribueix al pintor *Pietro Ispano*, ara conegut amb el nom de *Pseudo-Bramantino* (il·lustració 3).<sup>16</sup> L'obra, que es trobava a l'altar major, va ser substituïda per una altra de Polidoro da Caravaggio i transferida a les capelles laterals separadament, iniciant-se així la seva fragmentació i dispersió. Navarro opina que la datació d'aquesta obra podria ser el 1510, moment precoç de l'activitat de *Pseudo-Bramantino* a Nàpols, iniciada durant la segona meitat de 1509.

Una consideració important és que a aquest políptic es podria afegir la taula que representa a Sant Joan Baptista, avui dia a la Norton Simon Foundation de Pasadena (il·lustració 15), situant-lo com a compartiment lateral esquerre del registre central. Així doncs, Navarro refà el políptic i detalla les seves parts (il·lustració 16). Aquestes serien: dos cossos principals dividits en tres taules cada un, cos superior amb escenes de l'Adoració, Visitació i Nativitat; cos inferior amb Sant Joan Baptista, Madonna delle Grazie i Sant Jerònim penitent, ambdós en localització desconeguda; un bancal amb tres escenes del Baptisme de Crist, Deposició i Miracle de sant Joan Evangelista o Resurrecció de Llätzer o Crist entre els doctors i un coronament semicircular amb la imatge de Crist mort entre dos àngels, actualment en una col·lecció privada torinesa.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Per a aquesta hipòtesi Navarro es recolza en l'aportació de NICOLINI, F., *L'Arte napoletana del Rinascimento*. Nàpols: R. Ricciardi, 1925, pp. 163 – 164, on se cita un document d'època [(P. Summonte, *Lettera a Marcantonio Michiel* (20 març 1524))] que esmenta al *Maestro Pietro Sardo* com a autor del políptic de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli. Veiem com segons la documentació, la mateixa personalitat agafa indistintament l'apel·latiu Ispano, Sardo o Frangione.

<sup>17</sup> Que el políptic es componia de dues parts importants ja havia estat aclarit per DE DOMINICI, B., *Vite dei pittori, scrittori ed architetti napoletani*. Nàpols: Stamperia del Riccardi, 1742, edició napolitana del 1840 – 1846, vol. II, p. 88). El biògraf atribuïa l'obra a Andrea Sabatini de Salerno i descrivia exactament les tres parts superiors i la predel·la. El fet que l'obra tenia un caràcter majestuós també es confirma per mitjà de documentació especificada a *l'Inventario Arditi della Quadreria Brobonica* (1821) en el qual es registren vuit pintures sobre taula provinents de l'església de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli que es corresponen entre les parts. També confirmen el conjunt les dimensions de totes les parts per separat. Per a més informació sobre la reconstrucció del políptic veure: BOLOGNA, F., *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*. Nàpols: Edizioni scientifiche italiane, 1959, pp. 63 – 65; i PEZZULLO, M., *Ricostruzione del*

Navarro prossegueix en comentar la següent obra: una taula on es representa la Verge amb el Nen entre sant Joan Baptista i sant Pere en un fons de paisatge (il·lustració 13). L'obra va ser trobada uns deu anys abans al monestir de San Gregorio Armeno, Nàpols, i va ser atribuïda a *Pseudo-Bramantino* per Francesco Abbate (1972).<sup>18</sup> El seu descobriment va ser d'una importància cabdal posat que treia a la llum dos importantíssims documents que ja van ser esmentats per Abbate (1972)<sup>19</sup> que van permetre als historiadors datar amb seguretat el sojorn napolità de l'artista.

El primer document, de l'octubre de 1510, cita un tal *Maestro Pietro Ispano* estipulant un contracte amb l'abadessa del convent de San Gregorio Armeno per a la realització d'un retaule en sis parts. El subjecte principal no s'especifica, sí, en canvi, les parts laterals i el coronament; aquestes havien de contenir les figures d'un sant i una crucifixió respectivament. El segon document, amb data del setembre 1512, l'obra apareix com a finalitzada. La descoberta d'aquesta taula en un dels espais del monestir fa pensar que aquesta va ser l'única part del retaule en sobreviure.

Així doncs, es pot dir que l'arribada a Nàpols de *Pseudo-Bramantino* es fixa ja al 1509 gràcies al políptic de la Madonna delle Grazie i que els anys entre octubre de 1510 i setembre de 1512, l'artista es troba ocupat realitzant l'obra pel convent de San Gregorio Armeno.

També quedà resolta la identitat entre el *Maestro Pietro Ispano/Sardo* i *Pseudo-Bramantino*.<sup>20</sup>

---

*Polittico della Madonna delle Grazie, a Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*. Florència: Giunti Barbèra, 1983, pp. 168 – 169.

<sup>18</sup> Confirmat també a ABBATE, F., *Pseudo-Bramantino, a Un'Antologia di restauri...*, 1982. A més a més, l'estudiós continua la hipòtesi de la formació llombarda del pintor i la situa el darrer decenni del Quattrocento.

<sup>19</sup> Veure: Nota 11.

<sup>20</sup> Ajuda a aquesta confirmació el fet totes dues identitats adoptessin la mateixa tipologia d'obra, un retaule en sis parts.

Marco Tanzi (1984)<sup>21</sup> serà el següent historiador italià en escriure sobre el pintor *Pseudo-Bramantino*. La primera referència de l'autor és a la monografia de Fausta Navarro (1983)<sup>22</sup> sobre el pintor on l'autora fa la seva important aportació sobre la inclusió del Sant Joan Baptista de Pasadena (il·lustració 15) dins el políptic de Caponapoli i la nova lectura iconogràfica de l'escena tradicionalment coneguda com la resurrecció de Llätzer. L'objectiu de Tanzi és documentar més extensament la relació estilística existent entre les obres més primerenques del pintor i les situades a Cremona, ciutat de la Llombardia on els estudiosos situen la formació inicial de l'artista.

Tanzi es recolza en Romano (1970) quan aquest considera que *Pseudo-Bramantino* té una experiència llombarda abans de les seves obres napolitanes i un sojorn cremonès durant el segon decenni del *Cinquecento*, testimoniats pel políptic desmembrat de la Pinacoteca de Cremona i el tríptic de Castellone.

Un fet considerable que no hem d'obviar és que Tanzi acostuma a referir-se a *Pseudo-Bramantino* com «*un pittore di origine sarda*». En resum, l'autor teoritza sobre l'afinitat dels motius repetits entre les obres fins ara atribuïdes a *Pseudo-Bramantino*, els quals considera que són: la tipologia de crani calb, la figura de la Verge, el gust pels plecs grans en la indumentària i els efectes angulosos i metàl·lics d'aquesta, les mans i la caracterització patètica dels rostres; totes elles presents tant a Nàpols com a Cremona i Castellone.

---

<sup>21</sup> TANZI, M., «Per gli esordi cremonesi dello Pseudo Bramantino», *Bolletino d'Arte*, núm. 26, sèrie VI. Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1984.

<sup>22</sup> Monografia que no ha estat consultada per limitacions: NAVARRO, F., «Lo Pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica», *Bolletino d'Arte*, núm. 14, sèrie LXVII, 1982, p. 37 i ss.

El següent article de Navarro (1985)<sup>23</sup> segueix l'estela de Tanzi pel que fa a la contribució de l'etapa artística de *Pseudo-Bramantino* a Cremona i afegeix una nova obra al corpus del pintor. Es tracta d'una Deposició atribuïda al pintor pel professor Federico Zeri encara que amb dubtes (il·lustració 17). L'obra es troba a la part esquerra de la nau de la petita església de Saint Edward a Guildford, sud-est d'Anglaterra. La hipòtesi de Navarro és que l'obra va ser adquirida per Sir Richard Weston i col·locada en diverses capelles privades del Sutton Place durant el segle XVI; d'aquí degué passar a la petita església d'estil neogòtic de la mà dels descendents de Weston.<sup>24</sup>

Aquesta nova obra de *Pseudo-Bramantino* posa un nou gra de sorra en la difícil catalogació de la seva activitat artística. No obstant, Navarro veu una clara divisió de dues tipologies pictòriques en el mateix artista: la tipologia de registre monumental, políptics de grans dimensions i de comitència religiosa; i la tipologia de registre menor, obres de petites dimensions, transportables i de devoció privada com, per exemple: la *Deposició* de Saint Edward, el *Camí del Calvari* de San Domenico Maggiore i *l'Adoració dels Pastors*, a la col·lecció privada del Duc de Villahermosa a Madrid (il·lustració 18).<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> NAVARRO, F., «Una nuova opera di Pedro Fernández del tempo di Cremona», *Prospettiva, Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, núm. 42, Juliol 1985, pp. 61 – 64.

<sup>24</sup> Existeix documentació que suposem relativa a la seva situació dins el palau ja que en una descripció de les sales s'esmenta l'existència d'alguns quadres obscurs i en estat ruïnós que Navarro, suposa, es podrien referir a l'obra en qüestió.

<sup>25</sup> NAVARRO, F., «Lo Pseudo Bramantino: proposta per la ricostruzione...», p. 50. Navarro publica l'atribució d'aquesta taula a *Pseudo-Bramantino* per motius estilístics. La Nativitat té elements d'una cultura encara *quattrocentesca* (la hispanoflamenca de l'origen del pintor) i d'una cultura més moderna de Zenale, Leonardo i Bramantino; per exemple: els àngels músics de Zenale, les caricatures i la interpretació pròpia de l'esfumat de Leonardo, el lèxic de Bramantino, etc. Per mèrit també del seu bon estat de conservació l'obra es mereix ser citada com una de les millors de *Pseudo-Bramantino*.

L'afinitat estilística d'aquesta nova obra és més acusada amb el políptic de Cremona, del qual es pensava que en formaria part en el moment que va ser trobada. Així doncs, la datació d'aquesta Pietat hauria de seguir de prop la del políptic, és a dir, vers el 1517.<sup>26</sup> Entre les dues obres es troben característiques comunes que Navarro defineix com el gust per la representació *sotto in sù*, la representació de fragments arquitectònics, l'escorç i el procés de simplificació de les figures.

L'any 1987 se celebraren a la ciutat de Girona unes jornades artístiques que van tenir com a protagonista l'art del Renaixement entre Catalunya i Itàlia. Entre les conferències celebrades ens interessa ara la d'Alessandro Ballarin (1987).<sup>27</sup> Ballarin aportarà una nova catalogació i diverses hipòtesis sobre l'artista.

Els anys entre 1507 – 1508 semblen a Ballarin força justificats per a la confecció dels frescos de la Capella Carafa (il·lustració 1). Per tant, el retaule de Santa Maria delle Grazie (il·lustració 3 i 16), que des d'un punt de vista estilístic es relaciona amb els frescos anteriorment citats, podria datar-se a l'entorn del 1508.

S'ha de tenir en compte, doncs, que aquestes obres representarien un segon moment de l'artista a Nàpols, sent el primer el temps en què es dedicà a la taula de San Gregorio Armeno (il·lustració 13). Si s'accepta la seva arribada a Nàpols l'any 1503, San Gregorio Armeno podria inserir-se en els anys 1504 – 1506.

La segona obra de *Pseudo-Bramantino* ha de ser l'Adoració dels pastors de la col·lecció Villahermosa (il·lustració 18). Aquesta ja té un aspecte propi del Cinquecento.

---

<sup>26</sup> Molt probablement va ser l'any 1517 quan l'ordre dels amaedites encarregà a *Pseudo-Bramantino* la confecció del políptic de Cremona per festejar la Butlla del 29 de maig de 1517 on s'establia la independència de la ordre. Veure: NAVARRO, F., «Una nuova opera di Pedro Fernández ... », p. 63.

<sup>27</sup> BALLARIN, A., «Riflessioni sull'esperienza milanese dello *Pseudo-Bramantino*», Girona, Museu d'Història de la Ciutat, 6 novembre 1987. Aquesta conferència es va publicar al següent volum: BALLARIN, A., *Leonardo a Milano. Problema di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Boltraffio prima della Pala Casio. Tomo Primo*. Pàdua: Edizioni dell'Aurora, 2010, pp. 46 – 64.

Així el seu recorregut queda palès de la següent manera: marxa de Milà l'any 1503 amb un fort bagatge cultural, quan arriba a Nàpols, que acaba de convertir-se en una ciutat espanyola, per pintar la taula de San Gregorio Armeno i l'Adoració del Duc de Villahermosa. Posteriorment, el frescos de la Capella Carafa.

A un capítol posterior al sojorn napolità pertany el *Camí del Calvari* de l'església de San Domenico Maggiore (il·lustració 6) comissionada per Manfredino De'Bucchis per l'altar del Mont Calvari després del 20 d'octubre de 1512.<sup>28</sup> Els historiadors creuen veure en aquesta obra les experiències de *Pseudo-Bramantino* a Nàpols, Roma i la consegüent coneixença dels frescs de Rafael a les Stanze; també com l'artista prova d'apropar-se a un llenguatge més renaixentista.

A continuació Ballarin parla del *Sant Blai* (il·lustració 19), sent el primer autor en esmentar-lo de la bibliografia italiana consultada. El Sant Blai del Museu Nacional d'Art de Catalunya li permet retornar al sojorn romà del pintor. Afirmar que el Sant Blai pertany al retaule provinent del convent de Santa Maria de Bressanoro, avui dividit entre el Museo Civico de Cremona i l'església parroquial de Castellone o, en qualsevol cas, a la seva etapa més tardana a Itàlia, és interpretar-lo erròniament. Segons Ballarin, al Sant Blai emula a Rafael primerenc, també a Miquel Àngel, tractant-se d'una interpretació del classicisme romà. Ballarin té l'hipòtesi que aquesta obra pertany a l'etapa napolitana i és més antiga que el *Camí del Calvari*.

Per argumentar les seves hipòtesis, Ballarin situa a *Pseudo-Bramantino* a Roma l'estiu del 1511, a temps per veure la *Stanza della Segnatura*<sup>29</sup> i la primera part de la Capella Sixtina (1508 – 1510). *Pseudo-Bramantino* tornaria a Nàpols el 1511 i el 1512 pintaria per a algun altar d'església napolitana un retaule on es trobava aquest sant Blai. A finals del 1512, o entre 1512 i 1513, situa el *Camí del Calvari* per a Manfredino de Bucchis.

<sup>28</sup> BALLARIN, A., «*Riflessioni sull'esperienza milanese...*», p. 60.

<sup>29</sup> El darrer dels frescos es data entre juny i juliol de l'any 1511.

Ens diu d'aquest Sant Blai que fa pendant amb el *Sant Gregori papa* del Fogg Art Museum de Cambridge (il·lustració 20). Estilísticament són molt semblants encara que amb diferències posat el transport de les peces, els retalls en la tela i el pas del temps, encara que el Sant Gregori havia estat atribuït a Lucca Signorelli per Longhi.

Ballarin conclou: si no conegués l'obra de sant Gregori podria dir que aquesta peça pertanyeria al convent d'Armeno posat que se sap les monges posseïen una relíquia de Sant Blai. De fet, podria formar part del políptic de sis peces de San Gregorio Armeno registrat a la documentació d'època aportada per Abbate (1972) i Navarro (1983), al qual no pertanyeria la Verge entre Sant Joan i Sant Pere, avui dia al monestir. No obstant, en datar el Sant Blai entre octubre de 1510 i juny de 1512, Ballarin proposa finals de 1511 i primavera de 1512, l'exclou de la primera etapa napolitana.

Si es confirma que el sant Blai és una obra napolitana dels voltants de 1511 – 1512, *Pseudo-Bramantino*, després d'haver introduït a Nàpols la conjuntura milanesa del 1500, hauria portat els primers reflexes de les *Stanze* de Rafael i de la Sixtina de Miquel Àngel en una data molt precoç.



També a les conferències de Girona, Ballarin reconstrueix el catàleg d'obres de Francesco Napoletano i presenta una mena vincle entre les obres d'aquest i *Pseudo-Bramantino*.

Són dues les obres problemàtiques en les quals el curs dels pintors sembla apropar-se. Totes dues representen el *Repòs en la fugida a Egipte*: una taula present al mercat d'antiquaris i publicada com a obra de *Pseudo-Bramantino* per Pierluigi Leone De Castris (1985)<sup>30</sup> i seguidament atribuïda a Francesco Napoletano per Giovanni Previtali (1986)<sup>31</sup> (il·lustració 21); i l'altra, a la col·lecció Kress del Trinity College d'Hartford, atribuïda a *Pseudo-Bramantino* per Oskar Fischel (1986)<sup>32</sup> i Roberto Longhi (1991) (il·lustració 22).<sup>33</sup> L'atribució es basa en l'analogia entre aquestes i la taula de San Gregorio Armeno. Dels dos, el de Kress és menys versemblant que sigui de *Pseudo-Bramantino* per la mateixa raó.

---

<sup>30</sup> DE CASTRIS, P., *La cogiuntura "iberico-lombarda" nel primo decennio della dominazione spagnola a Napoli, a Forastieri e regnicolo. La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*. Nàpols: Electa, 1985, pp. 1 – 40.

<sup>31</sup> PREVITALE, G., *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catàleg de l'exposició. Florència: Centro Di editore, 1986.

<sup>32</sup> Dins: SHAPLEY, F. R., *Paintings from the Samuel H. Fress Collection. Italiana Schools XV – XVI Century*. Londres, Phaidon Press, 1968.

<sup>33</sup> Dins FRANGI, F., *Qualche considerazione su in leonardesco eccentrico: Francesco Napoletano, a / I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*. Milà: Electa, 1991, pp. 71 – 86.

Del capítol romà de *Pseudo-Bramantino*, Tanzi recorda que el pintor arriba el 1511, a temps per veure la primera de les *Stanze* vaticanes i la Capella Sixtina. En aquell moment eren actius a la ciutat Miquel Àngel, Rafael, Bramantino, Sodoma, Perugino, Lorenzo Lotto, Pinturicchio i Lucca Signorelli.

Es pot concloure de les afirmacions de Summonte (1524) que *Pseudo-Bramantino* és resident de la ciutat el febrer de 1514 i que es va fer eremita, fet que coincideix amb un seguit d'encàrrecs pels amaedites de la perifèria romana, els quals, però, tenien el punt central de la seva congregació a San Pietro in Montorio.

En aquest ambient s'insereix la primera obra segura de *Pseudo-Bramantino* a Roma: la Visió del beat Amedeo Menez de Sylva a la Galleria di Palazzo Barberini (il·lustració 5). En origen es trobava al cor de San Michele Arcangelo, província de Rieti. La identificació iconogràfica es deu a Fausta Navarro, la qual relaciona l'obra amb una Apocalipsi representada per un diàleg entre l'arcàngel Gabriel i el beat en el qual li descriu les seves visions. L'arquitectura representada tradueix aquella de Bramante com si es tractés del mateix San Pietro in Montorio.

Estilísticament, seguiria a la Visió la taula de Sant Francesc estigmatitzat de la Galleria Sabauda (il·lustració 8). La seva ubicació original ve suggerida per l'existència d'una còpia a l'església de Sant Francesc a Subiaco, est de Roma (il·lustració 23).<sup>34</sup>

Segueix el catàleg de Pseudo-Bramantino la Verge en glòria amb àngels músics (il·lustració 24), publicada quan es trobava en una col·lecció privada romana per Bologna (1955, 1959) del qual diu que mostra una assimilació de la cultura rafaelesca.

---

<sup>34</sup> Hipòtesi de R. Longhi a: recensió de W. Suida, "Bramante pittore e il Bramantino", *Paragone*, 63, 1955, pp. 57 – 61: "mi chiedo se in questo caso lo studioso non possa essere incorno in qualche distrazione nei suoi appunti, e che il quadro visto a Roma non sia proprio quello della Sabauda".

Poc després trobem la Verge de Loreto, c. 1515 – 1516, avui al dipòsit de la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma (il·lustració 25) i treta a la llum gràcies a Alba Costamagna (1992).<sup>35</sup>

Sobre la taula de Sant Miquel, San Onofre i Sant Andreu de la col·lecció de Federico Zeri (il·lustració 12), identificada com a obra de *Pseudo-Bramantino* per Giovanni Romano (1970), Tanzi ens explica que du l'emblema de la família romana Margani just als peus de Sant Onofre i que sembla representar el moment límit de la fase romana del pintor, poc abans de retornar a la Llombardia el 1517 i també a Espanya, documentat a partir del 1519. La comissió de l'obra cal suposar-la a Pietro Margani, amic de Roberto Orsini, assassinat el 1516, o a Giulio Margani, canonge de l'església romana de Santa Maria Maggiore i documentat l'any 1517 per Amayden (1910)<sup>36</sup> i Bacchi (1996).<sup>37</sup>

El darrer capítol del Tanzi, «*Da Castellone a Girona*», proposa la reconstrucció iconogràfica del retaule de l'altar major del Santuari de Santa Maria a Bressanoro (il·lustració 26). Abans, el tríptic de l'església parroquial de Castellone i les quatre taules de la Pinacoteca de Cremona s'estudiaven separadament. Suida (1953) ja mencionava les quatre taules de Cremona com a obra de *Pseudo-Bramantino*, també Monteverdi (1956), el qual hi afegeix el tríptic de Castellone. Bologna (1955)<sup>38</sup> datava el tríptic vers el 1516 – 1517.

Romano (1970) per la seva banda, esmentava un possible sojorn cremonès durant el segon decenni del *Cinquecento*, on faria aquestes dues obres com a encàrrecs per separat. La datació de les obres és confirmada per Navarro (1985), que el relacionava amb la publicació de la butlla «*Ite vos*» del 29 de maig de 1517.

<sup>35</sup> COSTAMAGNA, A., «Inediti dal territorio: La Madonna di Loreto dello Pseudo-Bramantino Il Cristo benedicente del Cavalier d'Arpino ed altro dal convento della Beata Maria Colomba a Moricone», *Bolletino d'Arte*, LXXVII, 76, pp. 121 – 132.

<sup>36</sup> AMAYDEN, T., *La storia delle famiglie romane*, vol. 2. Roma: C. A. Bertini, 1910.

<sup>37</sup> BACCHI, A., «Ancora su Pedro Fernández a Napoli», *Nuovi Studi*, 2, 1996, pp. 11 – 19.

<sup>38</sup> BOLOGNA, F., «Altobello Melone», *The Burlington Magazine*, XCVII, 629, 1955, pp. 240 – 250.

El 1519, Narcís Simon, prior de la Catedral de Girona, encarrega a *Pseudo-Bramantino* i a Antoni Norri un políptic de Santa Elena (il·lustració 11) per a l'altar dedicat a aquesta i completat dos anys després. El document trobat per Freixas (1984)<sup>39</sup> confirma la hipòtesi de Romano (1970), formulada en un moment en el qual encara no es parlava de *Pietro Sardo/Ispano/Frangione*, ni es considerava que *Pseudo-Bramantino* era espanyol. Aquesta nova documentació va fer possible datar les darreres obres italianes; en primer lloc el Políptic de Bressanoro, que es confirma entre 1517 – 1518.

Després del retaule de Santa Elena vindria una altra contractació, aquest cop amb Gabriel Pou, per a realitzar un retaule major, avui perdut, per a l'església parroquial de Flaçà, comissionat deu dies abans del de Girona, el 9 de novembre de 1519 i finalitzat el 1523 segons Freixas (1984).<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> FREIXAS, P., «Documents per a l'art renaixentista català: La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 27, Girona, 1984.

<sup>40</sup> FREIXAS, P., «Documents per a l'art renaixentista català...», p. 173 i Nota 21.

La darrera bibliografia del pintor és ja molt posterior als primers i decisius estudis sobre aquest.

Giovanni Morale (2005)<sup>41</sup> escriu en un catàleg sobre una exposició de Bramantino a Milà on es refereix a Pedro Fernández de Múrcia, dit *Pseudo-Bramantino*, com el primer deixeble de Bramantino a recordar i el situa actiu entre els anys 1503 – 1523. Alguns fragments del catàleg versa sobre el beat Amedeo i la seva ordre, els amaedites.<sup>42</sup> Morale esmenta la relació entre els amaedites i *Pseudo-Bramantino*, la qual resulta en la confecció d'una taula conservada a la Galleria Nazionale del Palazzo Barberini de Roma que Fausta Navarro (1982) identifica com la Visió del beat Amadeo, c. 1513 – 1514 (il·lustració 5). Com ja hem vist amb anterioritat, Morale confirma la ubicació original de l'obra al cor de l'església de San Miquel Arcàngel a Montorio Romano, província de Rieti establerta per Tanzi (1997).

Disposem d'un altre document d'un dels historiadors més importants per a la nostra qüestió. Es tracta de Giovanni Romano (2011).<sup>43</sup> L'autor dedica un capítol a discutir la problemàtica entorn la figura de Bramantino i Pseudo-Bramantino. No fa aportacions innovadores, més aviat cita l'aportació de Ballarin (1987) entorn al Sant Joan Baptista de Pasadena en tant que part del Políptic de Santa Maria delle Grazie.

Existeix un catàleg a cura de Giovanni Agosti, Giovanni Romano, Jacopo Stoppa i Marco Tanzi (2012)<sup>44</sup> sobre una mostra de Bramantino que dedica algunes paraules a *Pseudo-Bramantino*. Els autors mencionen al nostre pintor en algunes cites i bibliografia però, sobretot, es refereixen al nostre pintor en la monografia de Tanzi (1997) i la conferència de Girona de Ballarin (1987).

<sup>41</sup> MORALE, G., *Le Adorazione del Bramantino. Arte, Misterio e Fede nella Milano del Quattrocento*, catàleg de l'exposició a la Pinacoteca de Brera, 6 desembre 2005 – 8 febrer 2006. Milà: Skira, 2005, p. 44.

<sup>42</sup> MORALE, G., *Il beato Amadeo e la congregazione degli Amadeiti, Lo sviluppo degli Amadeiti nel Ciquecento e Bartolomeo Suardi amadeita?*, a *Le Adorazione del Bramantino...*, pp. 59 – 60.

<sup>43</sup> ROMANO, G., *Rinascimento in Lombardia: Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*. Milà: Feltrinelli, 2011.

<sup>44</sup> AA. VV.: *Bramantino a Milano*, catàleg de l'exposició a Milà, Castello Sforzesco, 16 maig – 25 setembre 2012. Milà: Officina Libraria, 2012.

## ELS ESTUDIS CATALANS

Les primeres aportacions de la historiografia catalana parlen sobre l'aproximació del Renaixement a Catalunya, amb la voluntat d'establir les relacions i els itineraris artístics amb el món italià. Poc trigaran, però, en sorgir estudis monogràfics al voltant de la figura de Pere Fernández. Les aportacions, enormement valuoses, se centraran, sobretot, en dues obres del pintor: el retaule de Santa Elena de la Catedral de Girona i la taula del Sant Blai, actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

El primer dels documents consultats del territori català és un dels més importants que trobarem al llarg de l'estat de la qüestió. Es tracta d'un article publicat per Pere Freixas (1984)<sup>45</sup> del qual es van fer evident ressó els historiadors italians a partir de la seva data de publicació. La introducció de Pere Freixas constata la importància de l'escola pictòrica de Girona en el traspàs del segle XV al XVI i la introducció de les formes renaixentistes a Catalunya. Freixas serà el primer historiador en posar nom i cognom a *Pseudo-Bramantino* en descobrir, dos anys abans de la publicació de l'article, el contracte del retaule de Santa Elena atribuït per Romano (1970) al pintor. Cita a Antoni Norri, autor del retaule de Santa Elena juntament amb un altre pintor: Pedro Fernández procedent de Múrcia. En el capítol dedicat al pintor català Gabriel Pou,<sup>46</sup> cita a Pere Fernández com a coautor amb Pou del retaule major per a l'església parroquial de Flaçà l'any 1519. És més extensa la informació sobre el nostre pintor en el capítol que Freixas dedica al pintor català Antoni Norri.<sup>47</sup> A més d'una petita descripció formal inclou una d'iconogràfica.

---

<sup>45</sup> FREIXAS, P., «Documents per a l'art renaixentista català...», 1984.

<sup>46</sup> FREIXAS, P., «Documents per a l'art renaixentista català...», p. 172.

<sup>47</sup> FREIXAS, P., «Documents per a l'art renaixentista català...», p. 176.

La publicació conclou amb un apèndix documental on Freixas reproduïx el contracte del retaule de santa Elena,<sup>48</sup> trobat a l'Arxiu Històric de Girona i que en el present treball també es troba reproduït en els Apèndix finals.<sup>49</sup>

Poc més tard és Joan Sureda (1986)<sup>50</sup> qui fa un estudi del pintor Pedro Fernández basat en la identificació amb *Pseudo-Bramantino*, amb una introducció al seu catàleg i afegint la transcripció del contracte de Santa Elena. Sureda fa un recorregut de les aportacions de Suida, Previtali, Bologna i Romano, dels qual diu, tracen el primer camí per donar a conèixer el pintor. Les seves hipòtesis estan basades en apreciacions estilístiques i se centren, fins a l'arribada de Romano, en la península itàlica. Assenyala la descoberta de Freixas com a «punt de no retorn» en la identificació del pintor.

Seguidament, Sureda repassa els autors que accepten la hipòtesi de la identitat i acaba amb una petita biografia del pintor a mode de conclusió: tenim un artista que neix a Espanya, marxa a Itàlia on es forma i treballa, tot viatjant a nord i sud, per tornar a Espanya al final de la seva carrera, on perdem la seva pista. El nostre pintor, grisalla entre dos segles, esdevé a Catalunya un dels introductors del llenguatge renaixentista.

---

<sup>48</sup> FREIXAS, P., «Documents per a l'art renaixentista català...», p. 184.

<sup>49</sup> Per a la transcripció dels contractes veure: Apèndix 2, retaule de Santa Elena; Apèndix 3, retaule de Flaçà; Apèndix 4, retaule de Llançà.

<sup>50</sup> SUREDA, J., *Sant Blai i el Pseudo-Bramantino*. Barcelona: Museu d'Art de Catalunya, Agost, 1986.

Un capítol apart mereix la bibliografia relacionada amb les jornades artístiques que van tenir lloc a Girona al voltant de l'art del Renaixement a Catalunya, de les quals hem consultat el catàleg.<sup>51</sup> Les jornades, celebrades entre el 5 i el 8 de novembre de 1987, estudiaven l'art modern català i la seva relació amb el món italià, fent especial èmfasi en la ciutat de Girona com a porta d'entrada del Renaixement a Catalunya.

L'acceptació del Renaixement a les terres catalanes va tenir un camí difícil. A Itàlia, en canvi, desig i facultat estaven en equilibri i el pas al Renaixement es forjà favorablement mitjançant un canvi econòmic i polític que aprofità el sorgiment d'una classe lliure que propiciava el gust per l'humanisme. No era el cas de Catalunya, que encara estava adscrita a les lleis del feudalisme, lligava l'home a la terra i al vassallatge en els petits nuclis, i impedia el desenvolupament individual. En aquestes condicions era difícil que sorgís el canvi mental necessari per a la renovació de la cultura.

Així doncs, el Renaixement havia de venir dels artistes foranis. En aquest sentit, el catàleg es fa especial ressò de Pere Fernández com autor format a Itàlia i promotor de la renovació pictòrica. Diu de Pere Fernández que és indubtable la seva identificació amb *Pseudo-Bramantino*, pintor actiu entre 1500 – 1521, de formació inicial llombarda amb ressons hispano-flamencs que es mogué entre Llombardia, Nàpols i Roma les dues primeres dècades del 1500 per després anar a Girona. A continuació el catàleg fa un repàs de les aportacions de la historiografia artística, sense desmentir o qüestionar-ne cap.

---

<sup>51</sup> AA. VV.: *L'època dels genis: Renaixement i Barroc. Tresors del Museu d'Art de Catalunya*, catàleg de l'exposició. Girona: useu d'Història de la Ciutat, 1987.



Poc després, Manel Font Altaba (1988)<sup>52</sup> llegeix a la sessió de la Reial Acadèmia de les Ciències i les Lletres un estudi de caràcter tècnic sobre les taules de santa Elena i sant Blai, úniques obres de Pere Fernández conservades a Catalunya. Font Altaba parteix d'una mateixa base: es tracta de dues obres (retauls) de pintura al tremp i oli sobre fusta. L'aplicació de la tècnica radiogràfica permet veure que no van haver canvis en la composició i que les imatges obtingudes es corresponen amb l'actual superfície pictòrica. La tècnica ultraviolada però, diferencia més retocs en la capa pictòrica del Sant Blai que en Santa Elena i se centren, sobretot, en la part superior. Els altres resultats permeten veure com els pigments són els mateixos en totes dues obres a excepció del negre. És a la tècnica pictòrica on les diferències són més nombroses i importants: al Sant Blai trobem una tècnica fina i homogènia, de distribució regular i uniforme, la qualitat cromàtica és superior i també més densa, cosa que origina petits trencaments; a Santa Elena l'estructura és més simple, té menys capes i aquestes són menys gruixudes.

Les conclusions a les quals arriba Font Altaba són: les dues obres es poden atribuir al mateix pintor, Pere Fernández; la diferència en la tècnica fa pensar que foren pintats en llocs diferents; en Santa Elena és molt probable que hi participessin altres persones. No obstant, cal afegir que del retaule de santa Elena només s'han analitzat fragments del costat lateral dret, no pas del central.

---

<sup>52</sup> FONT ALTABA, M., «Estudi comparatiu dels pigments i de la tècnica pictòrica dels retauls de Santa Elena i sant Blai atribuïts a P. Fernández (Segle XVI)», memòria llegida a la sessió del dia 21 d'abril del 1988, publicada el mes de novembre del 1990, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, núm. 886, vol. L, núm. 4. Barcelona, 1990.

Antich i Marí i Bonaventura Bassegoda (1989)<sup>53</sup> tractaren un aspecte específic del retaule: l'arquitectura de la peça, pretenent mostrar dues qüestions. La primera és la peculiaritat de la peça; la segona és la difusió dels motius renaixentistes per mitjà dels llibres impresos i la consegüent influència de les seves il·lustracions en l'establiment del tipus d'estructura arquitectònica a Catalunya.

A les notes biogràfiques dels artistes destacats a Catalunya en època del Renaixement, publicades per Bonaventura Bassegoda, J. Bosch, Joaquim Garriga i F. Gurri (1993)<sup>54</sup> parlen específicament del pintor Pere Fernández. Els autors confirmen la informació anterior, establint la seva procedència a Múrcia, l'activitat a Itàlia i les darreres obres a Catalunya, on contractà entre 1519 i 1521 els retaules de Santa Elena, el de Flaçà i el de Llançà.

Altra vegada serà Pere Freixas (1993)<sup>55</sup> el qual en un article publicat amb posterioritat a les conferències de Girona faci un repàs de les aportacions sobre Pere Fernández. Freixas qüestiona les aportacions de Tanzi (1984) sobre el període cremonès de Pere Fernández. L'autor basa l'arribada a la ciutat de Girona l'any 1519 en una aportació que li va ser feta personalment per part de Miquel Àngel Alarcia, el qual va trobar la notícia d'un tal *Pedro lo Magister* vivint a Girona el 1519 a l'Arxiu Municipal de Girona.<sup>56</sup> Encara que perdem la pista del pintor a partir del 1521, data en què finalitza el retaule de santa Elena, Freixas el situa a la ciutat fins el setembre de 1523, data en què havia d'enllestir el retaule de Flaçà.

---

<sup>53</sup> ANTICH I MARÍ, B. BASSEGODA, B., «Observacions sobre l'arquitectura del retaule de santa Elena i sobre l'arquitectura del gravat», *D'Art, Revista del Departament d'Història de l'Art*, Universitat de Barcelona, 1989, pp. 123 – 134.

<sup>54</sup> AA. VV., *Rutes del Renaixement i el Barroc*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Comerç, Consum i Turisme, 1993.

<sup>55</sup> FREIXAS, P., «El pintor Pere Fernández a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 32, 1993, pp. 79 – 95.

<sup>56</sup> FREIXAS, P., «El pintor Pere Fernández...», p. 80.

Freixas estableix les dates de contractació dels tres retaules catalans de Pere Fernández: el 17 de novembre se li encarrega el de Flaçà amb el pintor Gabriel Pou, el 19 de novembre el de santa Elena amb Antoni Norri, i el 29 de novembre el de Llançà, també amb Antoni Norri. De tots tres afegeix la transcripció del contracte a la fi de l'article. Nosaltres reproduïm tots tres als apèndix finals. És curiós advertir com són diversos els noms que es donen al pintor en els contractes catalans: a Flaçà apareix com «*Pedro Fernandes, natural de Múrcia, habitador de Gerona*»; a Santa Elena com a «*Pere Arnandis*» i a Llançà com a «*Pere Arnandis*» també.

Freixas fa una hipòtesi al final de l'article, la qual haurà de descartar per impossibilitat cronològica, però que ens mostra la dificultat a la qual els historiadors s'han enfrontat en estudiar el catàleg de Pere Fernández. La hipòtesi de Freixas relaciona la *Deposició* de Guilford publicada per Navarro (1985) amb el retaule de Llançà: degut a la temàtica del retaule de Llançà, el qual constatem al contracte, existeix la possibilitat que la *Deposició* de Guildford formés part d'aquest. La coincidència es troba en que totes dues obres han de representar d'escenes amb imatges de cos sencer i la predel·la de Llançà contenia escenes historiades amb imatges completes i no pas unipersonals.<sup>57</sup> La hipòtesi quedarà descartada, com observa el mateix Freixas, en acceptar la cronologia proposada per Navarro i pel fet que al contracte de Llançà s'especifica que l'escena de la Pietat havia de representar-se en tres taules i no pas en una com apareix a Anglaterra.

---

<sup>57</sup> Del retaule de Llançà també sabem que es composava de vuit escenes principals i nou en la predel·la, que l'obra s'havia de realitzar a Llançà, on els pintors es desplaçarien, i que havia de ser col·locat al seu lloc dos anys després de la signatura del contracte, és a dir, l'any 1523.

Joaquim Garriga (1994)<sup>58</sup> fa una menció del retaule de Santa Elena en un article monogràfic dedicat al pintor Pere Mates, el més prolífic dels artistes gironins del segle XVI. Garriga assenyala la poca fortuna, en tant que influència exercida sobre Pere Mates, que va tenir el retaule de Pere Fernández, d'una concepció ja moderna i ple de trets novedosos en la composició de l'espai. Per a més informació sobre el retaule i el pintor, Garriga adreça al lector a altres articles seus i als historiadors italians, mencionats amb anterioritat.<sup>59</sup>

Joan Sureda (1995),<sup>60</sup> l'autor que més s'ha dedicat a l'estudi del Sant Blai atribuït a Pere Fernández, ens mostra la peça a un dels capítols del catàleg dedicat als artistes catalans de tot el temps i aprofita per presentar-nos una biografia del pintor. Sureda comença per confirmar la hipòtesi de Navarro (1982) segons la qual el Sant Blai faria pendant amb el Sant Gregori papa del Fogg Art Museum. Segueix una fitxa tècnica de la peça i una descripció de l'obra. Podem destacar de les paraules de Sureda: «*creació d'introspecció psicològica [...] principal introductor del llenguatge renaixentista a Catalunya [...] (l'atribució) es basa únicament en la comparació estilística amb altres obres*».

La publicació catalana que és més extensa en el comentari a l'obra de Pere Fernández és potser el catàleg de l'exposició «*De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*» a cura de J. Bosch i Ballbona i Joaquim Garriga (1998).<sup>61</sup> L'exposició es va perllongar del mes de novembre de 1998 al mes d'abril de 1999 i el seu catàleg el publicà el Museu d'Art de Girona el 1998.

---

<sup>58</sup> GARRIGA I RIERA, J., «La geometria espacial de Pere Mates», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 33, 1994, pp. 527 – 562.

<sup>59</sup> GARRIGA I RIERA, J., «La geometria espacial...», p. 537 i nota 46.

<sup>60</sup> SUREDA, J., *Pere Fernández, a Catalunya genio a genio: del s. XI al s. XXI*. Barcelona: Lunwerg i El Mundo de Catalunya, 1995, p. 81 i ss.

<sup>61</sup> BOSCH I BALLBONA, J., GARRIGA I RIERA, J., *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició. Girona: Museu d'Art de Girona, 1998.

Aquest volum, que no discuteix les contribucions anteriors, analitza amb deteniment el retaule de Santa Elena, el qual no va assistir a l'exposició sinó que en el seu lloc s'envià una reproducció fotogràfica.

En primer lloc trobem una detallada descripció dels fets anteriors al retaule: la fundació del benefici dedicat a Santa Elena a la Seu gironina per Narcís Simon, l'encàrrec d'un altar associat a aquest i el contracte amb els pintors Antoni Norri i Pere Fernández. En segon lloc, veiem el seguiment documental que es fa del retaule en les dates posteriors a la seva execució per mitjà les visites pastorals que l'esmenten, les quals evidencien els diferents trasllats que va patir l'obra. El que ve després sobre el retaule de Santa Elena ja es podria considerar com un anàlisi merament estilístic i iconogràfic.

És destacable que es publiqui per primera vegada l'autor de fusteria del retaule. Ballbona i Garriga situen aquests treballs entre 1519 i 1520 de la mà d'un fuster gironí dit Antoni Mateu. La notícia, però, va ser per primer cop esmentada per Marco Tanzi (1987) en els col·loquis orals de Girona.<sup>62</sup>

El disseny de la fusteria mostra un estil *alla romana* molt primerenc del qual els autors desconeixen la font, tot i que apunten a un altre retaule per a la Seu de dates molt properes: el retaule de la capella de Santa Úrsula i les Onze Mil Verges, datat entre 1520 – 1521 i en un espai frontaler amb el de Santa Elena. Els autors prosseguiran, en un darrer episodi, a la descripció temàtico-iconogràfica del retaule, el qual nosaltres hem redactat en el capítol dedicat a la descripció del retaule.

---

<sup>62</sup> Segons *De Flandes a Itàlia...*, 1998, Marco Tanzi no esmentà la font al col·loqui de Girona tot i que els autors apunten a una anterior intervenció oral de Joan Sureda. D'aquest darrer autor no tenim constància que deixés per escrit la notícia, així que l'atribució dels treballs de fusteria quedaria com a hipòtesi a confirmar. Els autors afegeixen que Antoni Mateu era el marit de la germana de Narcís Simon i pare de dos fills: Salvador Mateu, també fuster, i Narcís Pere Mateu, clergue de la Catedral de Girona. Així doncs, de confirmar-se la notícia, Narcís Simon hauria encarregat els treballs de fusta al seu cunyat.

Pere Freixas, M. Pérez i Sureda, J. M. Nolla i G. Roura (2002)<sup>63</sup> esmentaran breument el tema que ens ocupa dins un monogràfic sobre la Catedral de Girona. Les seves aportacions no innoven posat que només esmenten la situació del retaule de Santa Elena, la seva datació i la localització italiana del pintor abans de la contractació del retaule de Girona. No obstant, la introducció al tema no deixa de ser interessant en tant que situa el nostre pintor com un dels punts de partida de la recuperació del món clàssic a Catalunya, formant un trident juntament amb els pintors Ayne Bru i Joan de Borgonya. A més a més, segueixen la línia dels historiadors italians, els quals veuen la influència de Leonardo da Vinci, personatge amb el qual el nostre pintor comparteix experiències a les terres italianes.

Margarita Cuyàs (2003)<sup>64</sup> dedica un capítol a la figura de Pere Fernández dins el catàleg que repassa les obres renaixentistes i barroques del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Cuyàs es fixa essencialment en el Sant Blai, del qual accepta l'atribució a Pere Fernández i l'assenyala com una de les obres més importants del període renaixentista a Catalunya de les quals disposem. Voldrà, a més a més, comentar la seva importància en tant que mostra les influències dels més grans pintors renaixentistes italians: Bramante, Leonardo da Vinci, Rafael i Miquel Àngel.

Més informació sobre Pere Fernández l'aporta Joan Sureda (2008).<sup>65</sup> L'autor comença la seva aportació confirma la procedència estrangera del pintor posat que es veu obligat a contractar dos dels tres retaules de Catalunya en col·laboració amb un altre pintor de la terra. Seguidament detalla el desenvolupament de la historiografia fins arribar a la identificació del pintor: des de la hipòtesi italiana que el pintor dit *Pseudo-Bramantino* podia

<sup>63</sup> AA.VV., *La catedral de Girona*. Girona: Ajuntament de Girona i Lunweg ed., 2002.

<sup>64</sup> CUYÀS, M., *Itineraris de l'art català*, a *Les col·leccions del MNAC: Renaixement i Barroc*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Generalitat de Catalunya i Diputació de Barcelona, 2003.

<sup>65</sup> SUREDA, J., *L'art de la frontera a la Catalunya Moderna. Pere Fernández, pintor fronterer del Manierisme*, dins les conferències celebrades a Barcelona amb motiu de les jornades "Els Juliols de la UB". Barcelona: ACAF/ART, 2008.

ser un altre pintor conegut només documentalment com *Pietro Ispano/Sardo/Frangione*, passant per l'atribució del retaule de Santa Elena a *Pseudo-Bramantino* per part de Giovanni Romano (1970), fins a la troballa del contracte del retaule de Santa Elena per part de Pere Freixes, on troba el nom Pere per al pintor i la seva procedència murciana. És a dir, *Pseudo-Bramantino*, també conegut com Pietro Ispano, es convertia en Pere Fernández.

Sureda resumeix, cap documentació esmenta a Pere Fernández, però sí a Pietro Ispano. Després d'haver establert un considerable corpus d'obres ja consolidades, Sureda veu en el pintor una personalitat que no és uniforme en la seva expressió sinó permeable i oscil·lant. Aquesta característica, però, és comuna en els artistes de canvi de segle i, més encara, en els artistes que acostumen a treballar en diferents indrets, com és el nostre cas. L'autor afegeix una possible etapa de formació a València que ja havia estat suggerida per Pierluigi Leone de Castris i Fausta Navarro (1983) i continua diferenciant les etapes: Llombardia, Nàpols, Roma i Cremona, possiblement seguint els encàrrecs de l'ordre amaedita per a la qual ja havia treballat a Roma. El darrer lloc on el trobarem és Girona.

Seguidament, prosseguirà amb el seu estudi sobre el pintor en una manera semblant a la que ja havíem vist al catàleg "De Flandes a Itàlia" (1998), mencionant els diversos trasllats de l'obra, de la qual destaquem la que va tenir lloc l'any 1987 en motiu de la seva restauració al tallers del Museu Nacional d'Art de Catalunya i la posterior presentació d'aquesta a l'exposició «L'època dels genis» (1987) a Girona.

Les apreciacions estilístiques versen entorn a la factura arquitectònica del retaule, el qual Sureda vol relacionar amb l'obra bramantina de Santa Maria presso San Satiro, Milà, finalitzada el 1483 (il·lustració 27). En tant que iconogràficament, Sureda assenyala la prèvia vocació de la ciutat de Girona vers la figura de Santa Elena, fet que es pot constatar en l'existència d'una capella dedicada a la Vera Creu ja des del 1106. Respecte a la fortuna artística de Pere Fernández, Sureda vol assenyalar la relació estilística amb el pintor italià Francesco Napoletano, relació de la qual va poder sentir parlar Ballarin a les conferències de Girona.<sup>66</sup>

El darrer dels articles que vàrem consultar correspon a l'historiador Francesc Ruiz i Quesada (2012).<sup>67</sup> En un estudi monogràfic sobre la iconografia de la Mare de Déu del Mantell, Ruiz i Quesada dedica unes línies a testimoniar l'exemple que el retaule de Santa Elena li ofereix per al seu estudi. L'autor relacionarà la modificació dels personatges de la predel·la del contracte amb la iconografia de la Mare de Déu del Mantell o Verge de la Misericòrdia, també especificada al contracte. Segons el contracte del retaule de santa Elena, el coronament havia de representar una Verge de la misericòrdia:

*«e en lo pla de revolt nostra dona de Gracia ab lo mantell ubert e dins papas, cardenals, bisbes, [segueix]»;*

---

<sup>66</sup> Sobre la relació entre Pere Fernández i Francesco Napoletano veure: BALLARIN, A., «*Riflessioni sull'esperienza milanese...*», pp. 46 – 64.

<sup>67</sup> RUIZ I QUESADA, F., «*Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...]*» *Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els Ordres Mendicants*. Autoeditat, consulta online a <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/articulos>, novembre, 2012, pp. 157 – 203. Consultat el març de 2014.



També dos sants relacionats amb la Pesta: Sant Roc i Sant Sebastià, però, com veurem en la segona part del treball, finalment van ser representats Sant Francesc i Sant Domènec, dos sants relacionats amb la Verge de la Misericòrdia. Aquesta modificació coincideix amb el canvi de les dues taules de la predel·la, atès que en el contracte s'esmenta la presència de dos benaurats relacionats amb la pesta, sant Roc i sant Sebastià, però en realitat hi van ser pintats sant Francesc i sant Domènec, dos sants força vinculats amb la Mare de Déu de la Misericòrdia. Aquesta modificació correspondria a una més estreta relació de significats: diverses fonts franciscanes i dominiques fan referència a la intercessió de la Mare de Déu en favor de la humanitat i com aquesta fa servir els seus serfs més fidels, Francesc i Domènec, com a eines de salvació. Franciscans i Dominics, coneguts com els « *duo viri* » de la *Tercera Edat*, temps històric anterior a l'arribada de l'Apocalipsi i dedicat a la predicació de l'Evangelí, esdevenen els nous apòstols després de la *Primera i Segona Edat*, la de Déu Pare i la de Crist i els 12 apòstols respectivament. Aquesta estreta relació dels sants amb la Verge de la Misericòrdia, la Verge protectora per excel·lència, va ser una plataforma de difusió excel·lent als ulls dels fidels i els atorgava tal importància que afavoria la seva representació a les obres d'art.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> En la difusió de la Mare de Déu del Mantell cal tenir present les diverses reproduccions il·luminades que es van fer de l'*Speculum Humanae Salvationis*. Escrit a la Germània meridional cap a l'any 1324 i relacionada per uns estudiosos amb els dominics i per d'altres amb els franciscans, desenvolupa la intercessió de Maria davant de Crist a favor de sant Francesc i sant Domènec.

Per a més informació sobre la relació entre les ordres franciscana i dominica amb la Verge de la Misericòrdia veure: RUIZ I QUESADA, F., «*Maria, Mater Gratiae...*». Sobre el còdex *Speculum Humanae Salvationis* veure: TOMÀS, M., «Lo *Speculum Humanae Salvationis* e l'idea occidentale della redenzione», *Nuova Rivista Storica*, núm LVIII, 1974, p. 379 – 395. Sobre el rerefons simbòlic de la iconografia de la Mare de Déu del Mantell veure: LLOMPART, G., «La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna», *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. XXXIV, 1962, pp. 263 – 303 i «Nuevas precisiones sobre la iconografía de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario», *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. XXXIX, 1968, pp. 291 – 303.

## SEGONA PART

### *EL RETAULE DE SANTA ELENA, 1519 – 1521*

## RESUM:

El retaule de Santa Elena a la Catedral de Girona va ser atribuït a la personalitat coneguda com a *Pseudo-Bramantino* l'any 1970. Dotze anys després es va trobar el document original de contractació, el qual va permetre donar nom i cognom a l'artista i resoldre a major part de les hipòtesis generades al seu voltant.

A Catalunya es van generar tot un seguit de reaccions que ens van permetre conèixer molt millor el retaule, el seu pintor, el catàleg d'obres i, evidentment, l'art del Renaixement a la terra. Així doncs, Pere Fernández es revaloritzà i el Museu Nacional de Catalunya adquirí una de les seves obres.

A hores d'ara, un cop consolidat l'objecte d'estudi, queden obertes algunes de les vies de coneixement que fins ara no han estat aclarides i que ens aportarien encara més informació sobre la història de l'art a la península en l'època del Renaixement.

## PARAULES CLAU:

Pseudo-Bramantino, Pere Fernández, Antoni Norri, Gabriel Pou, Narcís Simon, Guillem Boïl, Catedral de Girona.

## LA SEU DE GIRONA AL PRIMER QUART DEL SEGLE XVI

Entre 1508 i 1532 Guillem Boil va ser el rector de la diòcesi gironina. Sabem que es va absentar entre 1518 i 1528 per marxar a Roma, però els motius no estan aclarits.

Per l'altra banda, Narcís Simon de Pont Major era un canonge membre de l'obra parroquial de Sant Feliu de Girona.<sup>69</sup> L'any 1514 fundà un benefici a la catedral dedicat a Santa Elena.<sup>70</sup> Aquest benefici estava associat a un altar mancat de capella que es trobava

*«detras lo altar maior de la Seu de Gerona stablit, fundat e construhit»*

El canonge decidí dotar-lo d'un retaule que contractà poc després, l'any 1519, als pintors Antoni Norri i Pere Fernández.<sup>71</sup>

Aquest altar, encara per consagrar i sense retaule, es menciona per primera vegada en la visita pastoral del bisbe Guillem de Boil l'11 d'octubre de 1520.<sup>72</sup> Al guardapols de l'obra apareix la data "maig 1521" que es referiria al seu acabament i consegüent instal·lació.

El 15 de novembre de 1525, el canonge Narcís Simon afegí a la fundació de santa Elena un aniversari i altres dotacions. Morí a Girona el 14 d'abril de 1529. Tres anys després, l'agost de 1532, la prosa expeditiva i eixuta del visitador constata l'adequat equipament de l'altar de Santa Elena, aleshores ja consagrat, i remarcava per primera vegada i amb una significativa expressió d'elogi la presència del retaule *« noviter fabricato miriffice depicto »* donat pel difunt Narcís Simon.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Com a tal tingué tractes amb el pintor Joan de Borgonya, que aleshores realitzava les sis grans composicions del retaule major de la col·legiata; en una època de pagament al pintor, datada el 15 de setembre de 1520, Narcís Simon hi consta de Pont Major.

<sup>70</sup> Arxiu Històric de Girona. Nicolau Roca. Notaria 1. Registre 540. Acta Fundacional del Privilegi de santa Elena per Narcís Simon, paborde de la Catedral de Girona.

<sup>71</sup> FREIXAS, P., «Documents per a l'art renaixentista català...» p. 176, doc. 6 i FREIXAS, P., «El pintor Pere Fernández...», pp. 79 – 88, doc. 2.

<sup>72</sup> Arxiu Diocesà de Girona, Pastoral 145, 1520, 11 d'octubre.

<sup>73</sup> Arxiu Diocesà de Girona, Pastoral 149, 1532, 13 d'agost, fol. 174r.

***Segona Part. El retaule de Santa Elena, 1519 - 1521.  
La Seu de Girona al primer quart del segle XVI.***

Quin era però, l'ambient que es respirava a la ciutat en aquell moment? L'índex demogràfic va iniciar una forta recuperació, duplicant la població entre 1473 i 1513 per causes diverses, entre d'altres l'aplicació d'una benèvola política fiscal que permetia l'adquisició d'una vivenda sense massa entrebancs, mentre els sectors productius recuperaven nivells d'activitat parangonables als d'abans de la guerra civil catalana. No sembla pas casual, doncs, que pels volts de 1500 arribés a Girona un nodrit grup d'artesans del tèxtil, mercaders, mestres de la construcció i artistes procedents de la resta peninsular i, també, de més enllà dels Pirineus.

Molts artistes arriben gradualment a Girona (Aine Bru i Joan de Borgonya) no pas directament des dels seus llocs d'origen, sinó després d'haver fet una estada més o menys perllongada a Itàlia, dubtosa en el cas d'Aine Bru o Joan de Borgonya, i certa en el cas de Pere Fernández, suposat autor del nostre retaule. Tots són exemples d'una situació de canvi en què conviuen la pintura tardo-gòtica amb les il·lusions tridimensionals i el nou llenguatge formal del Renaixement italià.

## EL CONTRACTE:

L'any 1982 Pere Freixas, director del Museu d'Història de la Ciutat de Girona, troba el contracte del retaule de Santa Elena de la catedral de Girona, retaule que la historiografia tradicional sempre havia contemplat com una de les obres catalanes més italianitzants.

Al contracte es diu que el retaule de Santa Elena s'havia de situar junt a les reixes de l'altar major. La següent notícia que es té d'ell és del 1587, data e la qual es proposa traslladar el retaule a la capella de tots els sants, situada al costat de l'Evangeli i propera a la porta del claustre. Algun aconteixement que desconeixem va impedir el trasllat i, el 1627, es decidí finalment canviar-lo perquè molestava per accedir a l'altar, disposant-lo a una capella als peus de la seu. El 31 de juny de 1707 va ser traslladat de nou, en aquesta ocasió a la capella dels Evangelistes. Retirat temporalment el 1936, en finalitzar la Guerra Civil va tornar allà i el 1982 va ser dipositat al Museu Diocesà. Entre maig i novembre de 1987 va ser restaurat als tallers del Museu d'Art de Catalunya i després de la seva presentació a l'exposició *L'època dels genis*, es va instal·lar al museu de procedència.<sup>74</sup>

Els noms que consten al contracte són els de Narcís Simon, Antoni Norri i Pere Fernández. El primer com a part contractant i els segons com a pintors, Norri autòcton de Girona i Fernández aturat a Girona. La data és el 19 de novembre de 1519.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> SUREDA, J., *L'art de la frontera a la Catalunya Moderna...*, p. 4.

<sup>75</sup> Arxiu Històric de Girona. Pere Escuder. Notaria 8. Registre 175.

Sabem que Fernández va contractar altres dos retaules als voltants de Girona i durant els mateixos anys. El 17 de novembre de 1519 es comprometé a pintar un retaule per a Sant Cebrià de Flaçà en col·laboració amb el pintor goticista Gabriel Pou.<sup>76</sup> La localització actual és desconeguda i considera desapareguda. Segons consta a la documentació, el retaule de Sant Cebrià de Flaçà havia de ser semblant en qualitat a les pintures del retaule de Sant Ginés de Cervià de Ter i havia d'estar finalitzat els darrers mesos de 1523.

El 29 de novembre en signava un altre: l'encàrrec del retaule de Llançà, també en col·laboració amb Antoni Norri.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Arxiu Històric de Girona. Guilana. Notaria 2. Registre 401 bis.

<sup>77</sup> Segons FREIXAS, P., «El pintor Pere Fernández...», p. 86; en aquest retaule actuà com a comitent l'Ajuntament, que acordà un preu de dues-centes lliures. Preu elevat però considerable si tenim en compte que només la predel·la havia de tenir nou imatges de cos sencer i altres deu escenes a les altres parts del retaule. Havia d'estar enllestit a finals del 1523.

## LOCALITZACIÓ:<sup>78</sup>

### a. Primer emplaçament

Altar i retaule de Santa Helena, nascuts arran de la creació d'un benefici però sense comptar amb l'assignació arquitectònica de cap capella, es van mantenir instal·lats al mateix lloc inicial de la fundació durant poc més d'una centúria. Convé precisar aquest emplaçament originari "*destras lo altar maior de la Seu de Gerona*" perquè això contribuiria a explicar algunes característiques del disseny general del retaule. En primer lloc la modèstia de les seves proporcions, que s'havien d'ajustar als inconvenients d'un limitat espai de pas. Estigué situat a la nau de la girola de l'absis, al costat sud del portal d'accés posterior de l'altar major. Exactament es trobava adossat a les reixes de tanca del presbiteri, en l'espai amb esqueixada comprès entre dos pilars davant de la capella anomenada de les Verges –de Santa Úrsula i les Onze mil Verges, l'actual Sant Sepulcre- on encara són visibles alguns vestigis de l'antiga instal·lació: dos forats en les juntes de carreus de cada pilar, a més d'una làmina metàl·lica encastada, potser residus dels ancoratges de l'altar o del retaule, i quatre ganxos de forja en els mateixos pilars –dos pròxims als forats, i dos molt elevats- que pogueren servir per a la cortina de protecció. Els dos pilars de la girola corresponen als dos contraforts de l'absis entre els quals s'allotja l'esmentada capella de les Verges, col·lateral per la banda sud a la de Santa Anastàsia (avui de sant Jordi) i per la banda nord a la del Salvador o Corpus Christi (avui Gregoriana).

---

<sup>78</sup> Veure Diagrama de localització del retaule dins l'apartat: Apèndix.



Aquesta ubicació és confirmada pels itineraris de totes les visites pastorals documentades a la Catedral fins al 1626.<sup>79</sup> Després d'aquest any el retaule començaria un periple migratori per diverses capelles de la seu, afavorit per la manca inicial de capella pròpia i per la singular ubicació a la girola que s'han remarcat. La visita del 6 de novembre de 1626 registra un fet que precipità la immediatesa del trasllat: fou robat un calze de l'armari de sota de l'altar.<sup>80</sup>

#### b. Segon emplaçament

El trasllat es realitzà al final de 1627, i en la visita del 5 de juny de 1628 el retaule de Santa Helena ja no consta intercalat en la sèrie de capelles de l'absis sinó en la dels peus de la nau. El retaule es trobava doncs en l'actual capella de l'Anunciació, una de les dues construïdes a partir de 1598 en el gruix de la contrafaçana de la Catedral (la de banda de migdia del portal major, que encara no havia tingut cap retaule propi). L'estada aquí va ser provisional i relativament breu (uns 80 anys), ja que el 1707 el retaule de Santa Helena fou traslladat de nou a un emplaçament.

#### c. Tercer emplaçament

El 31 de juny de 1707 el trobem a la nau, dins la Capella dels Quatre Evangelistes, anomenada romànica i d'accés directe des de la Catedral al Palau Episcopal. A aquesta capella es troben sobreposades dues altres capelles; la segona dedicada a Santa Maria i la superior a Sant Salvador. Aquesta, segons el Dr. Marqués, fou construïda pel bisbe Guillem de Cabanelles (1227 – 1245). La instal·lació en aquest espai reservat tot i que per al retaule resultà la més estable i prolongada en un mateix lloc no va ser la definitiva a causa de l'última Guerra Civil.

---

<sup>79</sup> La primera notícia després de contracte és del 23 de desembre de 1627, data en què, segons Pontich, es proposa traslladar-lo des de les reixes fins la Capella de Tots Sants, prop de l'entrada al claustre. Un dissentiment impedí que es verificués el trasllat.

<sup>80</sup> Arxiu Diocesà de Girona, Pastoral 149, 1532, 13 d'agost, fol. 174r.

d. Quart emplaçament

El 1936 el retaule fou retirat i resguardat i el 1939, acabada la guerra, va tenir un quart destí, ara novament a l'interior de la catedral: l'antiga Capella del evangelistes/sant Joan. La reducció d'aquesta capella, l'absis fou migpartit per allotjar un orgue en la seva part superior, la convertia en un lloc idoni per acollir el retaule de mitjanes dimensions, el qual deixà el seu nom a aquesta capella a partir del 1939.

e. Cinquè emplaçament

El 1982 l'obra fou retirada del culte i allotjada en un altre espai: el Tresor de la Catedral, on actualment és accessible.

## DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA:

La font bàsica per conèixer detalladament la iconografia del retaule de Santa Elena és el catàleg de l'exposició *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* (1998). Aquest versava, principalment, sobre la pintura de caire renaixentista a Girona. Segons el catàleg, doncs, el programa que segueix el retaule es basa en la figura de Santa Elena però amb un especial èmfasi en l'episodi de la Vera Creu, el qual resulta el leitmotiv subjacent. El tema respon a una determinació explícita del canonge Narcís Simon, tal com es pot constatar a la transcripció del contracte o s'especifica les diverses parts en les quals s'haurà de compartimentar.

No obstant tenir les directrius sobre allò que havien de representar, Antoni Norri i Pere Fernández van desoir algunes ordres, modificant el retaule el qual observem avui dia de la manera citada a les notes.

### a. El bancal (il·lustració 28)

La primera part en ser esmentada de tot el retaule és el bancal. Segons Simon, aquest s'hauria de compartimentar en cinc representacions diferents: una Verònica al centre, un sant Jeroni, un sant Onofre, un sant Roc amb un àngel i un sant Sebastià flagel·lat.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Existeix en aquesta part un canvi iconogràfic significatiu. Segons el llenguatge del contracte, el que havia de ser una Verònica al centre es converteix en el bust de Crist sofrent (Ecce Homo). A les parts més properes a l'Ecce Homo es poden veure dos sants penitents: sant Onofre i sant Jeroni en oració davant la creu, fet que coincideix amb la descripció del contracte. Als extrems del bancal, però, per comptes d'un sant Roc i un sant Sebastià, sants relacionats amb la pesta, trobem a dos sants fundadors d'ordres mendicants: sant Francesc i sant Domènec.

Aquest canvi pels sants fundadors s'explicaria en relació amb la Mare de la Misericòrdia del timpà, la qual s'explicarà seguidament.

b. La part central (il·lustració 29)

Dalt del bancal, en la part central del retaule, s'hi encabiria la figura de santa Elena representada com a viuda amb la creu i tres claus a la mà. Sobre ella es trobaria la part reservada al calvari: un Jesús crucificat amb la Verge i sant Joan als costats i Maria Magdalena als peus de la creu.

El cos principal conté la figura de la santa titular. El seu format és doble en alçada quan el comparem amb els cossos laterals. Santa Elena està representada amb els seus atributs, com figura al contracte: la creu, els tres claus i la indumentària de vídua. La trobem sobre un paisatge pla, amb un fons muntanyós amb vegetació, un riu i una petita edificació que queda a la nostra esquerra.

Damunt seu trobem el calvari: Jesús crucificat amb la Verge amb un mantell blau a l'esquerra, Maria Magdalena amb un mantell verd als seus peus i sant Joan Evangelista, amb un mantell vermell, a la dreta. El cos de Crist sobre la creu es disposa lateralitzat i el fons, amb muntanyes i rius, ens recorda al vist en el compartiment de Santa Elena.

c. Els episodis laterals (il·lustració 29)

Els sis compartiments que conformen els dos carrers laterals del retaule sintetitzen la història de santa Elena en la narració que la va fer més popular: la llegenda de la troballa de la Vera Creu a Jerusalem. La lectura comença al carrer esquerre de dalt a baix, i continua a la dreta també de dalt a baix.

El primer episodi és el de l'interrogatori dels notables jueus a Jerusalem. Els notables, que no volien dir res sobre on es trobava la Vera Creu, van ser amenaçats per Santa Elena sota càstig de ser cremats. Aleshores entre tots van assenyalar un dels seus que creien coneixia l'emplaçament del Gòlgota o Calvari per tradició oral familiar. Allà suposaven que es trobaria la Vera Creu. L'escena narra el moment en el qual es descobreix el portador de la informació.

**Segona Part. El retaule de Santa Elena, 1519 - 1521.**  
**Descripció iconogràfica.**

Aquest personatge en qüestió, situat davant Elena amb un mantell de color groc, es diu justament Judes. Es tracta d'una contraposició simbòlica: un Judes traïdor va portar Jesús a la creu i un altre permetria retrobar-la).<sup>82</sup> Judes, que en principi es va negar a dir res, va ser altra vegada amenaçat per Santa Elena de ser tancat en un pou sec en dejú fins que es decidís a parlar. El setè dia, Judes accedí a revelar-li on es trobava el Gòlgota.

El segon episodi narra la troballa de la creu en el moment d'excavar el mont Calvari. Hi ha dues altres creus, recolzades sobre els arbres en segon terme, que correspondrien a les creus dels dos lladres que van ser crucificats amb Jesús.

El tercer episodi, que segons el contracte havia de representar la identificació de la Vera Creu segons un miracle de resurrecció, succeeix a un interior porticat a la manera clàssica. La santa apareix a l'esquerra amb un sèquit de dones, totes agenollades i visualitzant la resurrecció d'un home que es troballa a un llit funerari, el qual apareix a la dreta de la representació. Al centre de la imatge, un personatge masculí vestit de blanc i vermell (amb només una mitja vermella), presenta la creu de Jesucrist al difunt, motiu de la seva resurrecció.

La narració segueix al carrer dret del retaule. Aquest va ser temàticament alterat per incorporar el que Narcís Simon considerava l'episodi de l'exaltació de la creu, per comptes de la santa hi apareix representat el seu fill Constantí.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> BOSCH I BALLBONA, J., GARRIGA I RIERA, J., *De Flandes a Itàlia...*, pàg. 82 i ss.

<sup>83</sup> Ballbona i Garriga tenen dubtes en quant a l'artífex de l'alteració del protagonista i la font de la qual es podrien haver extret aquestes escenes. El text original de la narració, la Llegendà Àurea, explica la història de l'emperador cristià Heracli i no pas Constantí, que va recuperar la Creu robada pel rei persa Cosroes a Jerusalem l'any 615. Quan Heracli retornava la Creu a Jerusalem, a cavall, coronat i revestit amb la indumentària imperial, i era a punt d'entrar a la ciutat pel mateix portal on havia passat Jesucrist camí de la Passió, l'aparició d'un àngel crucífer interpretà el senyal diví que li barrava el pas.

**Segona Part. El retaule de Santa Elena, 1519 - 1521.**  
**Descripció iconogràfica.**

Els dos primers episodis del carrer dret contenen aquesta alteració de protagonistes: Constantí troba paredat el portal d'accés a Jerusalem i la seva posterior entrada a la ciutat amb la creu.

Sigui com sigui, queda clar que Simon també va definir aquestes escenes:

*com Contesti a caval portant la creu ab los altres quil acompanyaven ana en Jherusalem e troba lo portal paredat e veu lo angel sus lo portal” i “laltre com dit Contesi en camisa sens barret e descals, senyit despart ordona ab la creu en las mans en Jherusalem e troba lo portal obert e la processo quil exia a rebra [...]*

El sisè i últim compartiment del retaule es dedica de nou a santa Elena, escenificant el moment de la seva mort:

*laltra com sancta Elena jau al sepulcre morta ab algunes launes e presentales e mols pobres*

Aquest episodi té una font literària desconeguda, només sabem que se sol situar a Tràcia al voltant de l'any 329, deu anys després de la invenció de la Vera Creu.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> BOSCH I BALLBONA, J., GARRIGA I RIERA, J., *De Flandes a Itàlia...*, pàg. 82 i ss.

d. El timpà (il·lustració 30)

El retaule es corona amb un timpà de secció circular aixafat on s'hi havia de representar una mare de Déu de la Misericòrdia:

*E en lo pla del revolt, nostre dona de Gracia ab lo montell ubert e dins papas, cardenals, bisbes, canonges, capellans, frares, monges e reys, reynas e altres personatges axi de homens com dones*

En aquesta secció constatem una diferència respecte allò que Narcís Simon va establir al contracte. Els pintors es van veure obligats a reduir els personatges a: la Mare de Déu amb quatre dones i quatre homes. Aquesta modificació coincideix amb el canvi de les dues taules de la predel·la, mentre que al contracte s'esmentava la presència de dos benaurats relacionats amb la pesta, en realitat hi van ser pintats sant Francesc i sant Domènec, dos sants força vinculats amb la Mare de Déu de la Misericòrdia.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> En la difusió de la Mare de Déu del Mantell cal tenir present les diverses reproduccions il·luminades que es van fer de l'*Speculum Humanae Salvationis* (escrit a la Germània meridional cap a l'any 1324, obra relacionada amb els dominics, segons alguns estudiosos, i amb els franciscans segons uns altres. El còdex desenvolupa la intercessió de Maria davant de Crist a favor de sant Francesc i sant Domènec i la interrelaciona amb la protecció del mantell de la Mare de Déu. Per a més informació veure: TOMÀS, M., «Lo Speculum Humanae Salvationis...» i RUIZ I QUESADA, F., «*Maria, Mater Gratiae...*», pàg. 170.

e. Les taules laterals (il·lustració 31)

Tancaven la composició les representacions dels sants Narcís i Simon, cadascun a una de les taules laterals obliqües del retaule:

*E detras lo pilasdalt abaix a man dreita sant Narcis e a laltre part sant Simon apostol  
ab los titols als peus e sobre les tubes.*

Aquí els pintors van optar per enriquir les indicacions que es feien al contracte. Els sants Narcís i Simon apareixen en una composició en grisalla de tons terrossos sobre un fons blau fosc. Situats dins un temple quadrangular format per quatre columnes de capitells corintis profusament decorades i un fris llis amb decoració vegetal, es recolzen en un podi on s'inscriu el seu nom. Aquest espai és alhora sostingut per un pedestal força més gran on s'inscriu «MAIG» i «1521» (esquerra i dreta respectivament) en referència a la data d'acabament del retaule. Entre aquest darrer pedestal i el primer hi ha dos atlants asseguts sobre un cilindre columnari que aguanten, simbòlicament, el pes dels sants Simon, a l'esquerra, i Narcís, a la dreta. La decoració de garlandes, cintes i penjolls cobreix la resta de l'espai.



## EL MARC:

Sabem segons les intervencions orals de Girona que els treballs de fusteria del retaule s'assignen al fuster Antoni Mateu entre les dates 1519 – 1520.

La seva forma característica ve determinada per l'espai en el qual s'havia d'inserir: al cos posterior del presbiteri entre dos pilars i sense comptar amb l'aixopluc d'una capella pròpia. Així doncs, l'espai determinà la forma: una predel·la, un cos principal, un coronament i uns guardapols fortament oblics que es recolzen en les parts més extremes de la predel·la i troben continuïtat en la volta cassetonada del coronament. Aquest recolliment propiciat pel propi retaule supleix la manca de protecció. També la predel·la actua com a marc de basament. El cos principal d'aquesta es divideix en res carrers i els dos extrems, plegats, fan de base a les imatges dels sants Narcís i Simon.

La divisió horitzontal de les escenes del carrer central del retaule es fa per mitjà de dos frisos amb talla de grotescos, angelets i animals fantàstics; no obstant l'inferior queda interromput per allotjar la imatge de la Santa titular, que ocupa el doble de les altres escenes. La divisió vertical es duu a terme per mitjà de dos muntatges columnaris amb balustres superposats que tenen continuïtat també en el cos de la predel·la. Cossos central i laterals se separen per mitjà de pilastres planes amb motius de grotescos i *candelieri*. El capitell està decorat amb una sanefa de fulles. Els cossos laterals també es rematen amb una franja de perfil retallat de motius de *candelieri* i grotescos.

El coronament del retaule parteix d'un disseny de volta cassetonada en dos trams. Els cassetons, ornats amb rosetó, suggereixen un espai il·lusori que difumina el tipus de treball perspectiu i escenogràfic tan comú a Itàlia. Entre coronament i cos principal se situa un fris d'un amplada considerable on s'hi representen altra vegada motius grotescos i *candelieri* acompanyats de sirenes alades que toquen instruments musicals. Al centre del fris, però, podem veure com dues sirenes sostenen un tondo amb un xiprer a l'interior. Al extrems del fris es representen un sol i una lluna en relleu, habitual referència en l'associació amb el calvari. En línia amb el sol i la lluna trobem, a la part més inferior del retaule, és a dir,

rematant l'extrem del bancal, dos relleus inserits dins un marc columnari com el que fa de divisió vertical al retaule.

Actualment hi consten separades del retaule les columnes en les quals es recolzava el pes del tram oblic sobresortint. Ambdues són idèntiques i es conformen per un seguit de balustres (uns estriats, altres amb decoracions vegetals) més grans o més petits i amb la representació d'un cap d'àngel al centre.

Aquest retaule és el primer compostat «*alla romana*» del qual tenim constància a Catalunya.

## FONTS LITERÀRIES:

La seva font literària prové de la *Llegenda Daurada* compilada per Iacopo da Varazze, un escrit d'entorn 1257 – 1270 que fou copiosament difós en territoris de llegua catalana amb el títol de *Flos sanctorum*. En són testimoni les diverses traduccions manuscrites que se'n coneixen ja des dels segles XII. Però sembla que el canonge Narcís Simon, o qui l'ajudés a compondre la seqüència iconogràfica del retaule, va interpretar de manera molt peculiar i lliure el text medieval de Varazze o potser va extreure la seva narració de Santa Elena d'alguna altra font immediata que només remetia indirectament a la *Llegenda Daurada*.

Mentre que els tres primers compartiments segueixen essencialment el capítol de la *Llegenda Daurada* sobre el «Troballa de la santa Creu» fins optar per la versió de la identificació de la Creu que Iacopo proposa com a principal, els altres tres compartiments, al contrari, malgrat que incorporen dos episodis del capítol que la *Llegenda Daurada* dedica a l'«Exalçament de la santa Creu» transformen completament la història situar-la en una època diferent –reculen al segle IV els fets que Varazze dóna del segle VII- i, sobretot, canvien el protagonista, l'emperador Heracli del text esdevé al retaule l'emperador Constantí.

Resulta significatiu també que en l'escena de la «Troballa de la santa Creu» no es recullin l'ambient ni cap de les indicacions de la *Llegenda Daurada* sobre el temple de Venus que l'emperador Adrià havia fet construir i que l'emperadriu Elena va fer enderrocar.

L'últim compartiment, reservat a la mort de santa Elena, és aliè a la *Llegenda Daurada*, tant en les versions antigues com en les correccions. A més, l'escena és poc freqüent en els cicles iconogràfics de la santa.

## TERCERA PART

### *CONCLUSIONS*

## ELS ESTUDIS ITALIANS:

Segons les lectures fetes al voltant de la bibliografia italiana, evidenciem que la voluntat de diferenciació entre Bramantino i Bramante a la Capella Carafa va ser l'element propiciatori dels estudis del nostre pintor. Aquest fet, dut a terme entre els anys 1914 i 1953, demostra que el naixement de Pere Fernández es deu a l'estudi dels seus mestres. En aquest sentit, la figura de *Pseudo-Bramantino* sorgí i s'associà a la de Bramante i Bramantino, apareixent només en les seves monografies. El següent pas obligatori havia d'aclarir el perfil del deixeble.

L'any 1953 constituí un episodi per ell sol gràcies a les aportacions de Suida i Monteverdi, que publicaren respectius catàlegs sobre el pintor, sempre definint-lo com un artista de caràcter llombard format a l'ombra de Bramante, Bramantino, Zenale i amb influències de Leonardo da Vinci. Pere Fernández va agafar diversos pseudònims i va veure incrementat el seu catàleg amb obres situades a diverses parts d'Itàlia (Nàpols, Roma i Castellone).

Entre els anys 1970 i 1972 es van fer aportacions de gran importància que afegirien trets identitaris del nostre pintor. Gràcies a la publicació de documents de l'època, se'l començà a relacionar amb les personalitats conegudes com *Pietro Ispano*, *Pietro Sardo* i *Pietro Frangione*. Aquest fet donà un gir a la investigació posat que comportava una nova revisió de la identitat del pintor i un nou repàs al seu l'itinerari artístic.

Incidint en la dimensió hispànica, s'aprofità per relacionar-lo amb l'obra gironina. En aquest moment, la personalitat de Pseudo-Bramantino va quedar definida com la d'un pintor de formació llombarda amb múltiples influències que va estar actiu per Itàlia i Espanya entre el *Quattrocento* i el *Cinquecento*.

Els anys 80 serviren per revisar el catàleg del pintor, afegir noves etapes i documentar noves obres. A partir d'aquest moment era necessari, doncs, encetar uns estudis d'índole diferent: la revisió de les dades aportades fins el moment, ja que aquesta s'havia donat d'una forma més aviat dispersa.

## ELS ESTUDIS CATALANS

Les hipòtesis dels historiadors italians, sempre basades en apreciacions estilístiques, aportaren un entramat de relacions artístiques entre els grans pintors de la península italiana que havien de relacionar-se obligatòriament amb la hispànica. Així, s'encetaren els estudis catalans.

El punt de partida d'aquests era el d'un pintor que havia assimilat de les tècniques renaixentistes i que se suposa provinent d'algun lloc de la península on aquest nou estil es fa palès. Aquesta dimensió hispànica, de naixença o de formació, podria ser València. En resum, es tractava d'un pintor espanyol provinent o format a la meitat meridional d'Espanya.

Posterior al descobriment del contracte del retaule de Santa Elena, que batejava definitivament al pintor com a Pere Fernández i establia la seva ciutat natal (Múrcia), es continuà parlant del catàleg d'obres, afegint dades sobre la seva identificació i formació. Aquesta nova documentació ens donà una nova hipòtesi biogràfica i artística: naixement i primera formació a Espanya, formació contundent i desenvolupament artístic a Itàlia, retorn a Espanya.

Encara més, després d'aquest descobriment, les aportacions creixeren exponencialment, tant en qüestions específiques com en termes d'estil general, revifant els estudis d'assimilació de l'art renaixentista a Catalunya.

## EL RETAULE DE SANTA ELENA

La qüestió del retaule s'encetà per primera vegada el 1970 i no va viure una revisió contundent fins després de la troballa del seu contracte. A partir d'aquest fet, els estudis d'un i altre, pintor i obra, no es tornaren a rebatre mai més a excepció d'algun tímid recel.

El retaule prengué una dimensió un científica, esdevenint objecte d'apreciacions sobre els seus pigments i fusteria i propicià l'apropament a altres dues obres contractades pel mateix artista dins la província: els retaules de Flaçà i Llançà.

## PUNTS COMUNS

Ara per ara, és totalment acceptada la identificació de *Pseudo-Bramantino* amb el pintor murcià Pere Fernández, fet que posa fi a tot el seguit de pseudònims que li havien donat nom: *Anònim Bramantinesc*, *alumne de Bramantino*, *pintor llombardo-napolità*, *Pseudo-Bramantino*, *Pietro Ispano*, *Pietro Frangione* i *Pietro Sardo*.

Encara que potser caldria un monogràfic que recollís la seva itineràcia biogràfica i artística, existeixen hipòtesis que gaudeixen del reconeixement quasi total dels historiadors. En primer, lloc seva procedència espanyola; en segon, la seva formació llombarda i, finalment, els viatges: arribada a Nàpols, sojorn romà, retorn a Nàpols, etapa cremonesa i destí final a Girona, on se'l veu de vista per sempre més.

Pel que fa al catàleg, no podem obviar que han estat molts els canvis i aportacions que s'han fet amb el pas del temps. Les revisions dels seus mestres, els estudis d'atribució, l'aportació de nous documents i la descoberta de noves obres han estat les bases que han donat peu al catàleg raonat de Pere Fernández.

Podríem dir que existeixen no més de quatre obres que gaudeixen de l'aprovació historiogràfica total, les quals se'n podria dir, resumeixen les capacitats artístiques del pintor. Es tracta del retaule de la Madonna delle Grazie, ara al Museo Nazionale di Capodimonte, Nàpols; la Visió del Beat Amedeo Menez da Sylva a la Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, Roma; el retaule de Bressanoro, a l'església parroquial de Castellone i el retaule de Santa Elena, a la Catedral de Girona. Només el darrer va ser afegit al corpus de Pere Fernández amb posterioritat respecte els altres tres, concretament 17 anys després. Aquest fet, que ens obligaria a qüestionar la seva inclusió com a obra cabdal, no es deu sinó a que va ser la pedra angular de la identificació definitiva del pintor.



Pel que fa a la fortuna artística de Pere Fernández, cal advertir que aquest se'ns revela com un pintor que assolí la tècnica llombarda de finals del *Quattrocento* en el seu primer moment formatiu, i el primer Classicisme en el seu sojorn romà, deixant unes obres extraordinàries que van impregnar la seva posterior producció, tal com ho demostren la majestuositat i serenitat del Sant Blai a Barcelona. El pintor, en el seu retorn a Nàpols, esdevé per força l'introduïdor del llenguatge classicista i, a Girona, del Renaixement.

Totes les investigacions al seu voltant no han tingut mai una evolució lineal sinó que les dades s'han anat complementant simultàniament i desordenada, fins el punt d'advertir l'extraordinari fet que el seu veritable nom i procedència es van resoldre només quan ja feia molts anys que la investigació havia estat iniciada.

## DESACORDS

Existeix desacord entre els historiadors en els següents temes:

- La seva biografia i formació espanyola.
- El model per al retaule de Santa Elena de la Catedral de Girona.
- El model i l'autor dels treballs de fusteria pel marc del retaule de la Catedral de Girona.
- Algunes de les seves obres reproduïdes a l'Apèndix 1.

## QUARTA PART

### *APÈNDIX*

## APÈNDIX 1: INVENTARI D'OBRES DE PERE FERÁNDEZ.

S'accepta la següent catalogació:

Per ordre cronològic pertanyen a la primera etapa napolitana:

- Verge amb el Nen entre Sant Joan i Sant Pere, c. 1504, Nàpols, monestir de San Gregorio Armeno.<sup>86</sup>
- Adoració dels pastors, c. 1504 – 1505 (a. 1509), oli sobre fusta, Pedrola, Saragossa, col·lecció de la duquessa de Villahermosa.<sup>87</sup>
- Decoració de la cúpula de la Capella Carafa, c. 1507 – 1508, fresc, Nàpols, església de San Domenico Maggiore.<sup>88</sup>
- Retaule de la Madonna delle Grazie (també Retaule de la Visitació), c. 1508 – 1509, tremp d'ou sobre fusta, Nàpols, Museo Nazionale di Capodimonte, procedent de l'església de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli).<sup>89</sup>
- Sant Joan Baptista, c. 1508 – 1509, tremp d'ou sobre fusta, Pasadena, Norton Simon Foundation.<sup>90</sup>
- Camí del Calvari, p. 1512, fusta traspassada a tela, Nàpols, església de San Domenico Maggiore.<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> Abbate (1972, 1982), Bologna (1978), Navarro (1983), Sureda (1986), Ballarin (1987), Tanzi (1997),

<sup>87</sup> Navarro (1982, 1985), De Castris (1985), Ballarin (1987), Sureda (1992), Tanzi (1997),

<sup>88</sup> Suida (1928, 1953), Bologna (1978), Sureda (1986), Ballarin (1987), Tanzi (1997),

<sup>89</sup> Suida (1953), Monteverdi (1956) ho atribueix al «pintor llombardo-napolità», Abbate (1972, 1982), Bologna (1978), Navarro (1983, 1985), Tanzi (1984, 1997), Sureda (1986), Ballarin (1987), Tanzi (1997),

<sup>90</sup> Navarro (1983), Tanzi (1984, 1997), Sureda (1986), Ballarin (1987), Romano (2011),

<sup>91</sup> Suida (1953), Monteverdi (1956) ho atribueix al «pintor llombardo-napolità», Abbate (1972, 1982), Navarro (1982, 1985), Sureda (1986), Ballarin (1987), Tanzi (1997),

Són atribuïdes a *Pseudo-Bramantino* però discutides com a pertanyents a aquesta etapa, les següents obres sempre, però, posteriors al seu primer viatge a Roma. Pertanyerien a un mateix conjunt del qual se suposen dues possibilitats: inserits dins un retaule d'una església napolitana o integrants del políptic de San Gregorio Armeno. La segona hipòtesi és menys probable posat que eliminaria la *Verge amb el Nen entre sant Joan i sant Pere* com a part del políptic degut a les diferències estilístiques. També pel fet que aquestes dues taules mostren ja les experiències assimilades del classicisme romà:

- Sant Gregori Papa, c. 1511 – 1512, fusta traspassada a tela, Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.<sup>92</sup>
- Sant Blai, c. 1511 – 1512, oli sobre fusta, Barcelona, Museu Nacional de Catalunya.<sup>93</sup>

Són qüestionades com a possibles de *Pseudo-Bramantino* les següents obres, també pertanyents al període napolità:

- Repòs en la fugida a Egipte, taula, Hartford, Trinity College, col·lecció Kress.<sup>94</sup>
- Repòs en la fugida a Egipte, taula, col·lecció particular.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Longhi (1955), Navarro (1982), Sureda (1986, 1995), Ballarin (1987),

<sup>93</sup> Navarro (1982), Sureda (1986, 1995, 2008), Ballarin (1987), Font Altaba (1988), Cuyàs (2003),

<sup>94</sup> Fischel (1986), Longhi (1991),

<sup>95</sup> De Castris (1985), Sureda (1986), Ballarin (1987)

Del sojorn romà tenim:

- Visió del Beat Amedeo Menez da Sylva, c. 1513 – 1514, oli sobre fusta, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.<sup>96</sup>
- Sant Francesc estigmatitzat, c. 1514, tremp d'ou sobre fusta, Torí, Galleria Sabauda.<sup>97</sup>
- Verge en glòria amb àngels músics, c. 1515, taula, col·lecció privada.<sup>98</sup>
- Verge de Loreto, c. 1515 – 1516, tremp d'ou sobre fusta, Roma, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici.<sup>99</sup>
- Sant Miquel, Sant Onofre i Sant Andreu, c. 1516 – 1517, oli sobre fusta, Mentana, col·lecció Zeri.<sup>100</sup>

Etape cremonesa:

- Retaule de Bressanoro (també Verge amb el Nen entre Sant Francesc i el Beat Amadeo Ménez da Sylva), c. 1517 – 1518, tremp d'ou sobre fusta, Castellone, església parroquial.<sup>101</sup>
- Crist mort sobre el sepulcre, Sagrada Família, Sant Felip, Sant Jaume (fragments), c. 1517 – 1518, tremp d'ou sobre fusta, Cremona, Museu Cívic.<sup>102</sup>
- Deposició, c. 1522 – 1523, taula, Guilford (Surrey), església de Saint Edward.<sup>103</sup>

---

<sup>96</sup> Suida (1953), Monteverdi (1956), Sureda (1986), Navarro (1982), Tanzi (1997), Morale (2005),

<sup>97</sup> Monteverdi (1956), Romano (1970), Sureda (1986), Tanzi (1997),

<sup>98</sup> Bologna (1955, 1959), Sureda (1986), Tanzi (1997),

<sup>99</sup> Costamagna (1992), Tanzi (1997),

<sup>100</sup> Romano (1970), Sureda (1986) Tanzi (1997),

<sup>101</sup> Suida (1953), Bologna (1955), Longhi (1955), Monteverdi (1956), Sureda (1986, 2008), Romano (1970), Navarro (1982, 1985), Tanzi (1984, 1997), Ballarin (1987),

<sup>102</sup> Suida (1953), Monteverdi (1956), Sureda (1986, 2008), Romano (1970), Tanzi (1984, 1997), Navarro (1985), Ballarin (1987),

<sup>103</sup> Navarro (1985), Freixas (1993), Tanzi (1997),

A Catalunya:

- Retaule de Santa Elena, c. 1519 – 1521, taula??, Girona, Museu del Tresor de la Catedral.<sup>104</sup>
- Retaule de Flaçà, c. 1519 – 1523, perdut.<sup>105</sup>
- Retaule de Llançà, c. 1519, perdut.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Romano (1970), Freixas (1984, 1993), Sureda (1986, 2008), Tanzi (1987, 1997), Font Altaba (1988), Antich i Marí, Bonaventura Bassegoda (1989), AA. VV. (1993), Garriga (1994), Tanzi (1997), AA. VV. (1998), AA. VV. (2002),

<sup>105</sup> Freixas (1984, 1987, 1993), AA. VV. (1993), Tanzi (1997), Sureda (2008)

<sup>106</sup> AA. VV. (1993), Freixas (1993), Sureda (2008).

## APÈNDIX 2: TRANSCRIPCIÓ DEL CONTRACTE DEL RETAULE DE SANTA ELENA.

1519, 19 de novembre. Narcís Simon, prevere de la Seu de Girona contracta als pintors Antoni Norri i Pere Fernández la realització del retaule de Santa Elena

Arxiu Històric de Girona. Pere Escuder. Notaria 8. Registre 175:

*“Capitols fets e conscordats entre lo honorable mossen Narcis Simon, prevere de capitol de la yglesia de la seu, de una part, e Anthoni Norri, ciutada, e Pere Arnandis, pintos aturat en Gerona, de la part altre, de e sobra las pinturas deval scrites:*

*E primerament es apuntat e concordat entre dites parts e los dits Anthoni Norri e Pera Arnandis, pintos, convenene prometen e se obliguen los dos ensemps e depertidament in solvi, pintar o fer pintar al dit mossen Narcis Simon tot lo retaula de la benaventurada santa Elena per ell dit mossen Narcis Simon en la sglesia e detras lo altar maior de Gerona, stablit, fundat e construhit de les istories e pinturas e en lo modo e forma següent, ço es, lo bancal del dit retaula en aquesta manera ço es, al mig una veronicha als costats de la qual, a la huna part faran e pintara sant Jheroni, a laltra sant Onoffra, apres confegitynament a la huna part sanct Roch palagi ab lo angel etc., a laltra sant Sebastia flagellat ab la madona qui li arranch les segetes. E apres de cascun costat pintaran los sants del dit banchal de armes (figura) e siprer. E alt santa Elena ab la creu e tres claus en la ma, la qual pintaran com Emperadriu viuda. E sobra ela, en lo pla del retaula, lo Jhesus Cruciffichat, la Maria i sant Johan als costats. E hun cabra, samcta Magdalena als peus de la creu. A la ma dretala istoria mes alta com santa Elena tenia consell ab lo jueus sobra hont se trobaren las cres, laltre apres lo pou e com trayhen lo Judas e com cauen les creus, laltre com sancta Elena ab la creu fen lo misteri de la resurreccio del mort e totes les dites ystories de la part dreta. E en la part sinistra, com Contesti acavalportant la creu ab los altres quil acompenyaven ana en Jherusalem e troba lo portal paredat e veu lo angel sus lo portal, laltre com dit Contesi en camisa sens barret e descals, senyit despart ordona*

*ab la creu en las mans en Jherusalem e troba lo portal obert e la processo quil exia a rebra, l'altra com sancta Elena jau al sepulcre morta ab algunes launes e presentales e mols pobres. E en lo pla del revolt, nostre dona de Gracia ab lo montell ubert e dins papas, cardenals, bisbes, canonges, capellans, frares, monges e reys, reynas e altres personatges axi de homens com dones. E detras lo pilasdalt abaix a man dreita sant Narcis e a laltre part sant Simon apostol ab los titols als peus e sobre les tubes. E tot dit retaula e ystories del saguent: Primo lo banchal e tota la talla de tot lo dit retaula e mollures e pilars deurat de or fi e los pilars plans dels cantons lo pla de atzur, lo revolt, mollures e talla e roses deurades de or fi, e los plans del revolt, de atzur. E han de pintar en la cortina de dit retaula sancta Elena e Contesti qui tinguen los dos la dita creu, e dita santa Elena tingua los clausen las mans. E tot aço convenen e prometen fer per ell e per altres a totes les despeses proprias a sens dany ne despeses del mossen Narcis Simon be e degudament e de bon art e gracia e de aquells millors colors que trobar poran a coneguda de emstres en aço experts per dites parts no sia sospitos asen aconeixar e judicar lo dit retaula si sera tant be degudament e de tant bon art fet o pintat com lo retaula del benaventurat sant Onoffre de les claustreres del monastir dels frares menos de la present ciutat de Gerona, car axi be degudament e de tant bon art e gracia es contingut e concordat entre dites parts lo dit retaula e altres coses sus dites de aquelles se hagen de fer e pintar. E apres los dits Anthoni Norri e Pera Arnandis fer e pintar prometen e se obligan a aço de assi a vuyt mesos prop venidors.*

*E lo dit mossen Narcis Simon conve e promet de e per les sus dites dar a pagar als dits Anthoni Norri e Pera Arnandis o a qui ells volran setanta liures barcelonesas per aquestos termens e pagues, ço es, encontinent essent lo dit retaula en case del dit Anthoni Norri de set liures, deu sous. E essent deboixat dit retaula encontinent altres deset liures, deu sous. E essent mig fet dit retaula encontinent altres deset liures, deu sous encontinent essent acabat e judicat lo dit retaula a tot punt..."*



### APÈNDIX 3: TRANSCRIPCIÓ DEL CONTRACTE DEL RETAULE DE SANT CEBRIÀ DE FLAÇÀ.

1519, 17 de novembre. Els pintors Gabriel Pou i Pere Fernández contracten la realització del retaule de Sant Cebrià de Flaçà. D'acord amb les condicions, s'havia d'enllestir el 1523.

Arxiu Històric de Girona. Guilana. Notaria 2. Registre 401 bis:

*“En nom de nostra Senyor Deu sia e de la purissima Verge Maria e de monssenyer Bernat Puiol, prevere e sagrista de la sglesia de sanct Sebria de dita parroquia de Flasa, Bernat Vinyals e Pere Ballester de dit loc de Flassa, en nom lurs propis e havent comissio e potestat de fer les coses deius scrites segons digueran de paraula de la universitat e singulars persones de Flassa, de una part. E mestre Gabriel Poi, pintor de la ciutat de Gerona, e mestre Pedro Fernandes, tambe pintor, natural de la ciutat de Murcia, habitador de Gerona, de la part altra, de e sobre lo retaula del altar maiorde la sglesia de Flassa, lo qual los dits mestra Gabriel Pou e Pedro Fernandes pintors tenen a pintar de e per la forma e manera següent.*

*E primerament es stat concordat entre les dites parts que los dits mestres Gabriel Pou e Pedro Fernandes hagen e sien tenguts pintar lo bancal de dit retaula en que ha nou cases e en cascuna de dita casa tenen a pintar hun ymage dempeus sensera, ço es, al mig del tabernacle la Pietat, y a la ma dreita de dit tabernacla, la ymage de nostre dona, y en l'altra costat la ymage de sanct Joan Evangelista, y en les altres cases de dit tabernacle hun angel en cascuna de dites casestenint cascu hun improperi de la Passio de Ihesuchrist. E en la part dreita del bancal, la ymage de sanct Joan Batista en la mes prop casa del tabernacla. E en la altra part següent del dit bancal, en la mes prop casa del dit tabernacle, la ymage de sanct Sebastia vestida. E en l'altra part següent del dit bancal, en la mes prop casa del dit tabernacle, la ymage de santa Magdalena vestida. E en l'altra casa següent, la ymage de sanct Miquel o aquella que la dita parroquia ordanara. E apres en la part esquerra de la dita sacristia, la ymage de sanct Pau, e en la altra porta de la part dreita, la ymage de sanct Pera. E en lo*

*camper del mig, la ymage de sanct Sebria qui stiga en ponti fical, y en la part superior de dita casa, lo Crucifix accompanyat del que es acostumat.*

*E mes han apintar deu istories de la vida de sanct Cebria, çoes, aquelles que per los demont dits elegits los sera dit e ordenat, çoes, en los dits deu camps, çoes, cinch de cada part, les quals ymages e retaula e banchal hagen a pintar de bones e fines colors e en les parts hon haura mester or que ni posen e fassen e pinten aquelles e fer e pintar sien tenguts be e degudament, e ab tota perfeccio sens defalliment. E mes sien tenguts daurar lo tabernacle e los pilars e tubes e entaulaments e tota obra de talla de or bo e fi brunyit, perfetament e per semblant les polserese pilarse tubes e smortiments ha esser daurat(s) be e degudament de or fi com se pertany y de bona obra.*

*Item es convengut entre les dites parts que tota la paret qui es del retaule abaix e de una porta a l'altra, hagen e sien tenguts pintar de colors segons sera necessari e la obra requerra, totes les altres coses hagen los dits mestres pintors fer e pintar de bones colors, çoes, ab tant bones faysons com aquel les e tanben acabades. E los dits mestres Gabriel Pou e Pedro Fernandes prometen que faran e pintaran lo dit retaula de sanct Sebria be e degudament, ab tota pperfeccio e de bon e fin or e atzur e altres colors, bones e fines. E si cars era que de falliarent algu hi hagues sinestres, lo que Deu no vulla, los dits mestres Gabriel Pou e Pedro fernandes hagen e sien tenguts tornar adobar aquell be e degudament, aconaguda de dos pintors e de hun argenter si la dita universitat volra, la qual hagen afer com dit es, ab tot compliment e degudament daci a tres anys primers vinents inclusivament. Item es concordat entre dites parts que per pintar lo dit retaula, los dessus nominats, en lurs noms propis e de la dita universitat de Flassa, hagen e sien tenguts pagar als dits mestres Gabriel Pou e Pedro Fernandes pintors, dos centes lliures barceloneses, çoes, de present vint lliures e daci e per tot lo mes de Janer propvinent, altres vint lliures; del dit mes de janer a quatra mesos apres següents, altres vint lliures. E apres de quatra en quatra mesos,*

*altres vint lliures successivament. E com lo dit retaula sera acabat, tot lo que restara de dites doscentes liu res...*" [Segueixen formules acostumades].

#### APÈNDIX 4: TRANSCRIPCIÓ DEL CONTRACTE DEL RETAULE DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE LLANÇÀ.

1519, 29 de novembre. Els pintors Antoni Norri i Pere Fernández contracte la realització del retaule major per a l'església parroquial de Llançà.

Arxiu Històric de Girona. Pere Escuder. Notaria 8. Registre 175:

*“Capitols fets e concordats entre ANthoni NOrrri e Pera Arnandis, pintos de Gerona, de una part, e Johan Corominas, Baldiri Pont, obres de la sglesia, e Benet Ferrer, consol l'nay present de la vila de Lansa, havents de asso axicomasserexen plen poder de la universitat e singulars personas de dita vila en dits noms, de la part altre, de e sobre les pintures devall scrites:*

*E primerament es apuntat e concordat entre dites parts e convenen e prometen los dits Anthoni Norri e Pera Arnandis, e los dos ensemps e de partidament in solvi renunciant quan en asso a benefici de novas comissions e depertidores acsions se obliguan a pintar o fer pintar be e degudament e segons de bons mestrs se pertany lo rataula maior de la invocacio de sant Vicens qui es cap de la sglesia parroquial de la dita vila de lansa, de les colors, obres e modo devall scrits e següents:*

*Primerament que les nou cases o plans de banchal, en lo del mig la pietat. E la part drete, nostra dona. E a la sinistra sanct johan Evangelista. E als tres de cascuna part restants, aquells apostols que per dits obres e confrare la seran nominats la lasfaran, empero primer be endreparant les juntas de dit retaula a la hont sera manester e anguixarant de guix gros prim com se pertany. Item duraran la talla del dit retaula de or fi. Item pintaran los plant de bon atzur. E los plants de tot lo retaula qui son set, que lo alt de la punta del mig faran lo crucifix. E en los restants sis faran sis istories de la vida del dit sanct Vicen, pahissos erels. E la talla del sagrari, de tot lo banchal deuraran de or fi. E dessota les tubas de azurbo segons se me rexera ab stelas de or fiambutides. E tota la cambra hon sara la ymage del dit sanct vicensambutida. E per*

*tot los plants deuraran de or fi per tot alla hon se mostrara dita cambre essent hi dita ymage. Item que a despeses de els dits pintors faran fer per algun ymaginayre la dita ymatge de sanct vicens de bulto, de bona fusta e aquella feta pintaran, deuraran de or fi e guarniran de pedres contrafetes. Item aximateix deuraran de or fi la clau ab los arpes. E los camps faran de bon atzur. E tot aço faran les polseras ambotides de or fi e los camps de bon atzur. E tot aço faran e fer prometen e se obliguen com dalt es dit, be e degudament de bon art per e perfeccio que de bons mestres sapia e com mylor podian fer. E a coneguda e judici de mestres en obres sufficients e xperts de assi a dos anys propvinents.*

*Item que quant es pactat e concordat entre dites parts que dits Anthoni Norri e pera arnandis o altre dells per fer o pintar dit retaule han de anar en la dita vila en la qual se ha de pintar dit reatula convenen e prometen dits obres e consol en dit nom donar o fer donar als dits mestres en la dita vila, bona casa sufficient e disposta per fer e pintar dit retaula francha als dits mestres de loguer e altres despeses e carrechs e aximateix faran devalar per pintar com sia pintat tornar posar dit retaula als dits mestres a despeses de dita obra, universitat e singulars.*

*E mes es apunctat e concordat entre dites parts e convenan e prometan e seobliguan los dits obres e consol n dits noms donar e pagar per dites coses als dits anthoni norri pera arnandis cent siquanta lliures de moneda barchinona per aquestos termens e pagues çoes de assi e per tot lo mes de janer prop venidor sinquanta lliures de dita moneda. E altres sinquanta de assi a sanct miquel de satembre prop vinent. E les restants sinquanta lliures a la fi dels dits dos anys essent acabat dit retaula..."*  
[segueixen fórmules acostumades]

## APÈNDIX 5: ALTRES DOCUMENTS

- 1510: contracte de Pietro Hispano amb l'abadessa del monestir de San Gregorio Armeno per a un retaule de 6 compartiments.
- 1511: Pietro Hispano té establert un taller a Nàpols i contracta a Felice Orlando de Salerno.
- 1512: Pietro Hispano entrega el contracte de Sant Gregorio Armeno.
- 1519: 17 de novembre – Gabriel Pou i Pedro Fernández contracten el retaule de la parròquia de Flaçà.
- 1519: 19 de novembre – contracte entre Narcís Simon, paborde de la catedral de Girona amb Antoni Norri i Pedro Fernández pel retaule de santa Elena.
- 1521: Gabriel Pou i Pedro Fernández contracten el retaule de Llançà.
- 1524: Carta de Pietro Summonte a Marcantonio Michiel de Venezia que atribueix la “cona della Visitazione” de santa Maria delle Grazie de Caponapoli a un tal Pietro Sardo.
- 1624: D'Eugenio, en Napoli Sacra associa a un tal Pietro Frangione, el retaule de la Madonna del Reposo en Santa Maria del Olmo, així com un retaule a San Gaudioso.

A aquests documents encara cabria afegir dues referències de diferent índole:

- Un document publicat per Corrisieri i recollit per Antoniazio Aquilino Romano el 1896, en el qual es cita a un Pietro Spagnolo treballant a Roma en el cercle de Rafael amb Pellegrino da Modena i Baccio Bandinello (Pedro Machuca)
- Un altre document inèdit presentat per Joan Sureda segons el qual, en 1514 s'estableix el privilegi de l'altar de santa Elena a la catedral de Girona en el qual se cita el retaule, el lloc on s'ha de disposar, etc.

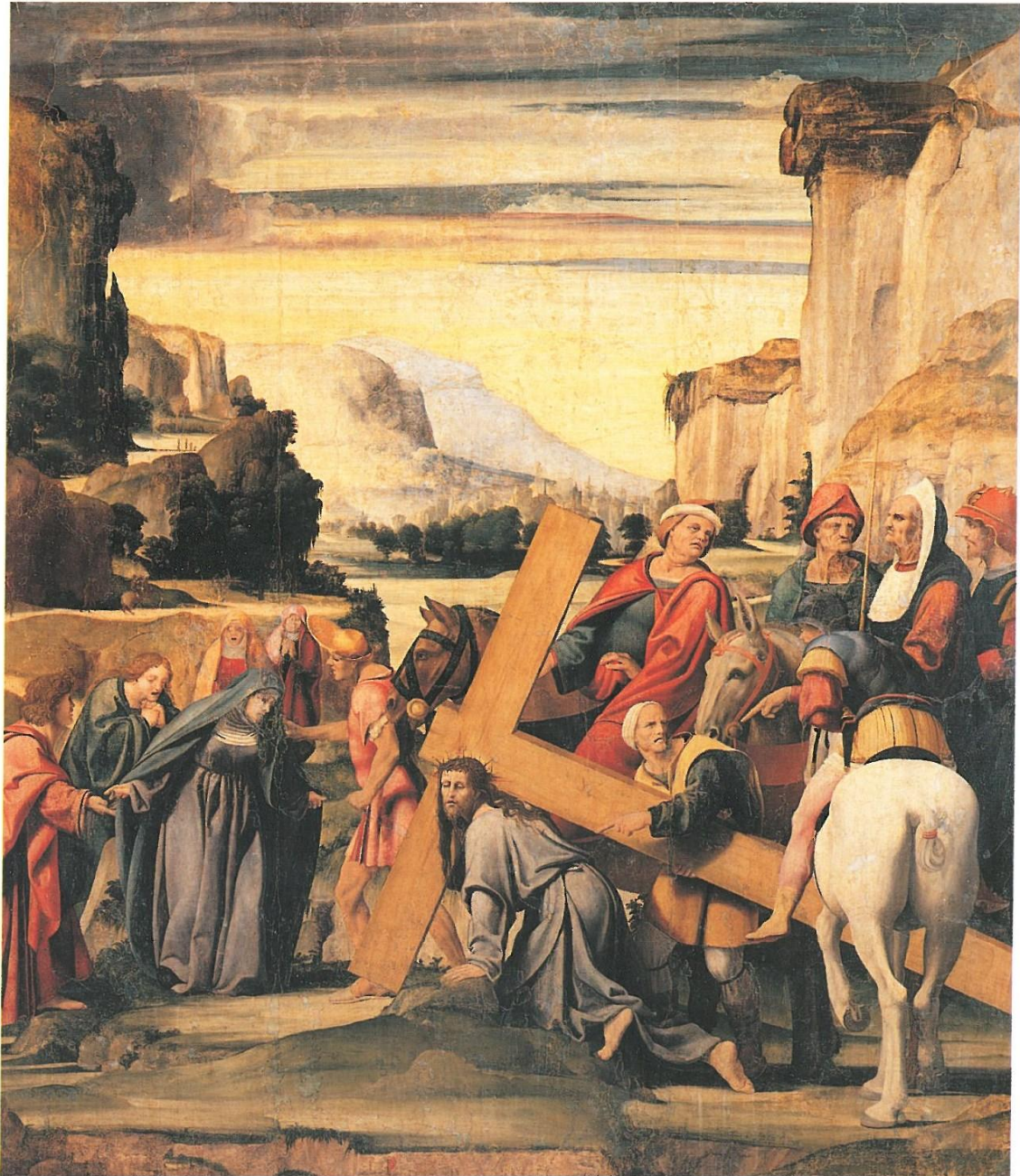
El fil documental és feble, al menys pel que fa a contractes, una altra qüestió és el fil dels cercles culturals en els quals es mou PB, que ens duen a fixar l'escenari relatiu als comitents, a l'ordre dels amadeïtes, i a la relació d'aquesta amb els cercles hispans de Roma, en els quals trobem, entre d'altres figures, el propi Bramante i Sebastiano del Piombo. Però, amb tot i amb això, allò més important a resoldre és el que uneix les dues terres mediterrànies.

OBRES I FOTOGRAFIES:



1. Pere Fernández, *Decoració de la cúpula de la Capella Carafa*, c. 1507 – 1508, fresc. Església de San Domenico Maggiore, Nàpols.





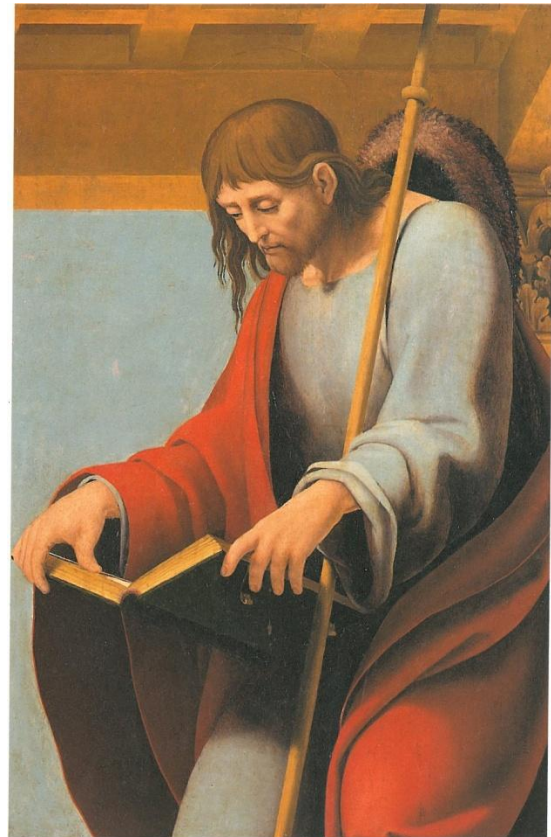
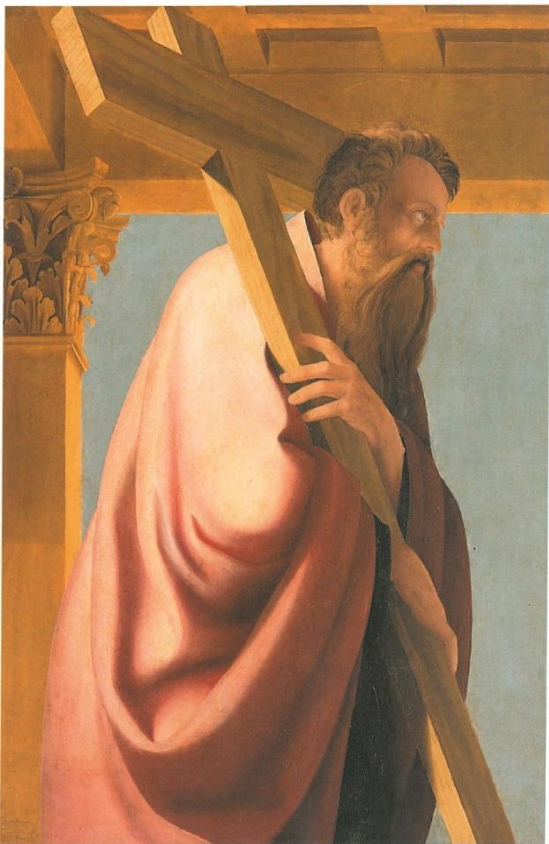
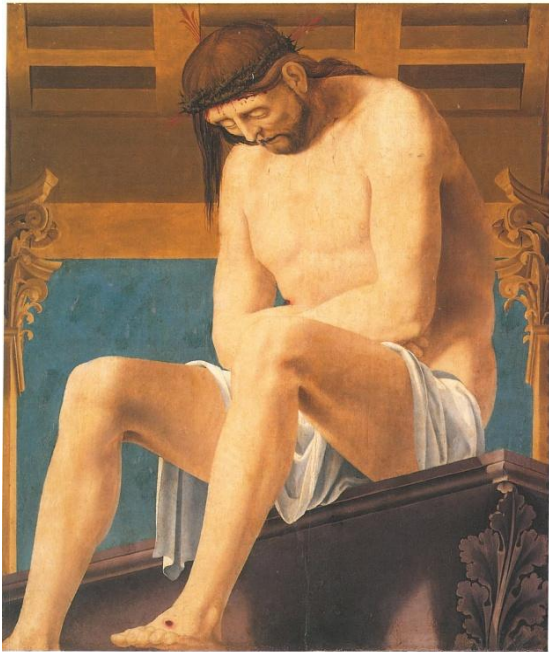
2. Pere Fernández, *Camí del Calvari*, p. 1512, fusta traspassada a tela.

Església de San Domenico Maggiore, Nàpols.



3. Pere Fernández, *Retaule de la Madonna delle Grazie* (també Retaule de la Visitació), c. 1508  
– 1509, tremp d'ou sobre fusta. Museo Nazionale di Capodimonte, Nàpols.





4. Pere Fernández, *Crist mort sobre el sepulcre, Sagrada Família, Sant Felip, Sant Jaume* (fragments), c. 1517 – 1518, tremp d'ou sobre fusta. Museo Civico, Cremona.





5. Pere Fernández, *Visió del Beat Amedeo Menez da Sylva*, c. 1513 – 1514, oli sobre fusta.  
Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, Roma.



6. Pintor llombardo-napolità, *Sant Pau*, a. 1515, taula. Pinacoteca di Brera, Milà.





7. Pere Fernández, *Retaula de Bressanoro* (també Verge amb el Nen entre Sant Francesc i el Beat Amadeo Ménez da Sylva), c. 1517 – 1518, tremp d'ou sobre fusta. Església parroquial, Castellone.





8. Pere Fernández, *Sant Francesc estigmatitzat*, c. 1514, tremp d'ou sobre fusta.

Galleria Sabauda, Torí.



9. Pere Fernández?, *Miracle de Sant Gregori*, taula. Col·lecció privada.





10. Pere Fernández?, *Sant Joan plorant*, taula, c. 1510. Col·lecció de la Historical Society, Nova York.





11. Pere Fernández, *Retaule de Santa Elena*, c. 1519 – 1521, tremp i oli sobre fusta.  
Museu del Tresor de la Catedral, Girona.



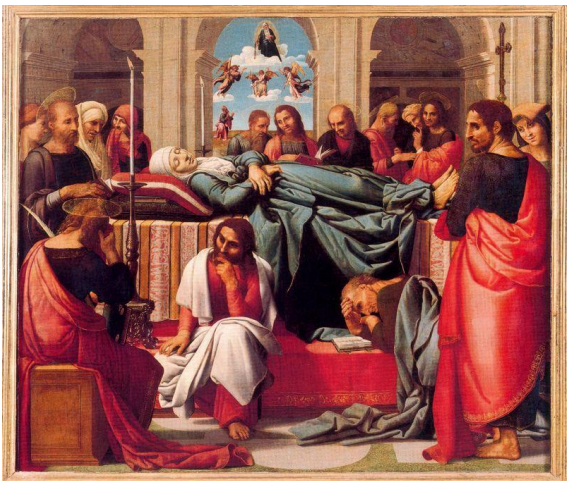
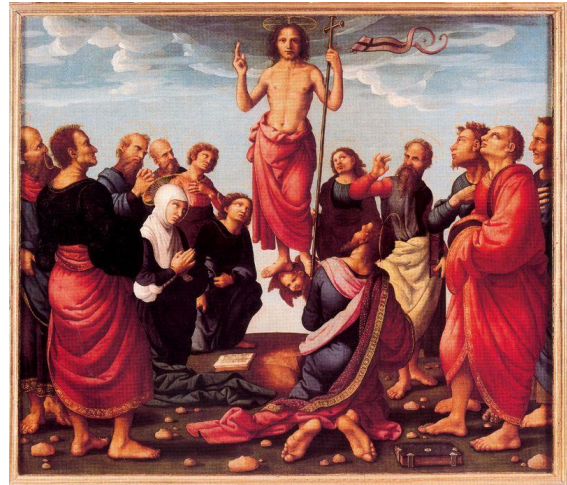


12. Pere Fernández, *Sant Miquel, Sant Onofre i Sant Andreu*, c. 1516 – 1517, oli sobre fusta.  
Col·lecció Zeri, Mentana.



13. Pere Fernández, *Verge amb el Nen entre Sant Joan i Sant Pere*, c. 1504.  
Monestir de San Gregorio Armeno, Nàpols.





14. Fernando Yáñez de la Almedina, *fragments del retaule major de la Catedral de València*, c.1507, oli sobre fusta. Catedral de València, València.





15. Pere Fernández, *Sant Joan Baptista*, c. 1508 – 1509, tremp d'ou sobre fusta.  
Norton Simon Foundation, Pasadena.



16. Pere Fernández, *Retaule de la Madonna delle Grazie* (també Retaule de la Visitació), c.1508  
– 1509, tremp d'ou sobre fusta.

Museo Nazionale di Capodimonte, Nàpols (segons la reconstrucció de Fausta Navarro).



17. Pere Fernández, *Deposició*, c. 1522 – 1523, taula.  
Església de Saint Edward, Guildford, Surrey.





18. Pere Fernández, *Adoració dels pastors*, c. 1504 – 1505 (a. 1509), oli sobre fusta.  
Col·lecció de la duquesa de Villahermosa, Pedrola, Saragossa.





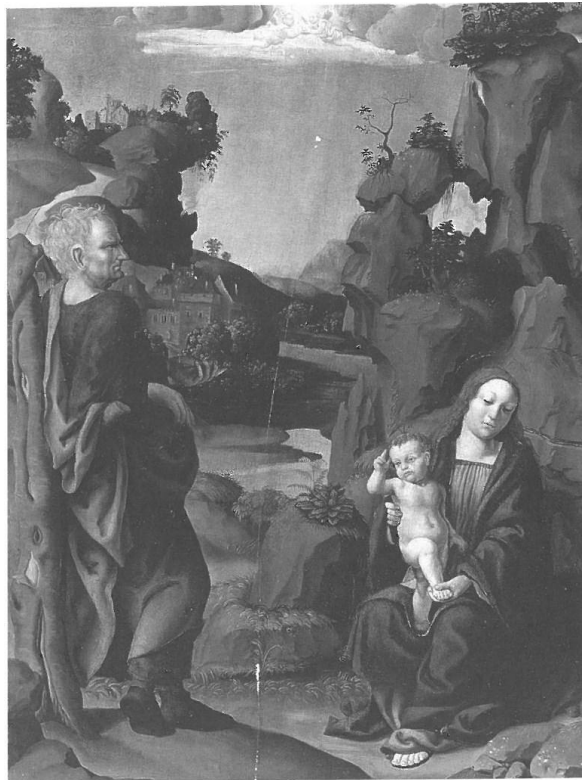
19. Pere Fernández, *Sant Blai*,  
1512, tremp i oli sobre fusta.  
Museu Nacional de Catalunya, Barcelona.



20. Pere Fernández, *Sant Gregori Papa*, c. 1511 –  
c. 1511 – 1512, tremp i oli sobre fusta traspassada  
a tela. Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.



21. Pere Fernández?, *Repòs en la fugida a Egipte*, taula. Col·lecció particular.



22. Pere Fernández?, *Repòs en la fugida a Egipte*, taula.

Col·lecció Kress Hartford, Trinity College,



23. Còpia de Pere Fernández, *Sant Francesc estigmatitzat*. Església de Sant Francesc, Subiaco.



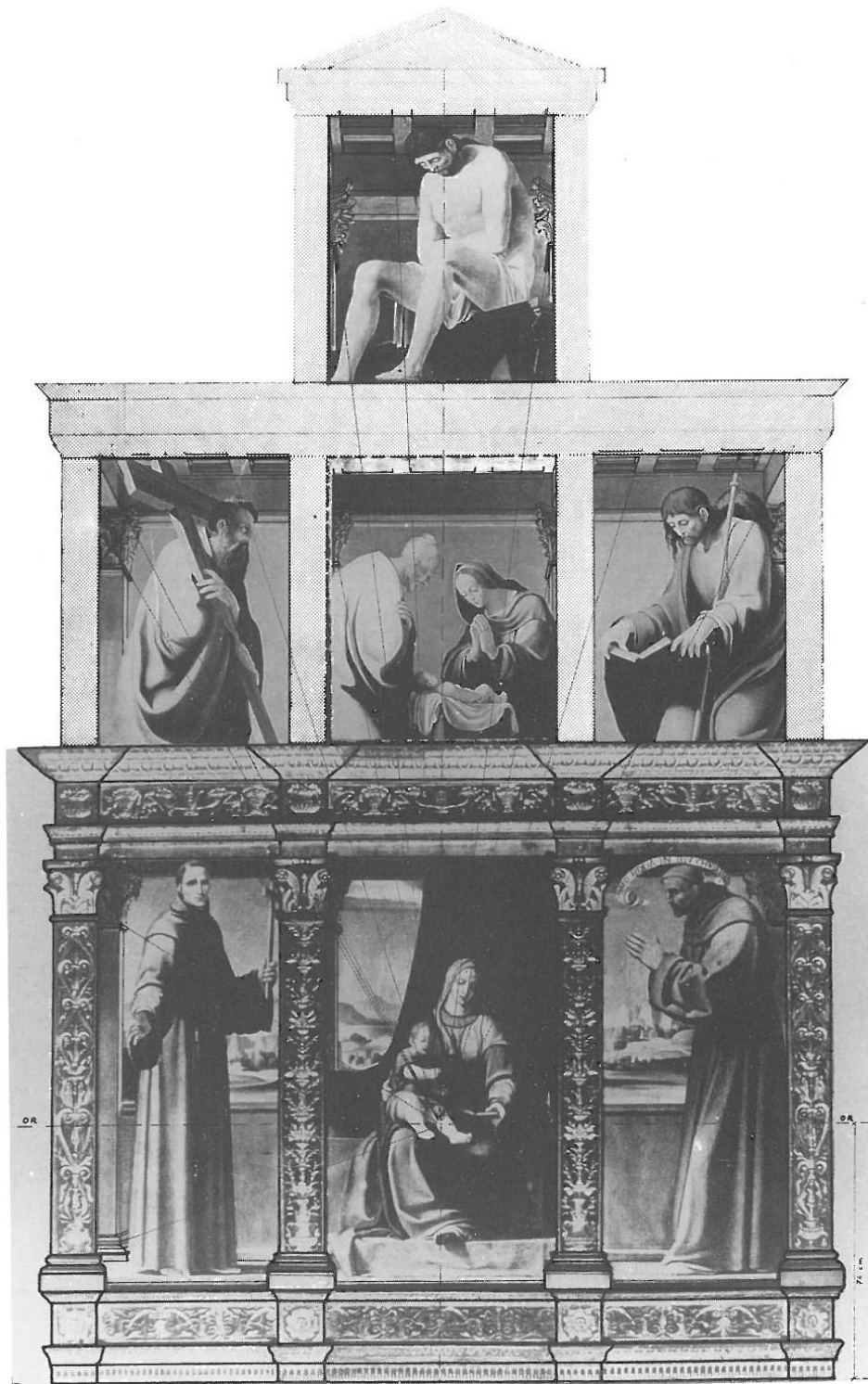


24. Pere Fernández, *Verge en glòria amb àngels músics*, c. 1515, taula. Col·lecció privada.



25. Pere Fernández, *Verge de Loreto*, c. 1515 – 1516, tremp d'ou sobre fusta.

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma.



26. Pere Fernández, *Retaule de Bressanoro* (també Verge amb el Nen entre Sant Francesc i el Beat Amadeo Ménez da Sylva), c. 1517 – 1518, tremp d'ou sobre fusta. Església parroquial, Castellone (segons la reconstrucció de Laura Bertacchi).





27. Bramante, cor de Santa Maria presso San Satiro, 1483. Església de Santa Maria presso San Satiro, Milà.





28. Pere Fernández, detall del bancal del *Retaule de Santa Elena*, c. 1519 – 1521, tremp i oli sobre fusta. Museu del Tresor de la Catedral, Girona.





29. Pere Fernández, detall de la part central del *Retable de Santa Elena*, c. 1519 – 1521, tremp i oli sobre fusta. Museu del Tresor de la Catedral, Girona.





30. Pere Fernández, detall del timpà del *Retable de Santa Elena*, c. 1519 – 1521, tremp i oli sobre fusta. Museu del Tresor de la Catedral, Girona.



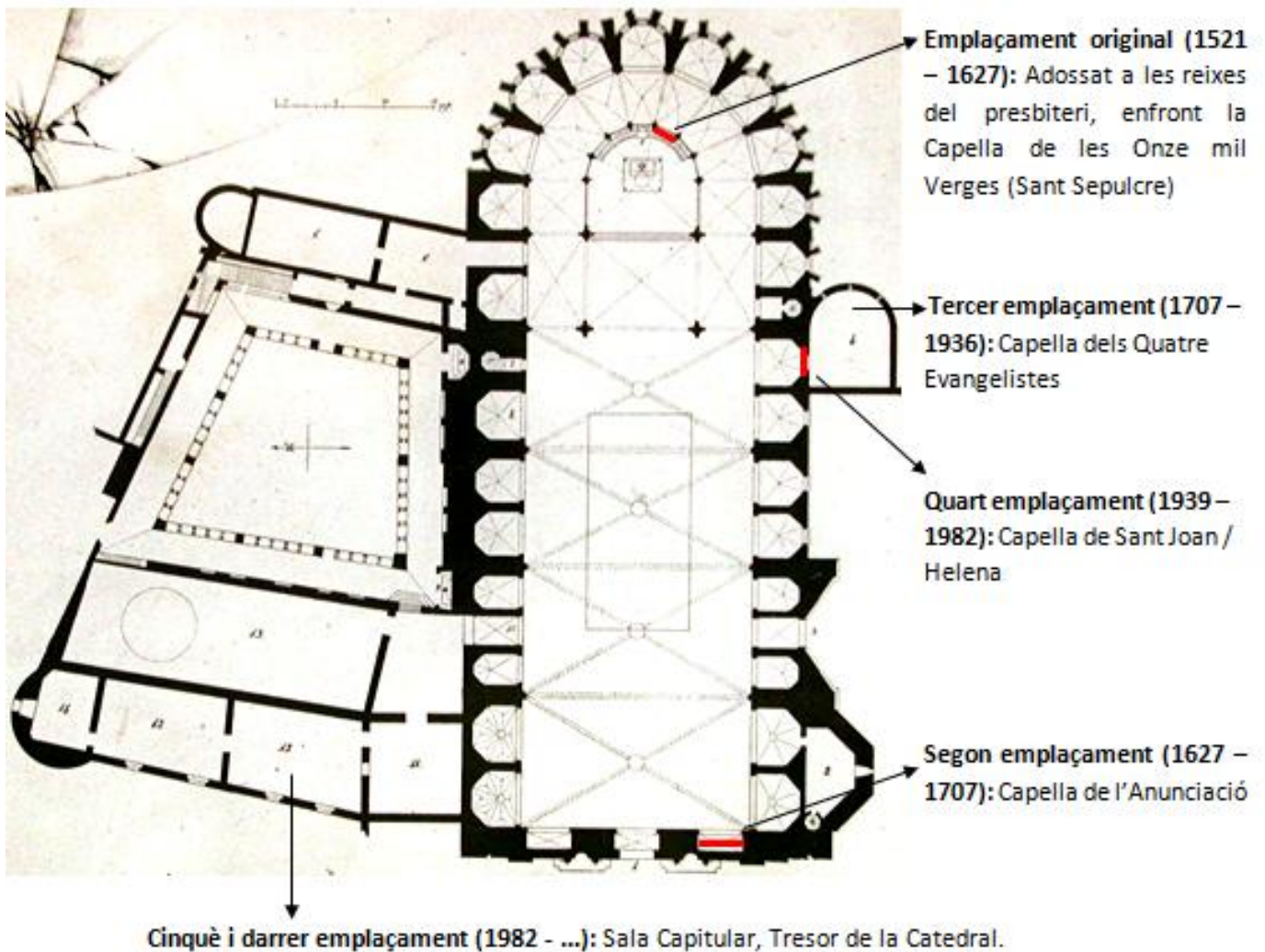
31. Pere Fernández, detall de les taules laterals del *Retaule de Santa Elena*, c. 1519 – 1521, tremp i oli sobre fusta. Museu del Tresor de la Catedral, Girona.



**Quarta Part. Documentació visual.**

**Diagrama de localització del retaule de Santa Elena.**

**DIAGRAMA DE LOCALITZACIÓ DEL RETAULE DE SANTA ELENA A LA CATEDRAL DE GIRONA:**



## BIBLIOGRAFIA:

### 1514

*Acta Fundacional del Privilegi de Santa Elena.* Arxiu Històric de Girona: Nicolau Roca, Notaria 1, Registre 540.

### 1519

*Contracte del retaule per a Sant Cebrià de Flaçà.* Arxiu Històric de Girona: Guilana, Notaria 2, Registre 401 bis, 17 de novembre.

*Contracte del retaule de Santa Elena per a la Catedral de Girona.* Arxiu Històric de Girona: Pere Escuder, Notaria 8, Registre 175, 19 de novembre.

*Contracte del retaule per a l'església parroquial de Llançà.* Arxiu Històric de Girona: Pere Escuder, Notaria 8, Registre 175, 29 de novembre.

### 1520

*Visita pastoral del bisbe Guillem de Boil a la Catedral de Girona.* Arxiu Diocesà de Girona: Pastoral 145, 11 d'octubre.

### 1524

Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno.* Bassano: J. Morelli editore, 1800; Bononya: G. Frizzoni editore, 1884.

Pietro Summonte, *Lettera a Marcantonio Michiel* dins: Fausto Nicolini, *Arte Napoletana del Rinascimento.* Nàpols: R. Ricciardi, 1925.

### 1532

*Visita pastoral del bisbe Guillem de Boil a la Catedral de Girona.* Arxiu Diocesà de Girona: Pastoral 149, fol. 174 r., 13 d'agost.

### 1549

Fra Sabba Da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti.* Faenza: edició a cura de S. Cortesi, Tipografia Faentina, 1999.

### 1550

Giorgio Vasari, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittore et scultori italiani,* Milanese, IV, 147-148, Florència, 1550.

### 1742 – 1745

Bernardo De Dominici, *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani,* vol. 3. Nàpols: Stamperia del Ricciardi.

### 1883 – 1891

Gaetano Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane,* vol. 6. Nàpols: Accademia Reale delle Scienze.

**1910**

Theodoro Amayden, *La storia delle famiglie romane*, vol. 2. Roma: C. A. Bertini.

**1914**

Giuseppe Fiocco, «Il periodo romano di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino», *L'Arte*, XVII, pp. 24 – 40.

**1925**

Fausto Nicolini, *L'Arte napoletana del Rinascimento*. Nàpols: R. Ricciardi, 1925, pp. 163 – 164.

**1928**

William Suida, «Bramantino Erörterungen und Zusätze», *Der Cicerone*, XX, 17, pp. 549 – 566.

Aldo de Rinaldis, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*. Nàpols: Richter.

**1953**

William Suida, *Bramante pittore e il Bramantino*. Milà: Ceschina.

**1955**

Ferdinando Bologna, «Altobello Melone», *The Burlington Magazine*, XCVII, 629, pp. 240 – 250.

Roberto Longhi, recensió a William Suida, «Bramante pittore e il Bramantino», *Paragone*, 63, pp. 57 – 61.

**1956**

Mario Monteverdi, «Lungo percorso di un manierismo lombardo diceso dal Bramantino», *Arte lombarda*, II, pp. 94 – 111.

**1959**

Ferdinando Bologna, *Roviale spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*. Nàpols: Edizioni scientifiche italiane.

**1968**

Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XV – XVI Century*. Londres: Phaidon Press.

**1970**

Giovanni Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*. Torí: Einaudi, pp. 30 -31.

**1972**

Francesco Abbate, *La pittura napoletana fino a l'arrivo di Giorgio Vasari (1544)*, dins AA.VV., *Storia di Napoli*, V, 2. Cava dei Tirreni, pp. 831 – 845.

**1977**

Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*. Nàpols: Società Napoletana di Storia Patria.

**1978**

Germano Mulazzani, Gian Alberto Dell'Acqua, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*. Milà: Rizzoli Editore.

**1982**

Francesco Abbate, *Pseudo-Bramantino, a Un'antologia di restauri. 50 opere d'arte resaurate dal 1974 al 1981*, catàleg de l'exposició. Roma: De Luca editore, pp. 37 – 40.

Fausta Navarro, «Lo Pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica», *Bolletino d'arte*, LXVII, 14, pp. 37 – 68.

Iacopo da Varazze, *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Forma.

**1983**

Fausta Navarro, «Lo Pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica», *Bolletino d'Arte*, núm. 14, sèrie LXVII, 1982, p. 37 i ss.

**1984**

Pere Freixas, «Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVII, pp. 165 – 188.

Marco Tanzi, «Per gli esordi cremonesi dello Pseudo Bramantino», *Bolletino d'Arte*, núm. 26, sèrie VI. Roma: Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Adrian Wilson, Joyce Lancaster Wilson, *A Medieval Mirror*. Berkeley: University of California Press, 1984.

**1985**

Laura Bertracchi, «Pietro Ispano e il Polittico di Santa Maria di Bressanoro», *Arte cristiana*, LXXIII, 707, pp. 71 – 82.

Pierluigi Leone De Castris, *La congiuntura "iberico-lombarda" nel primo decennio della dominazione spagnola a Napoli, a "Forastieri e regnicoli". La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*. Nàpols: Electa, pp. 1 – 40.

Fausta Navarro, «Una nuova opera di Pedro Fernández del tempo di Cremona», *Prospettiva*, 42, pp. 62 – 64.

**1986**

Giovanni Previtali, *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catàleg de l'exposició. Florència: Centro Di editore.

Joan Sureda, *Sant Blai i el Pseudo-Bramantino. Estudi per a la compra i Resum de la investigació*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.



**1987**

AA. VV., *L'Època dels genis: Renaixement i Barroc. Tresors del Museu d'Art de Catalunya*, catàleg de l'exposició. Girona: Museu d'Història de la Ciutat.

Alessandro Ballarin, *Riflessioni sull'esperienza milanese dello Pseudo-Bramantino*, conferència al Museu d'Història de la Ciutat, 6 de novembre, publicat a *Leonardo a Milano. Problema di leonardismo milanese tra quattrocento e Cinquecento. Giovanni Boltraffio prima della Pala Casio*, Tomo Primo. Pàdua: Edizioni dell'Aurora (2010).

**1988**

Manel Font i Altaba, «Estudi comparatiu dels pigments i de la tècnica pictòrica dels retaules de Santa Elena i Sant Bai atribuïts a Pere Fernández (s. XVI) », *Memorias de la Real Academia de Ciencias i Artes de Barcelona*, L, 886, 4, Barcelona.

**1989**

Berta Antich i Marí, Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Observacions sobre l'arquitectura del retaule de Santa Elena i sobre l'arquitectura del gravat», *D'Art, Revista del Departament d'Història de l'Art*, Universitat de Barcelona.

**1990**

Nello Forti Grazzini, «El Telar del Tiempo», *FMR*, núm. 4. Barcelona: Ebrisa.

**1991**

Francesco Frangi, *Qualche considerazione su in leonardesco eccentrico: Francesco Napoletano, a I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*. Milà: Electa, pp. 71 – 86.

**1992**

Alba Costamagna, «Inediti dal territorio: La Madonna di Loreto dello Pseudo-Bramantino, Il Cristo benedicente del Cavalier d'Arpino ed altro dal convento della Beata Maria Colomba a Moricone», *Bolletino d'Arte*, LXXVII, 76, pp. 121 – 132.

**1993**

AA. VV., *Rutes del Renaixement i el Barroc*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Comerç, Consum i Turisme.

Pere Freixas, «El pintor Pere Fernández a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 32, Girona.

**1994**

Joaquim Garriga, «La geometria espacial de Pere Mates», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 33, Girona.

**1995**

Joan Sureda, *Pere Fernández, a Catalunya genio a genio: del s. XI al s. XXI*. Barcelona: Lunwerg, p. 81.

**1996**

BACCHI, A., «Ancora su Pedro Fernández a Napoli», *Nuovi Studi*, 2, 1996, pp. 11 – 19.

**1997**

Marco Tanzi, *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo-Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, catàleg de l'exposició. Castellone: Leonardo Arte.

**1998**

Joan Bosch i Ballbona, Joaquim Garriga i Riera, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*. Girona: Museu d'Art de Girona.

**1999**

Joan Molina, «Pintors a Girona en el segle XVI», *Revista de Girona*, núm. 192, Girona.

**2002**

AA. VV., *La catedral de Girona*. Girona: Lunweg.

**2003**

Margarita Cuyàs, *Itineraris de l'art català: Les col·leccions del MNAC: Renaixement i Barroc*: Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

**2004**

Giovanni Morale, *Le Adorazioni del Bramantino: un enigma milanese*. Milà: Electa, Col·lecció Kallistearte.

**2005**

AA. VV., «La façana gòtica de la catedral de Girona», *LOCVS AMOENVS*, 8, Barcelona.

Pietro C. Marani, *Bramantino: La Pietà artaria ritrovata. Contributa al percorso e alla cronologia del pittore lombardo*. París: Galerie G. Sarti.

Giovanni Morale, *Le Adorazioni del Bramantino. Arte, Misterio e Fede nella Milano del Quattrocento*. Milà: Skira.

**2008**

Joan Sureda, *L'art de la frontera a la Catalunya Moderna. Pere Fernández, pintor fronterer del Manierisme*. Barcelona: ACAF/ART.

**2011**

Giovanni Romano, *Rinascimento in Lombardia: Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*. Milà: Feltrinelli.

**2012**

AA. VV., *Bramantino a Milano*. Milà: Officina Libraria.

Francesc Ruiz i Quesada, «“*Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae* [...]”: Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del Mantell i els ordres mendicants», autoeditat, consulta online a <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/articles>













