

Pintura al tremp sobre fusta traspassada a llenç
75 x 156 cm
c. 1460
Museu del Louvre, París
Núm. inventari: 998 B

L'any 1936, Joaquim Folch i Torres (1936, pàg. 129-136) va atribuir aquesta obra al pintor Jaume Huguet, filiació en què ha coincidit posteriorment la major part de la crítica especialitzada.

L'obra del Louvre, segons l'inventari Villot de 1852, en el qual s'atribueix a l'escola francesa del final del segle XV, pertanyia a la col·lecció del baró de Taylor, que la va adquirir a Espanya el 1837.

La taula, actualment traspassada a llenç, representa el cos jacent de Crist sobre un sudari, sostingut, pels extrems, per Josep d'Arimatea i Nicodem (sant Joan, XIX, 38-40), els quals, tradicionalment, es troben a la capçalera i als peus del Salvador, respectivament. En un segon pla, observem la Verge depositant amb dolçor el cap de Crist; Maria Magdalena, amb la mirada absent a causa del dolor; sant Joan, les mans del qual prenen delicadament les de Jesús i que és, per la seva tendresa, una de les parts més aconseguïdes de l'obra; les santes dones, Maria Salomé i Maria Cleofàs, la gesticulació de les quals completa la imatge d'un dolor contingut i interior, malgrat les visibles llàgrimes dels seus rostres. La proximitat del punt de mira ens fa partícips de l'escena i origina una visió parcial del marc on es desenvolupa; per això, es representen de manera incompleta la creu i les escales per on es va fer descendir el cos de Jesús, darrere les quals s'observa una planúria amb la ciutat de Jerusalem al fons de l'esquerra.

La taula, tenint en compte les seves dimensions, pot haver estat destinada a frontal d'altar o bé a predel·la d'un gran retaule. Els antecedents, pel que fa a la temàtica, els observem al frontal de l'altar major de la catedral de Tortosa (1351), obra de l'anomenat Mestre de la mateixa ciutat; a les obres de Jaume Cabrera de la catedral de Girona (1400) i de la capella de Santa Caterina de Torroella de Montgrí, les quals, segons l'opinió de Josep Gudiol i Santiago Alcolea (1987, pàg. 95) devien constituir un retaule per elles mateixes, i al *Plany davant del cos de Crist* de Lluís Borrassà (1410-1411), encarregat com a compartiment central de la

predel·la d'un retaule de Santa Maria de Manresa i actualment integrat al retaule del *Sant Esperit* de Pere Serra de la mateixa església. Una obra molt més propera i que hagués pogut ser significativa en aquest estudi és el compartiment central de la predel·la del retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona (1454-1458), obra de Miquel Nadal i Pere Garcia de Benavarri. La significació a què al·ludim es refereix a la relació que tots dos artistes van mantenir amb Huguet. L'obra, similar a la que estudiem perquè la situació de la Mare de Déu és més propera al cap de Crist, representa el moment en què Jesús és banyat amb les espècies aromàtiques, i s'allunya de la taula d'Huguet tant per la disposició dels personatges com per la factura de l'obra. Segons l'opinió de Josep Bracons i Clapés, les taules de Tortosa, la de Lluís Borrassà i, possiblement, la d'Huguet i la desapareguda del monestir del Puig a València, podrien ser l'equivalent pictòric dels grups del Sant Sepulcre i podrien haver tingut funcionalitats anàlogues a les que suposa per als primers grups escultòrics: «proporcionar als fidels una imatge que evocés visualment i amb tota la seva càrrega de dramatisme allò que es rememorava el Divendres Sant.»¹¹

Si analitzem la producció de Jaume Huguet observem la reincidència del tema que tractem en diverses de les seves obres. Així, una de les taules del retaule de Ripoll (1455) havia de representar, segons el contracte, la Mare de Déu sostenint el cos del seu fill, acompanyada de les Muries, de Nicodem i de Josep d'Arimatea, obra perduda i de la qual només resten com a referència les pintures en grisalla dels profetes Melquisedec i Moisès, conservades al Museu Episcopal de Vic. Podem observar una disposició anàloga a l'anterior a la predel·la del retaule de *Sant Bernardí i l'àngel custodi* fet per a la capella de la Confraria dels Esparters i Vidriers de la catedral de Barcelona, obra parcialment documentada entre el 1462 i el 1470. També el 1462 se li va encarregar la pintura d'un retaule dedicat a sant Esteve per a la capella de la Confraria dels Freners de la catedral de

Barcelona, l'única taula del qual representa el *Plany sobre el cos de Crist mort*, obra contractada el 13 d'abril de 1462, i que Gudiol i Alcolea (1987, pàg. 172-173) creuen que fou elaborada abans del 1465. Les dimensions d'aquestes dues obres són molt inferiors a les de l'obra del Louvre, cosa que provoca, sobretot a la dels freners, una aglomeració dels personatges que es reflecteix clarament en algunes postures forçades. Al nostre entendre, les possibles analogies que es poguessin establir comparant la taula de París amb les de la catedral de Barcelona, s'obstaculitzen a causa de la intervenció majoritària d'ajudants en l'elaboració d'aquestes últimes obres: els fons daurats, les discordances anatòmiques i alguns rostres en són una prova. Tan sols són comparables, de manera clara, el rostre de la Mare de Déu i els cabells de sant Joan.

La semblança estilística i de mides existent entre la taula de Ripoll i la del *Plany* podria fer pensar que ambdues fossin parts del mateix retaule; no obstant això, l'existència del contracte del retaule de Ripoll contradia aquesta relació.

La manca de detall amb què són tractades les figures proporciona un aspecte de monumentalitat, possiblement per la seva relació amb l'escultura, que allunya aquesta taula, en una primera visió, de l'obra documentada d'Huguet. Per aquesta raó i tenint en compte la manca de documentació, podria fer dubtar de la seva autoria i ha originat datacions disperses dins de l'obra del pintor de Valls. Camón Aznar (1966, vol. XXII, pàg. 394-395) fa referència a una isocefàlia i a una agrupació que accentuen el sentit gairebé renaixentista de la taula i observa influències de Perugino en el paisatge i en algunes de les fisonomies,¹² raons per les quals veu aquesta obra allunyada de la producció d'Huguet. Al contrari, Post (1938, VII-I, pàg. 162) atribueix la taula a Huguet i opina que les petites diferències d'algunes fisonomies respecte al cànon d'Huguet podrien ser degudes a la deficient intervenció dels restauradors.

En relació amb la resta de la producció de



Jaume Huguet, no observem a la taula que comentem «les relacions íntimes molt evidents amb les taules de Vallmoll» que destaquen Josep Gudiol i Joan Ainaud (1948, pàg. 56); al nostre entendre, queden molt distants pel que fa al tractament del paisatge, a la representació de les mans, més curtes i menys estilitzades, a l'estructura dels caps i a la riquesa de detall, diferències encara més patents si les comparem amb la problemàtica taula que representa sant Pere i que es conserva a la Hispanic Society de Nova York. Per tot això, no creiem en la possibilitat, al·ludida pels autors esmentats (ib., pàg. 57), que les tres obres formessin part d'un sol retaule. Sí que estem d'acord amb la relació que estableixen (ib., pàg. 61) entre la figura de Jesús jacent i la de Crist flagel·lat del frontal de la capella de sant Marc de la catedral de Barcelona, conservada també al Louvre, encara que aquesta última presenta una musculatura una mica més marcada i una aparença menys escultural. Folch i Torres (1936, pàg. 129-136) situa la taula de París vers el 1470; basa l'atribució de l'obra al pintor de Valls en «els models hu-

mans figurats en les obres d'Huguet» i estableix una connexió entre cada un dels personatges representats al *Plany* del Louvre i diferents personatges de l'obra d'Huguet, relacions que no arribem a observar clarament, si bé som conscients del factor subjectiu en la valoració. Segons el nostre parer, el retaule de *Sant Abdó i sant Senén* de Terrassa (1459-1460) és l'obra, dins la producció documentada d'Huguet, que presenta més relació amb la taula de París; en destacaríem la proximitat entre el cap de Jesús i el de sant Senén. S'observen similituds en l'estructuració del cap, l'ombrejat de la cara, l'arqueig de les celles, el perfil del nas, la particular representació de la barba i la complexió del coll i, a la vegada, tal com ja va posar de manifest Folch i Torres, es poden establir connexions entre la figura de Nicodém i el conseller representat al costat de l'emperador Deci.

D'altra banda, destaquem la relació que hi ha entre el paisatge del *Plany* i el del *Calvari* de Terrassa, malgrat l'absència de daurats en el primer. Ainaud (1955, pàg. 20) observa una connexió clara entre el paisatge de la

taula del *Plany* i el del calvari del retaule de l'*Epifania* de Vic i els considera com un anunci del de la *Flagel·lació* del Louvre.

Com a conseqüència, i coincidint amb Post, no creiem que la taula d'Huguet correspongui a l'època tarragonina, època que li assignen Josep Gudiol i Joan Ainaud (1948, pàg. 47), ni al període de 1448-1453, proposat per Josep Gudiol i Santiago Alcolea (1987, pàg. 168). Al nostre entendre, la taula s'hauria fet amb posterioritat a la dels profetes de Ripoll i en un lapse de temps pròxim al de la realització del retaule de Terrassa, tot i tenint en compte les particulars característiques del *Plany* i les diferències clares que existeixen entre totes dues taules en una primera visió.

FRANCESC RUÍZ QUESADA

[1] BRACONS, Josep, *Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic*, V Congrés Espanyol d'Història de l'Art, pàg. 142.

[2] CAMÓN AZNAR, José, «Pintura Española Medieval», *Goya*, núm. 54, Madrid: 1963, pàg. 351.