

El periple pictòric d'un pintor milanès a Catalunya: Joan Baptista Toscano, actiu entre 1599 i 1617

Joan Bosch Ballbona
Universitat de Girona
joan.boschb@udg.edu

RESUM

L'estudi reconstrueix les dues dècades d'activitat del pintor italià Joan Baptista Toscano a Catalunya (entre 1595 i 1617), analitzant-ne el rastre documental, relativament abundant i ara enriquit de manera molt rellevant, i, sobretot, la seva obra conservada a la catedral de Girona (retaula de Tots Sants), l'església parroquial de Sant Andreu de Llavaneres (retaula major i del Roser), el MNAC (pintures d'un retaula de Sant Jaume), el Museu de Mataró (una taula de la Visitació de la Verge) i el Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró (un Sant Gabriel i una Verge Maria d'una Anunciació). La conclusió serà la caracterització del seu llenguatge com la versió més genuïna del tardomanierisme pictòric esdevinguda al Principat.

Paraules clau:

Joan Baptista Toscano; Cesar Corona; pintura; Renaixement; tardomanierisme; Catalunya; Milà; Monza; Llombardia

ABSTRACT

The Pictorial Journey of a Milanese Painter in Catalonia: Joan Baptista Toscano, active between 1599 to 1617

In this article, I follow the steps of the Italian painter Joan Baptista Toscano during his long stay in Catalonia (from 1595 to 1617) and analyse his relatively abundant archival trail, which has been substantially enriched through this research. Most importantly, I examine his paintings from this period housed in the Girona Cathedral (the All Saints altarpiece), the Parish Church of Sant Andreu de Llavaneres (the main altarpiece and the Virgin of the Rosary altarpiece), the National Museum of Catalonia (several paintings belonging to a St James altarpiece), the Museum of Mataró (a panel of the Visitation of the Virgin Mary), and the Museum-Archive of Santa Maria of Mataró (two-panel painting of the Archangel Gabriel and an Annunciation to the Blessed Virgin Mary). This article aims to characterize and identify Joan Baptista Toscano's pictorial language as the most genuine version of late Mannerism art in Catalonia.

Keywords:

Joan Baptista Toscano; Cesar Corona; painting; Late Renaissance; Late Mannerism; Catalonia; Milan; Monza; Lombardy

Per a la investigació sobre l'art de l'època del Renaixement construïda des de fora d'Itàlia i relativa a autors i a temes ubicats físicament i mentalment a la perifèria dels centres del poder i de les avantguardes, hi ha fenòmens d'abast europeu que val la pena de seguir amb una atenció especial, com ara el de la circulació de les invencions figuratives i compostives mitjançant els dibuixos i els gravats, com també el dels itineraris dels artistes, i no només els dirigits a Itàlia des de qualsevol part del continent, sinó també els que van conduir els autors italians cap a diverses parts d'Europa o els mestres europeus cap al nostre país¹. D'una banda, és conegut el gran interès de consignar els materials gràfics que, saltant fronteres físiques i mentals, van transitar fluïdament per qualsevol dels tallers artístics europeus, així com d'identificar-ne les diverses modalitats d'utilització a l'interior dels obradors, des de les més mimètiques fins a les més creatives, des de les basades en els gravats de divulgació més generalitzada fins a aquelles lligades a la manipulació de les estampes més insòlites². D'altra banda, sabem com n'és de reveladora l'anàlisi del llenguatge i la cultura artística dels mestres itinerants, tant quan ens mostra l'efecte de les trajectòries i dels recursos gràfics en el territori d'acollida, com quan il·lumina els senyals que l'art dels centres italians del Renaixement van deixar en aquells autors que s'hi van acostar prou temps.

En particular, a l'antic Principat de Catalunya, el flux de pintors italians fou quelcom remarcable durant el segle XVI, de manera que arribà a ser constant a partir de la segona meitat de la centúria i a cavall entre els segles XVI i XVII. Durant aquelles dècades, la porositat dels nostres límits territorials en relació a l'activitat dels artistes transalpins va esdevenir un dels aspectes

més interessants del cicle renaixentista. Això sí, gairebé tots els mestres italians actius al Principat eren pintors, com si la competència amb els autòctons en el món de l'escultura en fusta daurada i policromada destinada a enriquir retaules fos insuperable per a aquells forasters. Tanmateix, són pocs els que han estat estudiats amb prou deteniment. Només Pietro Paolo de Montalbergo (documentat entre 1548 i 1588, data de la seva mort), el flamenc italianitzat Isaac Hermes (? – Tarragona, 1596) i el pintor poeta Pere Serafí, *lo Grec* (? , 1505/10 – Barcelona, 1567), potser d'ascendència grega tot i que provinent d'Itàlia —però aquest en menor mesura—, han rebut una atenció crítica relativament proporcionada a llur protagonisme en el desenvolupament de les arts del nostre país, fins i tot des de fora del Principat³. Uns altres dels pintors actius entre mitjan segle XVI i les primeres dècades del XVII, com ara el napolità Nicolau de Credeça (†1558), Filippo Ariosto, el romà Cèsar Corona, els genovesos Francesco Forneli, Giovanni Battista Palma, Giacomo Giustiniano, Francesco Durrio i Bartolomé Gassan, els germans savoians Lluís i Antoni Gaudín, pintors del bisbat de Niça, només s'han beneficiat d'aportacions puntuals, en general relatives a la descoberta d'una novetat documental o a un breu estudi monogràfic sobre alguna de les poques obres que se'ls han preservat fins ara⁴.

El nostre protagonista d'ara en endavant, el llobard Joan Baptista Toscano (o Toschano), ocupa una situació intermèdia a efectes historiogràfics. Fa algun temps que, arran de la troballa del contracte de la pintura i el daurat del retaule major de Sant Andreu de Llavaneres i de la localització del plet que el pintor romà Cèsar Corona incoà contra la parròquia, jo mateix vaig traçar-ne una biografia raonada

i una caracterització general que ha romàs intocada fins avui⁵. Ara, unes interessants noves descobertes d'arxiu, l'inici de la restauració de les pintures del retaule major de Llavaneres per part del CRBBMM de Valldoreix, l'adquisició, per part del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), de quatre taules amb històries de sant Jaume que crec que se li poden atribuir i la localització d'altres treballs al Museu de Mataró i al Museu de la Basílica de Santa Maria de Mataró també assignables al pintor, m'inciten a repensar-ne l'obra i la trajectòria, també en unes condicions d'espai narratiu més generoses que em permetran analitzar amb més detall les bases documentals que m'orienten, entre les quals destaca el preciós i detallat contracte del retaule major de Llavaneres o el segon contracte per al retaule del Roser, també per a aquella parroquial, quelcom que, de pas, em deixarà expiar i rectificar una mala atribució meua d'aquest retaule al pintor gironí Gabriel Rovira, que, amb aquest repensament, torna a la dimensió de pintor sense obra conservada, de la qual, confio, aviat en serà rescatat⁶.

«Lo honorable mestre Giovanni Battista Toscano, pintor milanès, per ara habitant en la ciutat de Barcelona» travessa la història de l'art des de 1595, quan arriba a Catalunya en circumstàncies desconegudes, com les de la majoria de pintors forasters desplaçats al nostre país. Així doncs, un cop més, l'historiador s'ha de resignar davant de la impossibilitat de respondre satisfactòriament interrogants tan elementals com els relatius als motius del seu trasllat o a les etapes seguides fins arribar al Principat, qui sap si a la recerca d'un espai laboral més receptiu a la seva producció que el de la més exigent Llombardia nadiua. Ni en aquest cas de Toscano ni en el d'altres mestres forasters, sabem trobar la manera de respondre preguntes tan naturals com les següents: per què va abandonar la seva ciutat o país?, quan va prendre aquesta determinació, el seu destí ja era Catalunya?, o bé (això sembla el més probable), hi va arribar per atzar, després d'una etapa d'itinerància culminada en trobar un territori dinàmic des del punt de vista del seu ofici? I, encara, en el cas que hagués tingut el nostre país per objectiu ja en el moment de deixar el seu lloc d'origen: què en sabia?, qui n'hi havia parlat?

Per tant, a l'hora de relatar els inicis de la seva història, ens hem de conformar amb dues dades segures i dues hipòtesis precàries. La primera de les certes es aclareix que, com s'avançava, el periple del mestre s'inicia l'any 1595 a Barcelona. Si el 17 de juny podia acceptar notarialment de prendre un aprenent per espai de dos anys, el jove Joan Baptista Cavaller, de divuit anys d'edat, fill de Joan Cavaller i d'Esperança Gar-

cia, habitants a la porta de Russafa, a València, significa que hi havia arribat uns quants mesos abans, els necessaris per passar l'examen que el gremi de pintors li exigia per exercir l'art, tenir taller propi i ensenyar aprenents⁷. La segona evidència brota del fet que, al llarg de l'estada a Catalunya, ell sempre deixarà constància del seu origen llombard i de la condició de «naturalis Mediolani», una informació que encara podem ampliar gràcies a un altre valuós document, un testament seu signat a Barcelona el 25 de gener de 1614, descobert, com el contracte d'aprenentatge que acabo de citar, per Santi Torras, que l'ubica nascut a la vila llombarda de Monza⁸.

Quant a les febles hipòtesis de treball, l'una es desprèn del document barceloní de l'aprenentatge i consisteix a col·locar, a l'escenari interpretatiu del personatge, la possibilitat que, atesa la pàtria valenciana dels Cavaller, ell hagués arribat a territori hispànic a través de València, durant els primers anys de la darrera dècada del segle, força abans que hi senyoregés Francesc Ribalta, que aleshores encara era a Madrid. L'altra, tan precària i incerta com es vulgui, deriva d'aquests orígens llombards i, si es comprovés, podria explicar la seva etapa de formació. És una incògnita nascuda d'una petita notícia de la biografia de Simone Perterzano relativa a la peripècia del seu mestratge respecte de Caravaggio. El 6 d'abril de 1584, un «dominus Joannes Baptista de Toschanis filius quondam alterius domini Joannis Baptistae portae orientalis parrochiae sancti georgii ad putheum album mediolandi» apareix com a testimoni al contracte entre el jove Michelangelo da Merisi i el consolidat mestre milanès. Per a Giacomo Berra, el Toscano esmentat al full notarial «molto probabilmente era un caravaggino abitante nella stessa parrocchia del pittore» i hi actuà en qualitat de «semplici "teste di cortesia"», al costat del barber Giovanni Antonio Zuffi, un segon signant. Aquest, diu l'autor, no hi és per «pura "cortesia"», «in quanto è documentato che il barbiere era in stretto rapporto con il Peterzano, il quale, qualche anno prima, il 12 novembre 1580, lo aveva nominato procuratore per una transazione con il suo padrone di casa»⁹. Em pregunto si no podríem pensar el mateix de l'enigmàtic Toscano. I si ell també tingués alguna relació amb Perterzano i amb l'exercici de l'art de la pintura en aquell destacat obrador? En qualsevol cas, d'aquí no podem passar. Ara mateix, no hi ha manera de saber si el Joan Baptista Toscano present a Milà el 1584 és el nostre o no. Al document, no hi consta l'ofici, i el nom del pare esmentat no el podem connectar amb el del nostre autor, ja que no se'l cita mai a la documentació catalana, ni tan sols al testament del pintor. De manera que, com que tot plegat

és tan incert, no té gaire sentit, almenys de moment, de fer-se preguntes ulteriors sobre per què un pintor vinculat a un taller tan important s'hauria vist empès a allunyar-se de la Llombardia i d'Itàlia uns quants anys després. Ens hem de limitar a seguir-ne els rastres segurs, que són abundants, malgrat la manca dels relatius als seus exordis llombards.

Arribat a Catalunya, Joan Baptista Toscano actua com un més dels artistes forasters instal·lats a Barcelona atrets pel dinamisme del mercat de pintura vinculada a l'ornamentació dels retaules i s'hi va fent un espai de treball, comanda rere comanda, a partir del modest retaule del Roser de la vila de Lloret, encarregat el 26 de novembre de 1595. Com veurem, les condicions d'aquest compromís, força singulars en el context de les comandes d'art devot contemporani, fan pensar que el pintor el podria haver considerat una targeta de presentació o una acció de promoció, tot i la modèstia del retaule construït pel retauler gironí Joan Domènech des del 2 de juliol de 1576, organitzat entorn d'una única imatge de la Maredeu. Toscano es comprometé a pintar-hi, a l'oli, les històries de l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat, la Presentació al Temple, Crist entre els Doctors i la Coronació de la Verge, per muntar-les al cos del retaule, i la de la Pujada al Calvari i les figures de Sant Domènec i Sant Pere Màrtir, per a la predel·la. A part, realitzaria «quatre evangelistes ab ses insignies» —potser per als guardapols— i la resta dels misteris del cicle rosarià que no cabien al retaule, executats al tremp i sobre tela o sarga, que es col·locarien als murs de la capella: quatre de dolor, Oració a l'Hort, Flagel·lació de Crist, Coronació d'espines i Crucifixió, i quatre de glòria, Resurrecció de Crist, Ascensió de Crist, Pentecosta i Assumpció de la Verge¹⁰.

La lectura dels acords de Lloret suggereix que el de Monza, en efecte, els podria haver considerat una oportunitat per posicionar-se en el mercat de l'art devot local. Això explicaria que no pactés un preufet d'entrada i que acceptés de lligar la remuneració a la valoració final de dos experts (encara que rebia una bestreta de 30 o 40 lliures), a banda del compromís afegit de pintar de franc el «Monument» i de fer un donatiu de cent rals a la Maredeu. És més, en concertar-se, Toscano no solament assegurava que «la pintura al oli del retaule del Roser serà tant bona y fina com se'n puga trobar mà de home en Barcelona dels qui vuy són pintors en ella», i que «la pintura que farà al tremp per fora del retaule del Roser serà tan bona y millor que la pintura que vuy és en lo altar mejor» (de Pere Serafi i Jaume Forner II i dauradura de Jaume Fontanet II), també estava disposat a admetre que si els visuradors no la trobaven millor

o equiparable, «totes les presents capitulacions sien nul·les, ni li sie pagat sinó los gastos y les colors y or que haurà despès»¹¹.

Tanta disponibilitat li va acabar ocasionant algun maldecap en arribar el moment de la visura. Per començar, perquè els lloretencs volien encarregar-la a un mestre no identificat que no era del grat del pintor: «la qual és enemiga mortal de dit Toscano com per dit Toscano ver és estat dit i declarat i no és ni seria raó que essent-hi enemich entretingués en fer judici de sos interessos». I, després, perquè va costar molt de pactar qui podia ser l'expert adequat. Potser la seva condició de pintor foraster nouvingut no ho posava fàcil. És possible que aleshores ni conegués gaire bé els seus col·legues locals, ni s'hagués acomodat als estàndards de qualitat als quals aquests s'avesaven, ni s'hagués construït una xarxa de complicitats equivalent a la que teixiren uns altres autors lligats a la producció dels retaules amb pintors o escultors de confiança als quals podia acudir en gestions semblants, de manera que, el 14 d'octubre de 1596, els obrers es lamentaven que

[...] ells, dits obrers, no saben qui nomenar puig dit Toscano los ha donat per suspesar cinc pintors i que ells no saben de quin pintor llançar mà perquè en Gerona no li ha agradat a dit Toscano mossèn Mates [Damià Mates, suposo], ni mossèn Rovira [Gabriel Rovira], i en Barcelona altres qui són mossèn Uguet, pare i fill [els dos Jaume Huguet], i mossèn Jaume Bassin, i que ells dits obrers ja havien fet venir un pintor i que a ell no li ha agradat lo que ha estimat i que estan promptes i en pagar lo que judicaran dos pintors posats per la justícia.

Al final, de la visura només se'n responsabilitzà Damià Vicenç, significativament un dels pintors de més entitat de l'època i que més tard col·laboraria amb el llombard al retaule de Llavaneres, que la va realitzar el 22 de novembre de 1596 al costat d'un clergue, Jeroni Fàbregues, rector de Salitja¹².

Entre aquests papers lloretencs il·luminats per la recerca de Joan Domènech Moner, n'hi ha un, datat el 25 de juliol de 1596, que serva la dada addicional d'identificar Toscano com a habitant de Llavaneres. Ho fa en un moment en el qual els obrers de la parròquia maresmenca, presidida pel segon temple parroquial dedicat a sant Andreu —l'actual església del cementiri, realitzada en dues etapes entre 1508 i 1523 i des de 1570 fins a 1574—, intentaven trobar un bon pintor per policromar, daurar i pintar la fàbrica de l'imponent i solemne retaule major, començada el 23 de febrer de 1583 per l'escultor

Gaspar Huguet, mort l'any 1585 després d'haver enllestit l'elaboració del pedestal, el bancal i l'anomenada «andana de sant Andreu», i completada des de 1590 per l'imatger Joan Aragall, responsable de la construcció de l'«andana de santa Anna» i de la cimera. Toscano hi residí fugaçment, doncs, en els mesos decisius en què es dirimia qui culminaria una comanda tan potent i tan atractiva per als artesans locals en les arts del retaule, just quan els obrers acabaven de decidir de triar a qui la podien confiar a través de la convocatòria d'un concurs consistent en l'elaboració d'una taula que representés el martiri de sant Andreu, que seria examinada per tres mestres experts encarregats de decidir el vencedor i, en conseqüència, l'autor que s'enduria el contracte de pintar i daurar tot el retaule. Allò que fa intrigant la notícia lloretenca és que el seu nom no figurés entre els aspirants a endur-se la contracta i que la indicació sigui posterior en mesos als dies en què els pintors Antoni Toreno de Mataró, Gabriel Rovira de Girona i el romà Cèsar Corona havien presentat els seus treballs per fer la prova i esperaven el veredict dels experts. D'altra banda, és rar que, davant d'aquell notari, s'identifiqués com a habitant a Llavaneres si només hi era de manera puntual per atendre les consultes sobre la pintura del retaule. Potser hi feia alguna altra feina. En tot cas, com veurem, a la fàbrica del gran retaule sobre sant Andreu, ell no hi apareixeria fins l'any 1603.

A principis de 1599, a Girona, el «pintor milanès» contracta el seu segon treball conegut, la pintura del retaule i del tabernacle del Roser de l'església parroquial de Sant Feliu de Cartellà, obrat pel retauler local Ramon Roca l'any 1589, en el qual hi havia d'il·lustrar

[...] els quadros que són en dit retaula ab la historia del Roser y banchal de aquell, y en lo quadro del mig del dit bancal farà una Nativitat de Nostre Senyor, y en los altres quadros lo que apareixerà millor per dita obra, y en les polseras farà, sols a l'un costat d'ellas, sanct Pere Màrtir a la una y sanct Domingo a l'altre, y totes les altres pinturas que seran necessàries per ben estar del dit retaula¹³.

Sembla una feina prou modesta i no l'hem conservada, de manera que hem de considerar que, ara mateix, aquesta documentació notarial exhumada per Josep Clarà és rellevant, sobretot, per l'afirmació que els pabordes del Roser haurien «de aportar l'enfustament en la present ciudad, en casa del molt reverent Baldiri Galí, canonge de la Seu, ahont dit mestre Toscano està, a despeses suas lo dit tabernacle y retaula», ja que manifesta un vincle que obliga a indagar en l'espai catedralici més lligat al canonge, el de



Figura 1.
Giovanni Battista Toscano. Taula central del retaule de Tots Sants de la Catedral de Girona. Fotografia de l'autor (amb autorització del Capítol de la Catedral de Girona).

la capella de Tots Sants, decorat amb un retaule que, en efecte, «toscaneja» rotundament¹⁴.

La intuïció atributiva, ben encaminada pel vincle entre canonge i pintor evocat al retaule de Cartellà, comença a enrobustir-se en descobrir que, l'octubre de 1594, el canonge Galí demana als seus companys capitulars de poder instal·lar retaule, reixa i sepultura a la seva petita capella de la seu, en la qual l'enterrarien el 1626:

Capella omnium sanctorum. Habitee sunt gratiae a domino Gali pro concessione externis diebus sibi facte de constructione suis sumptibus facienda in capella omnium sanctorum retabuli, retxie et aliorum [...] de sepultura in dicta capella sibi matrisque eius¹⁵.

I va quedar confirmada amb una evidència notarial datada l'11 de gener de 1598, quan «Joan Batista Toschano pintor milanès ciutadà de Barçelona» s'avenia a pintar «lo dit retaula de Tots los Sants de dita Seu [...] al oli de pinzell ab pintura fina y bona y bonas y finas colors», per 85 lliures i en vuit mesos, durant els quals, a més, Baldiri Galí prometia de «fer la dispesa y en sa casa o altra part donarli casa francha». El mestre realitzaria «al pinzell al oli [...] lo tauló principal



Figura 2.
Jacob Matham. *El Crist Redemptor de Miquel Àngel a la
basílica de Santa Maria sopra Minerva*. Fotografia: The
Trustees of the British Museum.



Figura 3.
Esteve Bosch (retauler i escultor), Giovanni Battista Toscano (pintor i dau-
rador). *Retaul de Tots Sants de la Catedral de Girona* (amb autorització del
Capítol de la Catedral de Girona).

en lo qual promet pintar ab las differentes colors necessarias la història de tots los sants y en lo banchal pintarà y pintar promet la Nativitat de Nostro Senyor», però, en principi, no s'ocuparia del daurat de l'estructura i l'escultura, tot i que acceptava «que si al dit senyor Baldiri Galí aparrà esser necessari de encarnar totas las figuras de bulto y mitg relleu ell las encarnarà» i que «ell dit Joan Batista Toschano tindrà cuydado de ordenar que lo daurador pose los colors a la dauradura conforme lo que pertany ara a la obra» (figura 1)¹⁶.

Caldrà esperar a fer una neteja de les taules per valorar la intervenció de Toscano de manera més ajustada, en particular a propòsit dels valors cromàtics. Fa temps que la recomanem al capítol gironí, fent notar que es troben en una situació alarmant i que es tracta d'unes peces de gran valor. L'estat actual ens priva de veure'n els matisos, per exemple, en el tractament de rostres, anatomies i plegats, i n'atenua i en dissol les distincions i els jocs del color. De fet, gairebé ens priva d'apreciar-ne l'Adoració dels pastors del bancal, l'element clau per certificar-ne l'autoria a causa de la coincidència amb l'escena homòlo-

ga del retaule del Roser de Sant Andreu de Lla-vaneres, un treball també ben documentat del milanès. Sigui com sigui, hi ha alguns aspectes rellevants, gràfics i compositius que són prou visibles. Especialment el referit al vincle de la figura del Redemptor amb el Crist Salvador de Miquel Àngel Buonarrotti a Santa Maria sopra Minerva a través de l'estudi de les estampes que en va treure Nicolas Beatrizet, primer, i Jacob Matham, després (figura 2). Si bé la dependència dels models és prou palesa, tant en la composició general com en el posicionament dels membres i en la relació amb la creu, el lligam amb totes dues és més interpretatiu que no sembla a primera ullada, ja que, a banda del canvi relatiu a l'aspecte del subtil *perizoni* i a l'elisió dels altres instruments de la Passió que el *Salvador* de Miquel Àngel ostenta amb la mà dreta, les poques variacions constatables, en la posició del cap, dels braços i dels peus, són producte d'un des- tre canvi en el punt de vista sobre el personatge. Toscano ha abandonat els punts de vista dels gravats, horitzontal en el del més antic, baix en el cas de Matham —el que correspon al punt de vista d'un espectador real davant de la imatge de

la Minerva—, adaptant l'aparença de la seva representació a un punt de vista més elevat —que, si féssim cas de les fileres de sants i màrtirs, hauríem de situar a l'alçada de la mirada del Crist. El pintor s'ha aplicat, doncs, a fer una operació relativament sofisticada que obté el resultat de la recreació d'una figura solemne dotada d'una anatomia molt convincent i enriquida d'un reeixit efecte de carnalitat, força insòlit en la pintura contemporània a Catalunya.

S'ha d'admetre, però, que la força de Toscano decau —i l'exigència tècnica s'estova— conforme ens anem allunyant del nucli de la taula, conforme la mirada de l'espectador va avançant cap al fons atrapada en les vertiginoses i insípides diagonals de caps. Mentre els sants i les santes agenollats dels primers termes (la Mare de Déu, sant Pere, sant Pau, els Pares de l'Església, que distingim gràcies al capell cardenalici, la tiara i la mitra, sant Joan Baptista a l'extrem esquerre segons el nostre punt de vista, etc.) estan caracteritzats amb prou personalitat i mantenen alguna intensitat dramàtica, un cop superada la renglera de primer terme, aquesta es va dissolent a causa del recurs massa elemental d'evocar el nombre immens de membres del santoral mitjançant anodines i inacabables fileres de siluetes difuminades.

El retaule havia estat contractat el 7 d'octubre de 1594 entre el canonge i l'escultor gironí Esteve Bosch (figura 3)¹⁷. L'obra pujava 110 lliures que el mestre començava a cobrar aquell mateix dia, en lliurar-se-li un terç del preu total: 36 lliures i 13 sous. Segons l'acord, «Steve Bosch scultor habitant en Gerona» elaboraria «a tot punt un retaule de fustades de xiprer y albra blanch segons y conforme una trassa y dibuix que dit Bosch té lliurat a dit senyor canonge Galí y vuy està en ma de ell dit senyor canonge Galí»; un requeriment que, tot i no conservar la traça original, hem de creure que s'aplica amb escrupolositat fins a construir una obra molt remarcable, una mica menys per la factura no tan acurada dels elements escultòrics que per la traça i la finesa de l'aparell ornamental. Especialment perquè Baldiri Galí optà per una fórmula de retaule ben italianitzada, present a Catalunya a partir de l'arrencada del darrer terç del segle XVI. En comptes de preferir una estructura convencional a manera de políptic, tria un disseny d'aspecte unitari, concebut com a marc monumental d'una única taula d'altar de gran format, en aquest cas dedicada a exhibir la legió dels sants i les santes venerant un Crist Salvador. És una opció molt semblant, gairebé contemporània i també connectada amb una iniciativa canonical, a la del retaule de sant Francesc pintat per Isaac Hermes a la capella del degà Gabriel Robuster, edificada a la catedral de Tarragona per l'arquitecte Jaume Amigó a partir de 1584¹⁸. Ara, men-

tre el disseny del de sant Francesc parteix del gravat del frontispici de la *Regola delli cinque ordini d'architettura*, de Giacomo Barozzi da Vignola, farcint-lo amb més revestiment ornamental i incorporant-hi afegits com ara el fris de l'entaulament, el bancal corregut o les traspilastres, la proposta d'Esteve Bosch es deixa guiar per un altre gravat, el del retrat del papa Pius V realitzat per Mario Cartaro l'any 1567. En realitat, l'estampa, més que un retrat, és una al·legoria del pontificat del papa Ghisleri articulada en un marc arquitectònic sumptuós orlat amb figures de sant Pere i sant Pau, sant Miquel i de les virtuds de la Justícia, la Prudència, la Fe, l'Esperança i la Caritat, les tres últimes ubicades a la cimera i centrades per la figura culminant de la religió. No és una composició gaire diferent de la que apareix a la portada del tractat *Quattro libri dell'Architettura*, d'Andrea Palladio, publicat a Venècia el 1570, i Esteve Bosch l'interpreta prou bé i amb notes d'originalitat, fent que el frontispici corinti que emmarca el clipeu el·líptic amb l'efígie papal esdevingui el sumptuós i refulgent marc de la pintura del Redemptor. La parella de columnes de fustos estriats també compareix, però sense les traspilastres ni les bases cisellades i amb l'afegitó dels terços inferiors filigranats que el policromador va fingir que estaven puntejats de pedres precioses, topazis i robins. Igualment, es respecta l'esquema general del coronament en l'ús figuratiu del timpà del frontó, incorporant-hi, en lloc de la Religió, «una Nostra Senyora ab lo Nyinyo Jhesus en los brazos de mitg ralleff» asseguda en el cim de la llesca del frontó arquejat i amb «un angelet a cada costat», i als seus peus, com volia el contracte, «un seraphi de mitg rallef» a l'espai que el gravat reservava a l'Esperança. Finalment, el guiatge del model de Cartaro s'observa encara en l'esquema de la predel·la tripartida entre el doble pedestal de les columnes que flanquegen l'ara il·legible taula de l'Adoració dels Pastors. Als extrems del bancal, els daus incorporen un preciós motiu de petxina farcida amb dos bustos femenins que duen, cadascun sobre un llibre obert, una tiara i una torre. Gràcies al contracte —sense el qual seria ben difícil de saber, perquè és una invenció molt singular—, coneixem que són al·legories, de «la sglesia y la altra figura la religió», la primera amb la tiara papal i la segona amb el llibre obert.

Per últim, es podria assegurar que el referent de l'estampa de Cartaro contribuï a animar la pulsio ornamental característica entre els retaulers locals. L'escultor, estimulat pel bigarrament al·legòric i decoratiu del model, introdueix un variat revestiment ornamental a totes les superfícies, que s'animen amb el diàleg entre els dominants daurats i els fons ultramarins propiciat



Figura 4.
Giovanni Battista Toscano. Sant Domènec de Guzmán (detall) del retaule del Roser de l'església parroquial de Sant Andreu de Llavaneres. Fotografia de l'autor.

pel treball del daurador. Com indica una vegada més el text dels acords, la màscara decorativa, menuda i variada, no és innòcua a efectes de significació i simbolisme, sinó precisa i meditada. A les polseres, alineats verticalment, hi ha feixos amb espases, llances, destrals, serres, albardes, rodes eriçades de claus, dagues, buiracs plens de sagetes, una graella i sogues, i al fris corinti, una cadena de corones i palmes que ocupen el lloc que al gravat correspon als símbols pontificals i eucarístics. Instruments i atributs, doncs, al·lusius a la tortura, al martiri i a la recompensa dels màrtirs, tant «uns tropheos so és impropèris de tots los martiris de tots los martiris», com «unas coronas y palmes a propòsit representatiu y significatiu de tots los sants».

Ara, l'atzarós pas del temps ha fet del retaule gironí de Tots Sants la sola obra conservada d'Esteve Bosch, el vestigi únic d'una trajectòria iniciada en parròquies de la Garrotxa i culminada a les terres de l'Ebre. Tal com certifica el contracte per la construcció del retaule major de Sant Cristòfol les Fonts (1587), Esteve era fill d'en Joan Bosch, un imatger i retauler d'origen francès originari de la localitat de Miers, de la diòcesi de Cahors, cap d'un taller actiu a Olot entre 1560 i 1592. Allí, Esteve Bosch havia intervingut en l'elaboració dels retaules majors de Sant Miquel de Vilademires, Sant Miquel del Mont, pintat per Perris de la Rocha, i l'indicat de Sant Cristòfor les Fonts, pintat i daurat pels mestres Gabriel Rovira i Antoni i Jaume Vilanova, a més del de Sant Eloi de Sant Esteve d'Olot, decorat per Joan de Namur, del Roser de Sant Feliu de Pallerols, acolorit i il·lustrat per Joan Sanxes Galindo, i del retaule i la imatge de

sant Pere per a l'altar major de Sant Pere de les Preses¹⁹. El primer treball independent d'Esteve Bosch fou l'obra del sagrari i el tabernacle de Nostra Senyora de Gràcia, de l'església del convent dels Grans Agustins de Perpinyà, datat el 1588²⁰. Una notícia ben casadora amb les que n'havia avançat Marcel Durliat, reveladores d'una etapa formativa al Rosselló dins del taller d'Antoni Peitavi, amb la filla del qual es va casar l'any 1590, i on elaboraria, almenys, una imatge de la Marede Déu del Rosari de tres pams i el tabernacle de la confraria del Roser d'Arles del Tec, fet segons el model del del retaule de la Verge de la Concepció del Carme de Perpinyà²¹. El 1593, era de tornada a Girona, on realitzava la geganta del Corpus compromesa amb els jurats locals per 7 lliures i, sobretot, la traça i les parts escultòriques en planxa per a l'espectacular reixa de l'altar major de la catedral de Tortosa, fabricada pels ferrers Miquel Enric i Antoni Maysoalta per encàrrec del gran bisbe tortosí Gaspar Punter. La fàbrica de la reixa va ser gestionada pel mestre major de la seu, l'arquitecte Martí García de Mendoza, i fou valorada en 1.181 lliures, de les quals en tocaven 410 al mestre escultor, 770 als ferrers, mentre que les 131 restans es reservaven per pagar el cost del ferro elaborat en una farga de Vilafranca del Conflent²². Segurament, el ressò de la monumental reixa li va comportar el més important dels encàrrecs retaulístics que li sabem, tot i que, després del 1936, només el podem evocar amb una fotografia, l'espectacular retaule major de l'església parroquial de Calaceit valorat en 1.000 lliures (1596) i altres treballs a la comarca, ara menors: el disseny de l'orgue de l'església de Calaceit i la fàbrica del retaule del Roser de Bot (1600)²³. El 25 d'abril de 1603, torna a ser a Girona, ja que participa en el consell de la confraria dels Sants Quatre Màrtirs i encara era viu l'1 d'abril de 1614, ja que apareix a les actes de creació de la devoció de sant Josep al convent de Sant Domènec²⁴.

Mentrestant, Joan Baptista Toschano encetava el nou segle centrant l'activitat a la parròquia de Llavaneres, això sí, una vegada enllestit el contracte d'un petit retaule per a la capella particular de la casa del burgès Ignasi Prats de Figueres, valorat en 50 lliures, decorat amb pintures de Nostra Senyora, sant Ignasi Màrtir, sant Benet i Déu Pare, signat el 18 de gener de 1600²⁵. En efecte, a la primavera del 1600, el trobem identificat com a «pintor ciutadà de Barcelona, per ara en la vila de Figueres bisbat de Gerona habitant», vinculat per segona vegada amb Llavaneres, després de l'efímera menció del 1596. Ara hi consta compromentent-se amb els «administradors, protectors y regidors de la confraria sots dita invocació de Nostra Senyora del Roser» per daurar «dins un any immediata-

ment comptador», «tot lo dit retaule sots dita invocatio de Nostra Senyora del Roser en dita iglesia parrochial construït y fabricat», amb «or fi de dobló y smalt finíssim», a canvi de 150 lliures, i a pintar-hi «de colors finíssimes conforme usos y practhica de bon mestre expert [...] los misteris eo històries que dits senyor rector y administradors y obres li designaran»²⁶.

Al final de l'acta contractual, hi llegim la, força insòlita, indicació següent:

Item es pactat y concordat entre dites parts que atés que en los anys passats se ferma semblant capitulació sobre lo pintar y deurar de dit retaule entre los dits administradors y obrers passats de dita confraria y obra, de una part, y mestre Rovira pintor, y atés que aquella fonch impedida per lo dit senyor visitador de monsenyor reverrendíssim de Barcelona per certes causes y rahons, per ço, si acàs dit Rovira volrà provar de valer. se de dita capitulació per ell fermada, que dit Toscano la haya de deffensar a costes y despeses sues propies ab pacte que dit Toscano se hage de posar en judici ab dit Rovira de la habilitat dels dos, ço és, elegint perçó comunament experts, y si acàs los dits experts indicaran que dit Rovira és més hàbil que dit Toscano o tant hàbil com dit Toscano que en tals casos y quiscú de aquells dit Rovira hage de prevanler en fer dita obra y en dits cassos y quiscun de aquells la present capitulació sie nulla y de ningú valor, si emperò dits experts judicaran que dit Toscano eccedeix en habilitat a dit Rovira que a les hores y en dit com dit Toscano hage de prevaler a dit Rovira en fer dita obra y en dit cas la present capitulació sie valida y no altrament²⁷.

El notari es referia a un contracte anterior per la mateixa feina de daurar i pintar el retaule del Roser «ab les històries dels set goigs de la Mare de Déu», signat el 28 de maig de 1597 amb el pintor gironí Gabriel Rovira per un valor de 90 lliures²⁸. Un document al qual em vaig entregar cegament incorrent en un error sense paliatius quan vaig llegir-lo sense acarar-lo prou atentament amb les taules encara conservades a l'actual església parroquial de Sant Andreu, el tercer dels temples que ha tingut la vila. Un historiador de l'art no hauria de fer mai això de subordinar les informacions resultants de l'atenta observació de l'obra a les indicacions documentals quan les dues vies no coincideixen o són discrepants. En aquests casos, l'obra ha de tenir l'última paraula en el debat interpretatiu, fins al punt de poder fer trontollar o contradir els indicis documentals. Per una vegada, jo no m'ho vaig aplicar i amb això he provocat que, durant

uns quants anys, aquelles pintures quedessin al sac de Gabriel Rovira. També he de dir que, si bé la publicació del meu *mea culpa* i la meua rectificació arriben amb anys de retard, vaig ser conscient de l'errada pocs mesos després de l'edició de l'estudi, perquè mai no havia interromput el buidatge dels llibres de les notaries mataronines conservats a l'Arxiu de la Corona d'Aragó i no vaig trigar a descobrir-hi l'acord amb Toscano i, sobretot, a constatar la clamorosa sintonia entre les taules del Roser i les pintures de l'altar major que jo mateix li havia documentat. Per tant, i definitivament, no hi ha cap dubte que sis de les set taules del retaule del Roser conservades avui a l'actual parroquial de Llaveneres són obra de Toscano: una Assumpció de la Mare de Déu, una Adoració dels pastors, una Adoració dels Reis, i les tres pintures apaïssades de la predella amb bustos dels sants dominicans sant Domènec de Guzman (figura 4), sant Tomàs d'Aquino i sant Pere de Verona. En canvi, no he aconseguit aclarir la causa de la cancel·lació del compromís amb el pintor de Girona, ni la circumstància al·ludida als pactes de 1597 provocadora de la intervenció d'un visitador del bisbe de Barcelona i que va aturar el primer projecte. En qualsevol cas, Toscano es devia sentir prou competitiu i amb prou suport per no témer la clàusula que condicionava l'execució del contracte al desig de Gabriel Rovira de reivindicar-ne els drets adquirits des dels acords de 1597 i, en conseqüència, ben confiat de la seva habilitat superior i, si calia, acreditar-la.

El conjunt actual del retaule del Roser és el resultat d'un muntatge de 1948 que va aprofitar les restes arquitectòniques de l'original i les taules antigues estalviades de la maltempsada esfereïdora de 1936, afegint-hi dos quadres de Lluís Masriera, *Anunciació* i *Presentació al Temple*, muntats a cada banda d'una nova imatge de la Mare de Déu del Roser encabida a la fornícula principal, al cos baix de la retícula. No tenim manera de saber amb quin grau de fidelitat segueix l'estructura nova l'esquema de l'antiga creada per a la segona església parroquial que avui en dia senyoreja la vila des de l'elevat turó del cementiri. En conseqüència, és impossible de reconstruir-ne el programa iconogràfic, fins i tot en la improbable hipòtesi que Toscano quedés lligat pel cicle amb els set goigs de la Verge previst al contracte amb Gabriel Rovira, una forma abreujada de representar el cicle rosarià força habitual en els primers retaules de la confraria —al capdavant, la vella tradició dels Set Goigs de Maria prefigurava els cicles rosarians contrareformistes. En la lògica d'aquesta possibilitat, s'haurien perdut les pintures de l'*Anunciació*, l'*Ascensió de Crist*, la *Resurrecció* i la *Pentecosta*, que, amb les conservades, encer-



Figura 5.
Giovanni Battista Toscano. *Visitació de la Verge Maria a santa Elisabet*. Museu de Mataró. Fotografia de l'autor.

clarien una figura escultòrica de la MaredeDéu juntament amb les tres referències de la predella a l'orde dominicà impulsor de la devoció, a les quals s'afegiria la de l'escena de *St. Domingo agenollat que pren lo rosari de ma del Jesuset*, realitzada més tard, després de l'any 1634, segons consta en una anotació del Llibre de Visites pastorals conservat a l'Arxiu Parroquial que m'ha facilitat l'arxiver Lluís Albertí. Però, com indicaré de seguida, la raonable possibilitat que una de les pintures del conjunt fos la *Visitació* ens inclina a creure que el canvi d'autor anà acompanyat d'un nou plantejament temàtic.

En efecte, crec que cal preguntar-se si tindrien relació amb aquest cicle tres pintures que es poden atribuir al llombard: la *Visitació de la Verge a santa Elisabet* (figura 5), conservada al Museu de Mataró (inv. num. 5722,8), i dues taules de format triangular d'una Anunciació originàries de la cimera d'un retaule, en el qual la Mare de Déu i l'arcàngel Gabriel es presentaven per separat flanquejant un plafó o una fornícula del coronament i que avui, quan convindria presentar-les per separat, les hem de veure unides com si fossin una de sola al Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró (figura 6). En dono per certa l'autoria, tot i que només és una atribució que trobo, però, molt fiable i ben clara tenint en compte l'acarament entre els rostres de la Verge Maria d'aquestes taules i les de les històries mari-

anes dels documentadíssims retaules de Llaveneres, gairebé idèntics, com ho són també els nimbes, presentats com un subtil filet daurat, els vels quasi imperceptibles per la transparència que presenten o el cromatisme de la figura de Maria a les escenes del retaule del Roser, al qual haurien pertangut segons la meua hipòtesi. No plantejo la teoria de l'origen llavanerenc per caprici, sinó perquè recordo les anotacions dels dies 3 i 4 de febrer de 1937 del *Dietari* de Rafael Estrany sobre la Guerra Civil a Mataró, on consta la recuperació de «4 retaules [es refereix a taules] 230 x 125; 2 retaules 106 x 69, 2 retaules 105 x 34, 2 retaules 62 x 86, 1 retaule 43 x 21, 2 retaules 29 x 77» de l'església parroquial. Tenint en compte que la *Visitació* amida 84,5 cm x 62 cm, crec que la probabilitat que hagués format part del grup de materials artístics recuperats de Llaveneres i dipositats a Mataró és prou significativa²⁹.

La *Visitació* té l'interès afegit de versionar literalment un gravat, quelcom que Toscano no farà mai més amb tanta literalitat, que sapiguem. L'estampa guia és una de Hendrik Goltzius datada l'any 1593 (figura 7), de la qual Toscano en serveix una transcripció acolorida i fidel. No se n'allunya en cap detall. Si no fos per la diferència de format, semblaria que el pintor ha calcat el paper. La composició és idèntica, ho són els personatges, l'ambientació és igual, els detalls són clavats. No ha esquivat ni el gosset enjogassat del primer terme, ni el pedestal de l'angle inferior esquerre, ni la difuminada figura que entra al casal del fons, tampoc no ha oblidat el personatge que l'observa des de la galeria, ni la xemeneia fumejant, ni els arbusts del jardí penjat. La fidelitat és tal que també la cal·ligrafia dels plegats de les robes ressegueix el traç del burí de Goltzius. L'autor de la taula n'ha admès la proposta d'il·luminació i tot: al primer terme, la llum entra al porxo des del portal de l'esquerra avançant amb Maria; al fons, cau a pes sobre el teló arquitectònic, la qual cosa fa que la figura de Zacaries es retalli davant el pati assolellat. Evidentment, i al marge del petit detall del canvi de mida del nimbe de Maria, el mestre només ha hagut d'inventar-se els jocs cromàtics. Són justament aquests els que ens posen sobre la pista de l'autoria. La gamma cromàtica de la pintura del museu, en concret, el vermell acarminat de la túnica de Maria, l'ocre de la d'Elisabet, el lila diluït de la roba de Zacaries, els canviants tons blaus del mantell de la Verge, el turquesa del celatge, etc. es retroben a totes les pintures del nostre protagonista. Igualment, hi retrobem també la manera de traçar els nimbes, fins i daurats, o de representar el rostre de la Verge que li coneixem de l'*Adoració dels Reis* del retaule del Roser o a la *Visitació* del major de Llaveneres. Tanmateix la literalitat, l'exercici de transcripció té prou interès, perquè, contextua-

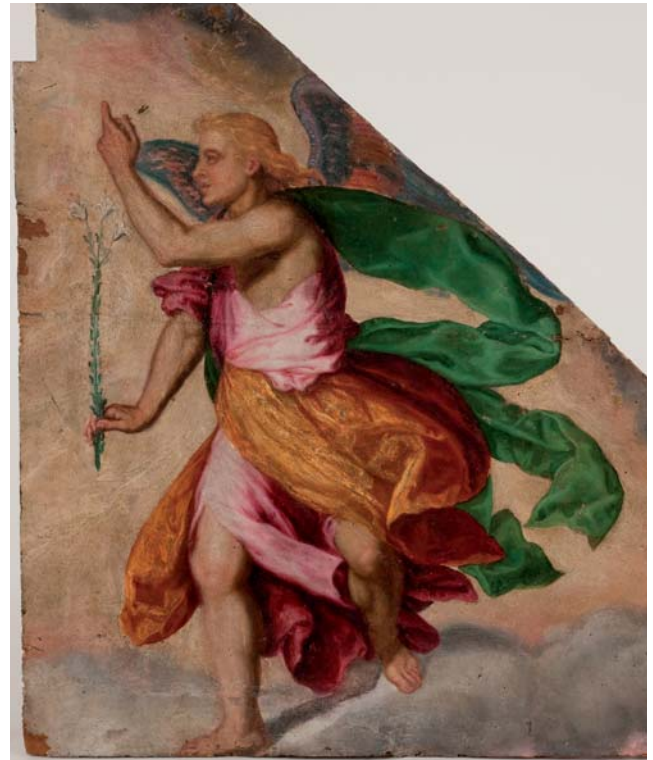


Figura 6 (a i b). Giovanni Battista Toscano. Verge Maria i arcàngel Gabriel d'una *Anunciació*. Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró. Fotografia Aymerich / Díaz. Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (CRBMGC).

litzat en un mercat pictòric català de principis del segle XVII, en el qual el recurs a l'estampa com a dreuera compositiva era molt habitual, la nostra *Visitació* remet a un model menys freqüent, un gravat poc divulgat a Catalunya, sorgit de la des-tresa d'un autor que, segons el tractadista nòrdic Karel van Mander al *Het Schilderboeck*, posseïa «el poder heroic de la seva habilitat manual».

Ja instal·lats en el relliscós terreny atributiu, potser és el moment oportú de proposar, també, la incorporació al catàleg del mestre de les quatre pintures d'un retaule de sant Jaume amb representacions de la vida, el martiri i els miracles de l'apòstol: l'*Aparició de la Verge del Pilar*, la *Captura de sant Jaume*, la *Decapitació de sant Jaume* i *Sant Jaume a la batalla de Clavijo*, ingressades al MNAC l'any 2011 (figura 8)³⁰. Trobo que llur relació amb Joan Baptista Toscano es pot considerar segura: els tipus humans, el cromatisme, el vestuari dels militars, els barrets plomejats, la roba de la resta de personatges, els fondals malvosos puntejats d'esquemàtiques aus negres es reveuen fàcilment als treballs de l'autor i, en especial, a la seva obra més emblemàtica i ambiciosa del major de Llaveneres. D'altra banda, malgrat la senzillesa de la comanda i la manera expeditiva que hi adopta el mestre, algunes d'aquestes evidències insisteixen a recordar-nos que Toscano era un pintor preparat per satisfer



Figura 7. Hendrick Goltzius. *Visitació de la Verge Maria a santa Elisabet*. Fotografia: The Trustees of the British Museum.



Figura 8.
Giovanni Battista Toscano. *Decapitació de sant Jaume*. Mercat Antiquari (actualment al MNAC).

els requisits de la versemblança, dotat d'un bon dibuix i acurat en les proporcions. L'escena de la decapitació és prou indicativa de la seva destresa en aquests requisits, tant del sentit de les proporcions, també perceptible a la bona relació entre el sant i la seva cavalcadura blanca a l'episodi de la batalla, com de la definició anatòmica, ben clara al tors i els braços nus del sant, tan competent que li garantia una bona definició del moviment i de l'energia, ben indicats a l'ímpetu violent del poderós botxí que descarregarà l'espasa al coll de l'apòstol, remarcats pel voleiar del faldó, o, en la taula de la batalla de Clavijo, en el soldat cristià que tanca la composició a l'esquerra, carregant tota la força per enfitorar l'enemic.

Lamentablement, no sé relacionar-les amb cap intervenció documentada. Mai no n'hem trobat cap de relativa a un retaule dedicat a sant Jaume, una devoció no gaire habitual als temples del Principat. A hores d'ara, l'única possibilitat de creuar un retaule de sant Jaume i l'itinerari biogràfic de Toscano, i és una possibilitat raquítica, la tenim en la presència d'una capella dedicada



Figura 9.
Gaspar Huguet i Joan Aragall (retaulers i escultors), Giovanni Battista Toscano (pintor i daurador). Retaule major de l'església parroquial de Sant Andreu de Llaveneres. Fotografia Aymerich / Díaz. Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (CRBMGC).

al sant que tenia un retaule col·locat «als temps renaixentistes» a l'església parroquial cincenista de Llaveneres³¹. Aquesta incertesa sobre la procedència també evoca la relativa raresa de la iconografia del sant als temples del Principat, en els quals, ara mateix, no hi sabria trobar cap peça contemporània més propera que el precedent de l'escena de la batalla de Clavijo del retaule major de la Capella del Palau de Barcelona, pintat per Isaac Hermes el 1576. En tot cas, que calgui remuntar-se gairebé trenta anys per trobar-ne alguna interpretació prèvia expressa prou bé el repte inventiu que va suposar per Toscano encarar-se a les històries de l'apòstol d'Hispania.

La feina al retaule del Roser de Llaveneres va tenir un resultat magnífic per a l'autor. Al cap d'un parell d'anys, el 3 d'agost de 1603, a Mataró, el rector Gabriel Gurri i els jurats de Llaveneres tornaven a refiar-se'n perquè fes la «pintura, dauradura y estofadura» del formidable retaule major de Sant Andreu, gestionat a partir d'un dels contractes notariais més acurat, complet i detallat d'entre els emergits dels rics fons docu-

mentals del nostre país (apèndix documental)³². Ho és tant que fins i tot ens revela que el consell municipal, com en el cas del retaule del canonge Galí, qui sap si perquè Toscano no era especialment competent en l'especialitat del daurat, l'invitava a servir-se d'un col·laborador expert «en lo que toca al enguixar y aparellar, daurar y bronyir y encarnar y estofar dit retaula [...] com mestre Jaume Forner de Mataró o mestre Joan Basin qui treballa en Montalegre y ha daurats los retaules de sant Hieronim de la Murta, o algun altre official que sie tant pratich com aquestos a judici de mestres experts». És més, la decoració del pedestal es faria «conforme dirà y li darà la trasa fra Damià frare del monestir de Sanct Hieroni de la Murta», el qual, si acceptem que la seqüència dels documents recuperats és indicativa dels passos que la fàbrica anava fent, se n'acabà ocupant personalment, ja que el llibre d'obra parroquial detalla una entrega de diners datada l'agost del 1604 relativa a la «capitulatio que feu lo pare Damià de St. Hieroni de la Murtra per pintar lo retaule», una expressió que interpreto com pintar el pedestal del retaule (figura 9)³³.

El text de l'acord amb Toscano és ple d'informacions substancials i precioses sobre aspectes i fórmules tècniques que devien ser consuetudinàries en l'art del retaule, però que, per sobreentesos, rarament se'n parla als contractes. És el cas de la seqüència de les tasques i les etapes de la feina del daurador, iniciat amb els treballs de desmuntatge i preparació del fustam, de neteja de «cada pessa per si», com també de repàs de «tots los claus o altres ferros que.s mostraran en dit retaule» i de «los nuns y grobs de la fusta y la obra de xiprer allí hont mostrerà esser gras o raymós totes aquelles parts hage de fregar y enbatumar molt bé ab los materials conveniens que guardan y defençan que no s.obren ni se crosten lo que sobre d.elles se assenta». El procés continuava endavant amb les de l'elaboració de les coles, l'aiguacuita, «clara y molt calenta», i l'encanyamat, que s'aplicaria a «cada pessa per si y todas las juntas y axapadures, axi dels plans com dels bultos y totes les altres parts que perillen fer moviment sien encanyamades y allí hont lo cànem no.s porà posar sia posada tela nova ben forta y prima». El mestre preparava els materials amb cura, fos el «molt bon canem ab aygua cuyta de garrofa ben clara y molt forta» o els «retalls o aludes blanques y ben netes», procurant que «en las primeras mans del guix gros sie mesclada aygua cuyta de garrofa ben clara y forta perquè diuen los que tenen molta experientia que si las primeras mans del guix no son ben fortas no estarà ferm lo que se assenterà de sobre ni tindrà tan bon llustre». Cadascuna d'aquestes primeres fases s'havia de complir a consciència, ja que «si dins espay de dos anys las ditas parts faran moviment o surti-

ran si.s conexirà que sie per no haver.y aplicats lo dit mestre los remeys necessaris sie obligat areparar aquelles cosas a cost y despeses suas».

Seguidament, tocava preparar l'enguixat, parant atenció en els elements escultòrics de manera «que no.s vinga a cubrir ni engorgar demasiat la perfectio que ara té». Al damunt, s'hi aplicaria l'or, usant-lo del més fi:

[...] com està daurat lo retaula de Montserrat [...] y si es trobarà que lo dit mestre o sos officials en alguna part del retaula hauran posat or partit o altra falsia, en tal cars los obrers o los qui tindran a carrech de pagar. lo tingan poder o llibertat de rellevar.li doscents ducats del preu que li donen de tot lo retaula y demás de axó lo dit mestre sia obligat a cost y despeses sues tornar fer de nou la cosa o cosas que d.esta manera seran trobades per mestres experts³⁴.

Finalment, on convingués, l'or rebria un revestiment de «colores de azuls, carmins y todas las altres cada una en son genero sien molt fines y en particular que los azuls del camp de la talla de tota la obra de dauradura sian molt millors que ho son los del retaula del Roser de dita Iglesia». Això sí, el pintor evitaria de servir-s'hi «de brasil ni esmalt ni altres colos que dins breu temps perden y moren» i, també, en aquelles parts que quedin a la vista, «de plata descubierta sino serà en algunas armas o fruytes que ho requerexen y esta plata a de estar molt ben enmatumada ab los materials qui la conserven perquè sinó huserà de aquest remei dins breu temps seria rovellada». El toc final el posava el brunyit de l'or, les encarnacions al poliment «de todas las figuras de bulto» i l'enginyós estofat imitant «brocats o de domàs aquells draps que millor o poran sofrir y parexeran millor a la vista» o inventant motius ornamentals variats:

Item que los camps de la obra de dauradura del bancal de les cornises ab sos coronars y arquitraves sobre del or sia feta estofadura o esgrafiadura o picadura en lo pla o en l.altra peraque de lluny se puga ben derimir lo cap de la obra y axí mateix sia fet en las fruytes y altres cosas que algunas d.ellas han de esser retocades, campides o iluminades de colors molt fins sobre del or peraque tota la obra ab la veritat de las colos mostre esser més perfeta y també que a discretio del dit mestre estiga de dexar de or pur o de color pura axi de los bultos com en la talla algunas cosas que an de parexer millor a la vista ara de present y per al esdevenidor a judici de mestres experts.

dL'altre gran bloc temàtic dels pactes es preocupava de les narracions pintades, l'especialitat en

la qual excel·lia el nostre autor. S'hi indicava amb gran mirament i precisió les històries i els personatges que s'hi representaven, des del «tauló que està en lo més alt del dit retaule retro el Crucifi de bulto sia pintat al oli ab un cel y pays que estiga ben vistós y lo peu de mont y Calvari sia pintat també al oli ab unes colos ben vistoses y conuenients», fins a les sis taules a l'oli del bancal i dels dos pisos de la malla arquitectònica, realitzades amb «molts compliments de figures y altres coses peraque amplifiquen y adornen los misteris que representen han de esser pintades al oli ab tota aquella perfectió y art que estan pintadas las istorias y figuras del retaule de Nostra Senyora del Roser de dita Iglesia». A la predel·la, «en los dos taulons del bancal», hi recrearia «a la part dreta [...] la Oració del Ort ab los tres dexebles dormints y també de lexos la esquadra de gent armada ab Judas qui ls guiava. A l'altra tauló de la part esquerra serà pintat lo portament de Creu ab gran multitud de gent y la Veronica y las Marias o altres dones que plorava a Christo». Al primer nivell, anomenat «l'andana de sant Andreu», hi hauria:

[...] istorias de sant Andreu, eo, al de la part dreta a de esser pintada com lo proconsul estant present lo manà despullar y. l feu açotar per set botxins, al tauló de la ma esquerra se ha de pintar com estava sant Andreu lligat alt en la creu y alderrador de la creu gran multitud de gent la qual estava cridant, mostrant gran sentiment y pesar de veure patir a Sant Andreu y lo dit sant Andreu por estar ab lo cap alt mirant al cel invocant a Jesuchrist y suplicant que. l dexàs baxar viu de la creu y pot tenir entorn una gran resplandor que baxa del cel, tanbé pot estar pintat ab la multitud de la gent lo pretor o proconsul lo qual tement lo avalot del poble era allí vingut per fer baxar a sant Andreu de la creu.

Al superior, anomenat «l'andana de Nostra Senyora», s'hi pintaria:

[...] com sancta Anna y sanct Joachim la presentaren al temple esent Nostra Senyora de edat de tres anys y muntà sola los grados del temple y son pare y mare venian detras y en lo més alt de las gradas a de estar la portalada del temple y lo sacerdot vestit de pontifical ab altra molta gent esperant que acabàs de muntar Nostra enyora per a rebre.la. Al altra tauló de la part esquerra pot esser pintada la istoria de la Visitació de sancta Elisabet y sanct Joseph qui acompanya Nostra Senyora y Joachim a la part de santa Elisabet y altres compliments que requer la istoria.

A més, a les «portas de la sacristia a la de la

part dreta serà pintat sant Anthoni y a la de la part esquerra sant Abdon y Sennen».

Tota la feina, inclosa la pintura d'un «tabernacle que los obres y universitat de dita parrochia tenen fet de Nostra Senyora del Roser», es valorava en «mil y set sentes lliures moneda barcelonesa» i s'havia d'enllestir en sis anys, durant els quals els jurats li prometien «casa franca y franquesa de tots drets», a més d'entregar-li:

[...] llenya y carbó lo que serà menester per enguixar y aparellar dit retaule y també se obliguen de fer y desfer las bastidas que seran menester per baxar y posar lo dit retaule y de pagar los gastos y jornals de los qui los faran o desfaran ab tot que lo dit mestre o altri per ell hage de assistir en lo baxar y posar dit retaule y si alguna pessa pendrà dany sie obligat lo dit mestre de adobar o fer adobar a cost y despeses sues.

Evidentment, l'acceptació de l'obra en els termes acordats es condicionava, com sempre, a la convocatòria dels visuradors encarregats de judicar «de bancada en bancada», per comprovar «si haurà defecte algun que lo mestre pus per sa culpa no està bé haja de pagar los judicadors y si estarà be o hagen de pagar los de Llavaneres».

Els pagaments van anar degotant entre el 20 d'abril de 1604 i el 8 de juliol de 1615³⁵, tot i que el retaule estava daurat i pintat (i remuntat) el 25 de juliol de 1611:

[...] vuy que comtam a vint y sinch de juliol any 1611 sit omnibus notum com mossen Joan Baptista Toscano acaba de pintar y dauurar lo retaule major de Sant Andreu de la present parrochia y lo dia de Sant Jaume després de dinar en Cabot fuster posà las portas encara que faltaren 4 claus per lo gasto més bax y de assó fas fe jo Gabriel Gurri rector y notari de la present parròquia.

La preceptiva visura es va fer de seguida: «Item avem pagadas quinse lliuras y vint sous, so és nou lliuras, a mossen Joan Morer per judicar lo retaule major de part de la universitat y sis y vuit sous a mossen Jaume Forner judicador per part de mossen Baptista y aquestas sis y vuit sous donan per orde mossen Joan Baptista Toscano». No és rar que l'entrega s'endarrerís dos anys més dels previstos, ja que, des de l'any 1606, el mestre simultanejava la comanda maresmenca amb el projecte monumental del retaule major de Sant Quintí de Mediona, una empresa d'una entitat equiparable a la del major de Llavaneres, si la calculem pel cost de 1.400 lliures en què es

valorava el revestiment cromàtic i auri del retaule construït per l'imatger Joan Lluell el 1588 i decorat amb uns àngels per al pedestal i unes imatges per al sagrari realitzades per Agustí Pujol I el 1595. Ara, com que n'hem conservat una fotografia prèvia a la destrucció que va patir el juliol de 1936, queda clar que les tasques de Toscano es varen limitar al daurat i la policromia³⁶.

Malgrat que va sofrir el trasllat des de la segona església parroquial fins al temple actual, edificat lentament entre 1752 i 1836, i que va patir una greu esgarrapada a l'inici de la Guerra Civil, el retaule major de Llavaneres ens ha arribat gairebé íntegre —només hi falta el pedestal original, les dues portes amb la imatge de Sant Antoni i dels sants Abdó i Senèn i alguns elements escultòrics de la cimera. Tenint en compte el magnífic estat de conservació que presenta un cop passat per les mans expertes de l'equip de restauració del CCRBBMM, és gairebé obligat de prendre'n les taules com a nucli de la caracterització de l'idioma pictòric del mestre, tan singular en el paisatge artístic de l'època moderna del nostre país. Com vaig dir fa uns quants anys, els treballs de Toscano s'haurien de ponderar com «la manifestació més intensa del manierisme tardoral mai produïda a Catalunya» i, encara més, com alguns dels «pocs treballs realitzats al Principat mereixedors d'aquesta qualificació estilística»³⁷. Per això proposava de considerar l'autor com el substitut d'Isaac Hermes en el cim local dels pintors de cultura artística més actualitzada i de llenguatge més sofisticat. Seria una posició que, sens dubte, també ocuparia el seu contemporani Lluís Pasqual, si fem cas de la fama crítica que va assolir, ja que, fatalment, tota la seva obra sembla que s'hagi evaporat. Ara, mentre que Hermes sintonitzava directament i de primera mà amb la *maniera* romana de mitjan segle, ben distanciada ja de la que Antonio Pinelli anomena la «fase anticlàssica i experimental del segon quart del segle XVI», Toscano ho hauria fet amb l'última *maniera* ja garbellada del sensualisme paganitzant, de l'hermetisme, de la radicalitat experimental i de la complicació narrativa. Es tractava d'una última versió de la *maniera* que, per seguir usant les «pinel·lianes» maneres de caracteritzar-la, s'autoreformava per adaptar-se a les exigències del catolicisme més observant i conservador en matèria d'il·lustracions de temàtica religiosa i finalitat devota³⁸.

Les pintures del retaule major de Llavaneres, així com les del Roser, exhibeixen fórmules sintonitzades amb el tardomanierisme internacional, pròpies d'un autor que n'havia vist i estudiat desenes de variacions en pintures i gravats del darrer terç del segle XVI: desenes d'adoracions dels pastors i dels reis, d'assumpcions de la Verge, d'anunciacions, de visitacions i pujades al

Calvari, de martiris de sants. En general, i molt especialment a les taules de tema marià tan habituals a tot arreu, Toscano maneja la tradició tipificada i segueix les lleis i les convencions iconogràfiques familiars, també, per un mercat local caracteritzat pel conservadorisme iconogràfic, per la fidelitat a la convenció. Es tractava de convencions que gairebé cap pintor local o actiu al Principat no va sentir la necessitat de renovar o d'animar, fàcils de veure i d'estudiar a través de les fonts gràfiques més divulgades. Eren interpretacions temàtiques pròpies d'una clientela ancorada en les representacions catequètiques del catolicisme oficial que esperava sempre el compacte nucli de l'apostolat gesticulant entorn del sepulcre buit a sota de la Verge ascendent, la rotllana de pastors entorn de Maria i la cistella amb el Nen a dins de la precària cabana de Betlem coronada per la glòria angèlica, o els tres mags lliurant els presents en ordenada formació de reverència i submissió davant del Nen entronitzat en sa Mare, mentre Josep ho mira en silenci i en discret segon terme i en el firmament és encara visible l'estel guia. Un món de fórmules molt tipificades, transmises als tallers, recordades per les estampes, visibles en nombroses pintures penjades als altars de l'Europa catòlica.

En el cas del nostre protagonista, podem donar per comprovat el capítol de les estampes, atès que l'hem observat manipulant-ne algunes de ben interessants. En canvi, entretinguem-nos una miqueta a notar que els seus treballs ofereixen prou evidències que, malgrat que es guanya la vida en un context no gaire estimulants respecte de la inventiva i la recerca de la novetat, era un autor educat en l'exigència de l'originalitat i que ambicionava pintar amb veu pròpia, projectant-se des de la cultura pictòrica apresada, com a mínim, al nord d'Itàlia i a través dels innumbrables gravats que circulaven pels tallers, però també des de dibuixos, tot i que aquests sempre són ben difícils d'identificar. En el seu cas, però, hi ha un parell de peces llavanerenques, l'Anunciació del Museu de Santa Maria de Mataró, que podria haver format part del conjunt del Roser, i l'Oració a l'Hort del bancal del major, que podrien servir d'exemple d'aquest seu horitzó més ampli, si goséssim de convertir en hipòtesi la intuïció que llur origen serien reflexions gràfiques basades en l'*Anunciació* (figura 10) dibuixada cap al 1595 per Giovanni Battista Trotti, *il Malosso* (1555-1619)³⁹, un contemporani seu natural de Cremona format amb Bernardino Campi, i l'*Oració a Getsemani* inventada per Simone Peterzano conservada avui en dia al Museo Diocesano di Milano, especialment pel que fa a l'àngel i la seva postura i col·locació sobre una nuvolada suspesa a l'alçada del pit de Crist. Dit sigui tot plegat amb molta prudència i com



Figura 10.
Giovanni Battista Trotti, «il Malosso». Arcàngel Gabriel. Fotografia:
The Trustees of the British Museum.

a intent d'eixamplar els marges interpretatius de l'autor, i també a fi d'abandonar un moment els camins tan segurs que segueix la meua narració tan ben fonamentada en fiable documentació, com també per proposar, tímidament, alguns referents que Toscano podria haver emmagatzemat en la seva primera etapa llombarda⁴⁰.

Més enllà de la incerta qüestió de les fonts i les bases de l'idioma pictòric, allò que fa més interessant el llenguatge de Joan Baptista Toscano, revestint-lo d'excel·lència en l'animat ambient artístic de la pintura catalana, és la combinació del seu repertori d'efectismes compositius i l'ampli ventall cromàtic desplegat amb notes puntuals de naturalisme, dependents tant de l'ús d'un clarobscur força subtil en la definició dels cossos o de l'impacte de la llum sobre les superfícies, com de la introducció a les escenes d'alguns tipus humans força veritables i concrets. Amb aquestes gotes d'un naturalisme més immediat, Toscano mai no compromet l'artificiositat del seu llenguatge, però n'eixampla el poder expressiu, la qual cosa el fa excepcional en l'oferta pictòrica dels bisbats catalans.

Les particularitats de l'idioma pictòric de Toscano són molt evidents a les taules del cos de sant Andreu del retaule major i contrasten amb el tractament ben convencional de les històries de la vida de la Verge i de la Passió, en les quals, malgrat l'alçada d'alguns moments d'inventiva cromàtica, arriba a caure en inconsistències proporcionals i anatòmiques, abusa de la repetició d'alguns tipus humans o calibra de manera massa esquemàtica la relació de les figures amb els escenaris i la tridimensionalitat d'aquests —especialment al de la *Visitació*, manllevat del gravat de Gijsbert van Veen sobre la conegudíssima invenció de Federico Barocci. En canvi, a la *Flagel·lació* (figura 11) i al *Martiri* (figura 12) de l'andana del sant, la proposta esdevé força interessant i atractiu. Com encara avui, que l'observador pot contextualitzar-la en la cultura artística europea del seu temps, el sentit monumental de les figures dels protagonistes, la veracitat d'alguns dels rostres, el dinamisme injectat a les agitades i atapeïdes històries, l'agosarament compositiu de la rotllana d'assotadors, la dificultat d'alguns dels escorços de les figures, torçades per l'energia, devien resultar aspectes plenament satisfactoris i ben suggestius per als ulls catalans de principis del segle XVII, als qui potser els va desconcertar el personatge d'esquena i d'esguard ascendent vers l'enlairat martiri, retallat a l'alçada de les espatlles, un bell recurs figuratiu del tardomanerisme romà destinat a fer d'*alter ego* del devot o l'espectador en el drama de la representació, involucrant-lo o reclamant-ne l'atenció, encara que, en un retaule tan monumental, aquesta funció queda certament més diluïda que en un altar a la italiana o en un fresc col·locat a l'alçada del contemplador. Jo diria que és una de les novetats compositives més enginyoses de la pintura catalana del primer quart del segle XVII, juntament amb la més tardana de la *Missa miraculosa de sant Martí*, de Lluís Gaudin, al retaule major de la parroquial de Teià, una narració introduïda amb un recurs semblant, dos bustos d'*astanti* vistos d'esquena i mirant enlaire cap al nucli temàtic, però d'efectisme amplificat en presentar-los a contrallum, amb la silueta enfosquida i retallada per davant de l'escena lluminosa del miracle.

Més enllà dels jocs compositius, el mestre anima el relat amb un bell tractament cromàtic, enjogassant-se en un exercici *cangionista* que conjuga riques tonalitats de malves, porpres, cobalts, ultramarins, roses, carmesins, malaquites o grocs que viren fins a daurar-se, però el valor més interessant d'aquelles històries rau en l'intent, tímida encara, de fer-les més veritables emfasitzant-ne la naturalitat, lliurant-se a una manera de representar que podria haver considerat que la narració seria més persuasiva si acostava l'aspecte dels protagonistes al dels éssers reals i



Figura 11.
Giovanni Battista Toscano. *Flagel·lació de sant Andreu*. Retable major de l'església parroquial de Sant Andreu de Llavaneres. Fotografia Aymerich / Díaz. Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (CRBMGC).



Figura 12.
Giovanni Battista Toscano. *Mort de sant Andreu*. Retable major de l'església parroquial de Sant Andreu de Llavaneres. Fotografia Aymerich / Díaz. Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (CRBMGC).

verídics. I no em fixo únicament amb els rostres dels assotadors que turmenten sant Andreu o del governador romà d'Ègees i els seus oficials a l'escena de *l'eculi*. Em criden més l'atenció els tres sants dominicans de la predel·la del retaule del Roser de Llavaneres per la seva vivacitat palpant i una individualitat més pròpia dels retrats, mai vista al Principat en el context d'una narració devota, però visible a la pintura llombarda des de les creacions de Vincenzo Campi (1536-1591), per exemple. Malgrat la modèstia d'aquestes petites imatges de tres quarts distribuïdes al bancal del petit retaule maresmenc, les considero una pedra de toc per calibrar l'expertesa de l'autor, ja que semblen un dels seus moments més atents, concentrats i tècnicament acurats. És com si, per un moment, hagués renunciat a la manera més expeditiva i lacònica usada a la majoria de les seves taules catalanes i revelés que estava capacitat per fer un discurs força més exigent basat en un ús del color més intencionat que li permet realitzar un modelatge més matisat per recrear tres rostres tan intensos

i tan plens de personalitat, insòlits en la pintura catalana contemporània.

Si el relat dels episodis llavanerencs acabés aquí, semblaria que el procés de dauradura i pintura del retaule major va girar rodó i sense entrebancs ni imprevistos comparables als sobrevinguts durant l'etapa de realització de l'arquitectura i l'escultura, quan la defunció de Gaspar Huguet, l'escultor que va començar-les l'any 1583, mort el 1585, va obligar a buscar un segon mestre, Joan Aragall, que les culminaria el 1594. Però, en realitat, la intervenció del llombard va ser simultània a un plet llarg i enutjós que la parròquia va mantenir amb un altre mestre italià, el romà Cesar Corona, pintor competitiu i litigant tossut.

Si interpreto bé la prolixa paperassa generada pel plet guardat a l'Arxiu Diocesà de Barcelona, el procés s'inicià el 10 de febrer de 1596 davant del jutge Rafael Alsina de la Reial Audiència, i el desencadenà el desacord de Cèsar Corona amb la resolució del concurs convocat l'any anterior per l'obreria parroquial:

Estos anys proppassats per los obres de la parrochial sglesia de Sanct Andreu de Llevaneres bisbat de Barcelona y singulars de dita parrochia aserca del fer pintar lo retaule de dita parrochial iglesia fonch feta determinatio que.s cridassen pintors y que cada hu de dits pintors pintassen un tauló de la ystoria del martiri de Sanct Andreu y pintats dits taulons agen de ser judicats per altres pintors pratichs y no apasionats xi que segons per dits pintors fos determinat esser la pintura del tauló més perfetament de millor ma feta al duenyo que aquell agués pintat se donàs la fàbrica y pintura del dit retaulo⁴¹.

Sabem, ho diu ell mateix, que a la prova hi van ser «convidats o cridats molts pintors y entre altres tal Rovira habitant en Gerona, Anthoni Toreno habitant en Mataró, y aquesta part de Cèsar Corona romà vuy residint y examinat en sa art en Barcelona», els quals:

[...] se consertaren y en particular dit Cèsar Corona en dita parrochia de Sanct Andreu de Llevaneres ab sos propis gastos als quals per dits obrers y singulars foren lliurats senglas taulons per lo effecte sobre dit y aquells de sas propias pecunias y ab sos propis gastos pintaren y deuraren si y segons los digueren y ab les cases ahont volgueren los quals tres taulons vuy son en poder de monsenyor Reverendíssim⁴².

Segons les argumentacions de Cèsar Corona, els problemes van sorgir de seguida, ja que els obrers, un cop pintades les taules de la prova, ni li van pagar les despeses de l'elaboració ni les ocasionades pels trasllats des de Barcelona, Girona o Mataró, ni a ell ni als altres concursants, ni van apressar-se a convocar la prova de selecció de la millor entre les pintures presentades. Per això les primeres accions legals que «Çesar Corona humilment suplique a Vostra Senyoria», exigien

[...] compellir y condempnar a dits obres y singulars en que primerament paguen lo just valor de dit retaule per ell pintat si y segons serà estimat y que anomen experts pintors per a fer la judicatura de dits taulons y feta aquella esser condemnats en donar dita pintura al vençedor y en cars dits recusen en anomenar experts, suplique a Vostra Senyoria que sia servit ex offitii anomenar.ne y axí demana dits obres y singulars ésser citats en la present causa y a tots sengles actes de aquella fins a sentensia diffinitiva y per dit effecte ésser expedidas lletras citatorias oportunas.

Els obrers s'hi varen resistir, potser perquè

cap de les peces els devia acabar d'interessar gaire, però el mestre romà obtingué una primera victòria: si bé no cobrà les 30 lliures que, segons ell, li devien per les vuit vegades que es traslladà a la vila i per les despeses materials de fer la pintura, aconseguí que el 27 de desembre de 1596 els obrers de Llevaneres haguessin de convocar la visura de les taules. L'acta del concurs, annexada al lligall del procés, comença revelant els noms dels examinadors, «Gabriel Robuster y Jacobo Philippo Papiano, milanès, pintors ciutedans y habitans en la ciutat de Barcelona», que van ser convocats a la presència del

Reverent senyor mossen [...] Calvo en sagrada theologia doctor [...] de la parrochial Iglesia de Sancta Maria de Mataró tenint comissió y poder particular per a les coses devall scrites segons asereix del molt Illustre y Reverendíssim bisbe de Barcelona personalment trobat y constituït en la dita iglesia de Sanct Andreu de Llevaneres davant del altar major ab una cadira assentat more judicis judicantis y en ses propies mans tenint un missal y en ell girat un full en lo qual ere la figura y semblansa de Nostron Deu y Senyor al dit Reverent rector en dit nom pregaren y digueren volgués efectuar y passar avant lo per que allí eren vinguts y així cadahu d.ells posa les mans sobre dit missal y figura de Nostre Deu y Senyor y juraren a Deu y als quatre sants Evangelis en presentia de moltíssima gent del poble que y avia que ells dirian la veritat y descarregarian sa concientia y sobre les coses que per dit reverent rector en dit nom los serien demanades desapassionadament sense malitia ni rancor, amor ni temor y sens genero de subornatio, dadiva ni altre qualsevol cosa.

Després, l'acta recull amb detall el procediment de la judicació i el resultat obtingut: «lo dit reverent rector en dit nom los encarregà y digué que en virtut de dit jurament prestat diguessen qual dels dits tres taulons a ells mostrats te millor debuix, colorit y millor inventio y si ab ells tres ho al dos y a igualtat y que diguen y declaren son ánimo y descarreguen sa concientia». Jacomo Filippo Papiano considerà

[...] vistos todos tres quadros lo uno de mano de Anthonio Toreno, lo otro de mano de Gabriel Rovira y lo otro de mano de Cesar Corona y muy bién revistos y mirados a la bondat de cada uno y debuxo y de colorir y de historia que a su parecer judica y descarrega su concientia que los quadros li quale son lo uno de mano de dicho Toreno y lo otro de Cessar Corona que estan muy bien etchos

intrambos con un gran estudio y diligencia y que de lo uno al otro de dicho Rovira no es suficiente para dicha obra y aquesto dize en virtud del juramento que aprestado.

D'altra banda, Gabriel Robuster concloué:

[...] vistos per ell dit Robuster tres quadros de pintura pintats lo hu de ma de Anthoni Toreno y l'altre de ma de Cesar Corona y l'altre de ma Gabriel Rovira diu y és son parer que lo de dit Gabriel Rovira no.l té per apte ni sufficient per aquesta obra la qual se ha de pintar en lo altar de Sanct Andreu de Llevaneres y vist en los dos altres taulons so és de dit Toreno y Cessar Corona les perfeccions y imperfeccions que en ells y ha, diu y dona son parer intra sa concientia esser millor lo de dit Toreno⁴³.

Segons el criteri dels parroquians, tot restava encaminat i clar. El resultat afavoria el mestre Toreno i deixava Cèsar Corona al marge de la llaminera comanda:

De hont clarament consta que al dit Toreno se avia de donar a pintar lo retaule per sa millor abilitat y no al dit Cesar Corona, per aver tinguts més vots en sa favor conforme de les dites relations clarament consta en virtut de les quals dit Toreno tenia jus quesitum de aver de pintar dit retaule y no altri.

Tanmateix, la mort d'Antoni Toreno uns quants mesos més tard, sense haver-se escripturat l'encàrrec, i el recordatori d'una sèrie de fets força insòlits relacionats amb aquella visura, força més conflictiva del que semblava a les notícies anteriors, ho varen embolicar tot fins a extrems insospitats, ja que Corona es va sentir impulsat i legítimat per presentar una sèrie de reclamacions contra l'obreria parroquial. La primera tenia relació amb les 30 lliures de despeses esmerçades en la pintura del «retauló» de la prova, que els de Llevaneres refutaven de remunerar dient que ells mai no havien convidat ningú en concret a participar-hi, que Corona i els altres ho varen fer voluntàriament, sabent el risc i els guanys que hi havia en joc: «venint a notitia de alguns pintors no enviant.los a cercar la universitat ni singulars de Llevaneres sinó venint de llur propi motiu, vingueren tres pintors, lo hu anomenat ·t· Toreno y l'altre ·t· pintor y lo altre Cesar Corona», i tots tres «[...] no pregantlos ne dita universitat ni anant.los a cercar se accontentaren de pintar dit retauló en lo modo y forma preedit». La segona queixa es basava en el fet que, segons la interpretació de Cèsar Corona, la mort de Toreno obligava la vila a entregar-li a ell l'encàrrec com a segon

en la valoració dels examinadors, quelcom que els de Llevaneres tampoc no van admetre mai:

Ponit que dit ·t· Toreno es mort de mort natural [...]. Ponit que per so y altrament per quant consta molt clarament que dit ·t· Toreno pinta millor lo retaule y així esser judicat y per lo següent tenir dret adquirit lo qual no pot esser transferit en la persona de Cesar Corona al qual per Vostra Reverencia deu esser posat silenci sempiterno en sa pretesa y voluntaria demanda condempnant.lo en les despeses que ha convingut fer a esta part en la defensa de la present causa y es ver.

I encara hi havia una tercera circumstància que impulsava el romà a mantenir viva la qüestió entre 1598 i 1599: la constatació que no foren dos sinó tres els visuradors convocats per la paròquia, no només Gabriel Robuster i Giacomo Filippo Papiano, sinó també sinó també Ramon Puig. Com que aquest últim va ser recusat i considerat inhàbil com a àrbitre d'aquella convocatòria, Corona suposava que sense aquesta recusació el resultat del concurs hauria canviat i li hauria estat favorable.

En conseqüència, l'estratègia de Cèsar Corona se centrà a aconseguir l'anul·lació de la primera visura i la convocatòria d'una de nova. El 29 de març de 1599, aportà testimonis per demostrar que el concurs estigué envoltat de maniobres brutes que van afavorir el guanyador ja difunt. Un d'ells era el mateix Ramon Puig, qui admetia «que és veritat que daren a ell dit testimoni per suspecte y ell era un dels tres experts y judicadors elegits per a judicar dels taulons qual era lo millor y en dits taulons y es pintat Sant Andreu en creu», i que

[...] dit Toreno stava en la vila de Mataró y sab ell que es casat en dita vila de Mataró y té fills y més ja té dit ell testimoni que dels tres experts era hu ell testimoni y axí a ell testimoni lo ensabonaren y li prometien que farien y dirien a ell testimoni si ques decantàs a la part de dit Toreno y axí ell testimoni no.ls prometé res sinó sempre los digué que faria lo que seria de justitia y no altrament y assó vistos los taulons.

L'altre fou Jacobus Basi (Jaume Basi), el qual, un cop recordat, també, que li constava que Ramon Puig havia estat recusat perquè li ho va explicar «dit Jacomo Felip quan fonch tornat de dita judicatio de dita pintura le.i contà a ell testimoni llargament tot lo que havia passat a Llevaneres y dit Jacomo Felip stava en casa de ell testimoni que guanya una soldada de la feyna feya per ell testimoni del art de pintor», digué:

[...] que a ell testimoni una persona molt principal de aquesta ciutat lo envia a cercar per spay de tres vegades y axí ell testimoni y anà, y dita persona li digué que attés Jacomo Felip pintor stava ço és feya feina en casa de ell testimoni y sabia que.l havian elegit en hu dels experts per anar a Llavaneres a judicar la pintura, lo prega molt a ell testimoni dita persona que digués a dit Jacomo Felip que donàs lo vot a Toreno pintor per que tenia per cert era la millor abilitat dels opposants, y axí ell testimoni de fet quant partí dit Jacomo Felip le.y digué ell testimoni que donàs dit vot a dit Toreno y axí ell digué que ell faria lo que sa conscientia li acusaria y tant bé ell testimoni quant partiren los altres dos pintors experts per a dita judicació que prengueren ab sa companyia a dit Jacomo Felip a tots plegats los digué també que fessen bona obra a dit Toreno y molt bé sab ell testimoni dit Toreno stava en la vila de Mataró cerca del lloch de Llavaneres y també sab que Cesar Corona es foraster.

El tercer testimoni va ser, justament, el de l'àrbitre que decantà la balança a favor d'Antoni Toreno, Gabriel Robuster, que el 2 d'abril de 1599, tot i manifestar-se en un sentit contrari als anteriors, reblava el clau roent al qual s'agafava Cèsar Corona, el d'un concurs brut que la justícia hauria de revisar i redreçar, encara que fos revelant la connivència entre el pintor romà, Ramon Puig i l'escultor Joan Aragall, que havia acabat l'obra del retaule. Robuster, admetent que «ell testimoni va esser pregat per part de Toreno pintor que li fes bona obra y també dit Cesar Corona a ell testimoni també li digué que li fes bona obra y axí que allà ha hont li a anat jurament no a judicat sinó juxta sa consentia y no altrament y ell testimoni vui en dia està y persevera en lo mateix», reconeixia que:

[...] venint de Llavaneres après de haver feta relatio de dita pintura abans de arribar a la vila de Mataró vista la malisia de Cèsar Corona y junctament Ramon Putx tenien envers ell testimoni, y junctament mestre Aragall imaginayre, y vist ell testimoni que sa vida anava ab gran perill determinà ell testimoni de dir.o a un imaginayre que troba ell testimoni ans de entrar en dita vila de Mataró que.s ciudadà de Barcelona ara que.s diu Pau Fornés contant. li ell testimoni ab lo perill anava ab los dits Cèsar Corona, Putx y Aragall, dit imaginayre li prengué lo fré de la cavalcadura de ell testimoni y no volgué que passas avant sinó que restàs a dinar ab ell a la vila de Mataró y axí ell testimoni restà ab dit imaginayre a dinar essent a Mataró és veritat que va veure a Toreno y asó és lo que sab ell testimoni.

Una vegada més, i això serà constant durant el procés, Corona no se'n sortí de revertir la pròpia sort, però reeixí a entrebancar l'obra i a frenar les maniobres dels jurats encaminades a trobar un nou mestre per al seu preuat retaule, almenys fins a l'estiu de 1603. Així, el 30 d'abril de 1599, manifesta la seva temença que els obrers contractessin un altre pintor i aconseguieix unes lletres judicials de «nihil innovandum» que són protestades per la Universitat de Llavaneres:

A notitia de aquesta part de Cesar Corona a pervingut que la part altra de la Universitat y singulars de la parrochia y terme de Llevaneres attentaria en gran vilipendi de la present causa y prejuditio de aquesta part de donar a pintar lo retaule de la Iglesia de dita parroquia del qual se tracta a certs pintors fent.ne tracta. E com sia com està dit en gran perjudici de aquesta part y en vilipendi de la present causa supplica per so a Vostra Reverencia que sia de son servey manar e inhibir a dita universitat y singulars que acetero en vilipendi de la present causa y en perjudici de la present causa y part no atenten de donar ha pintar dit retaule ni fent tracta ab algun pintor sots decret de nullitat y ab les comminations y penes a Vostra Reverencia ben vistes y per dit efecte de lletres y altres provisions oportunes segons lo stil esser provehides.

Des d'aleshores, Corona mai no baixa la guàrdia, sempre manté un ull despert controlant les accions dels llavanerens relatives a la pintura del retaule major, denunciant qualsevol moviment encaminat a reprendre la fàbrica que no l'integrés com a responsable. Per això es devia inquietar de valent quan, el 15 de maig de 1602, el Consell General de la Universitat convocava un tall entre la població per afrontar-ne el cost:

[...] com en la present parrochia y Iglesia de aquella tenen lo retaule major de dita sglesia sense pintar lo qual paresca cosa justa se donàs a pintar per onra y perpetuatio del culto divino y en honra del gloriós sant Andreu patró de la nostra parrochia y que attento que per al present no.y ha diners comptants en dita universitat los era de parer se fes un tall sobre tots los stants y habitants de la present parrochia de Llavaneres lo qual tall stigués conperit ab sis parts o preus tallant a quiscu en la quantitat que conforme sa possibilitat podria pagar, y fet dit tall lo provehit de aquell se hagués de pagar dins sis anys comptadors del dia se donarà a pintar en avant [...].

I per això, i amb més motiu, el 2 d'octubre de 1603, denunciava que la vila tenia un mestre

nou. Era G. B. Toscano, compromès per l'acord del 3 d'agost:

[...] sia pervingut a notitia de dit Cesar Corona que la dita universitat y singulars de Llavaneres part altra en perjudici de dita causa y en gran vilipendi y menyspreu de aquella y de dits manaments a ells fets vulguen ara de nou donar a pintar lo dit retaule de dita parrochia de Sanct Andreu de Llavaneres a altre pintor lo que bé és cert que no poden en perjudici de dita causa y manaments a ells fets com està dit.

Ni aquest pas definitiu de Llavaneres no l'aturarà. El 19 de gener de 1604, ara armat amb declaracions de Jaume Bazin i de Francesc Jornet⁴⁴, tornava a recordar el joc brut que envoltà la prova, manifest en la pressió notòria sobre els membres del tribunal («se feu molt soborn en particular a Robuster que ere dit Robuster dexeble de dit Toreno») o en l'incompliment de l'obligació, a parer seu, de substituir el mestre Puig, en lloc del qual «avie de ser anomenat altre jutge y no podien los dos sols judicar», que podria haver canviat decisivament «lo judici dels dos». Fins i tot reclamava que es donés bel·ligerància a una valoració paral·lela per part de Puig que li garantia la victòria segons un criteri molt particular de recompte de vots, virtuals, és clar:

Ramon Puig testimoni per aquesta part ministrat sobre lo article nové diu que ere millor la pintura de aquesta part que la de dit Toreno y per consegüent te dit Cesar dos vots en son favor del millor y hu de igual y en testimoni expert en lo art com es millor que fou més que hu de millor y altre de igual ques pretenia dit Toreno.

En conseqüència, ell ho tenia clar i s'obsedia a reivindicar-ho des de la seva realitat paral·lela:

[...] consta que dit Toreno és mort y axí resta dit Cesar sol en competentia y constant de sa habilitat com consta ab vot de tres experts per consegüent a ell sol competeix lo obtenir en pintar dit retaule y axí suplica sie provehit, comdemnant a la part altra en donar dita feyna a dit Cesar Corona ab condempnatio de despeses y en tot li sie administrada justitia [...].

Ara, a distància d'uns quants segles, sembla estrany que Corona reeixís a allargar el procés contra Llavaneres quan els seus arguments semblen tan allunyats de les evidències, però la seqüència de les actes preservades al plet diocesà indica que sabia mantenir viva la causa malgrat

les despeses que això li devia ocasionar. Fins i tot el 15 de novembre de 1606, quan Toscano ja devia tenir l'obra en una fase avançada d'elaboració, reïx en l'objectiu d'incloure els resultats d'una visura alternativa dels taulons del concurs, efectuada pels pintors suara indicats, «Francesc Jornet y Jaume Bazin, pintors ciutadans de Barcelona esperts elegits y nomenats», en el procediment judicial. Aquests analitzaren «taulons pintats en dita cort recondits» per determinar:

[...] quoad d.ells es de millor ma, inventio y colos y demás proporsions en virtut de un manament a nosaltres dirigit y presentat de part de vostra Reverencia en que se.ns manà fessem relació miensant jurament y diguessem nostron vot y parer acerque dita differentie del que verem y visurarem en dits taulons en temps de monsenyor bisbe Lloris en lo qual temps losores que estaven frescos nos foren amostrats en lo palau episcopal diem y fem relatio a vostra reverentia mitjensant jurament y juste nostres concienties y conforme nostre art y lo que.y entenem, mirats molt bé per nosaltres dits taulons en quesquí dels quals y avie pintat une historie de sant Andreu com estave en la creu que la hu dels tres de dits taulons portave aventatie als altres per dos o tres coses co és que era de ma de millor offesial y de més pratique perquè era fet de inventio y la historia adornade de moltes figures y grans conforme las proporcions dels taulons lo qual tauló nos digué lo qui lo.ns mostrà en dita cort havie pintat un pintor romà que.s deye Cesar Corone y la hu dels altres dos havie pintat mestre Toreno pintor de Mataró y l.altre un pintor de Gerone que.s deia Rovire y nosaltres ho adveram així per coneixer la manera del pintar de cada hu y aquesta és nostre relatió, unanimes y conformes per lo jurament per nosaltres prestat y firmade de nostres mans vuy 15 de novembre de 1606.

Malgrat aquesta gestió, repetida pels mateixos protagonistes i amb un resultat idèntic l'agost de 1609, els jurats de Llavaneres ja no van aturar el projecte que, des de l'estiu de 1603, encapçalava Toscano. Per una indicació del 29 de juliol de 1610, deduïm que l'estratagema que permetia continuar les obres en paral·lel al procés se sostenia en el fet que la comanda del 1603 estava en mans dels jurats i la universitat, i no de l'obreria parroquial, que era la institució que responia als atacs de Corona davant dels tribunals diocesans. El romà n'era ben conscient i denunciava que els obrers es volien

[...] elidir y evadir aquell dient que no son ells sinó los jurats y particulars qui han fet y

fan pintar dit retaule lo que.s contra la veritat del fet que encara que los jurats y particulars se fassen tall pera la dita obra, no per so se segueix que ells la donen o pacten que axó a les persones destinades com son los obres se dexa si bé tota la parrochia ho paga com se veu per lo procés y per lo que ells matexos han fet que ells dits obres son los que fan [...].

En això, no costa gens donar-li la raó, perquè també l'historiador de l'art actual sap que, normalment, els retaules majors eren una empresa conjunta d'obreria i universitat, com ho era la construcció de l'església parroquial. Tanmateix, la llei també va ser tossuda i, finalment, el vicari general sentencià a favor dels llavanerens «imposant perpetuo silenci a dit Corona ab sententia per dit reverent official provehida als deu de juny mil siscents y deu, no obstant lo que te pretés y preten dit Corona molestar y inquietar a dits obres continuant sa causa ja per dita sententia finida».

Com podíem esperar d'algú que havia pledejat més d'una dècada i mitja, al romà li costà molt d'empassar-se la sentència i encara la va recórrer, servint-se, i serà la darrera de les seves estratègies, del testimoni de tres mestres, Francesc Jornet, de nou, Cristòfol Casabona⁴⁵ i Tomàs Guasch, aquests dos ajudants de Joan Baptista Toscano al retaule, a través dels quals, el 5 de juliol de 1612, insisteix a posar en evidència que el retaule ha estat realitzat per Toscano, que el preu ha estat de 1.700 lliures, de les quals Toscano en trauria uns guanys nets de mil, i que en la realització hi havia estat involucrada tota la vila, fins i tot el rector. Sembla un darrer intent d'aconseguir que la sentència fos «revocada o anul·lada» o, com a mínim, alguna indemnització a canvi del silenci i la pau judicial, vist el «molt temps que u pledeja dit Cesar Corona y ha vist li costa molt treball, temps y hazienda y hés estat molt gran dany y desatent». Mai no va reeixir, però, amb les apel·lacions que va fer, de vegades dirigides contra el mateix procediment judicial, va mantenir viva la causa fins al 2 de setembre del 1622, almenys, quan el procés encara feia cuetades.

Tanta tossuderia fa de mal entendre i acaba semblant pura obcecació. Aparentment, Cèsar Corona no necessitava imperiosament l'encàrrec de Llavaneres, ja que aquells anys no parava de treballar: el 1610 estava pintant el retaule de Santa Maria de Llerona⁴⁶, cap al 1618 s'ocupava dels retaules major i de Sant Joan de Santa Maria de Palautordera (1618)⁴⁷ i participava, de manera fugaç però decisiva, a l'entrebancada fàbrica de pintura i daurat del major de l'església parroquial dels Sants Pere, Pau i Benet de Canet de Mar, realitzat per Pere Pau Sayós cap al 1614. Tot i que aquesta feina va ser contractada amb els ge-

novesos Baptista Palma i Francesc Forneli el 21 d'abril de 1621 per 1.900 lliures, tots dos l'havien abandonat abans de l'any 1625, quan consta que Cèsar Corona es feia càrrec de continuar-la i de finalitzar-la, un cop Gaspar Altisent havia visurat el que ja s'havia elaborat. Aleshores, el romà va reservar-se'n la realització de les pintures i va subcontractar les tasques del daurat amb el mestre Joan Jovenós, que les va valorar en 1.146 lliures. Malauradament, Cèsar Corona morí entre el 5 de setembre de 1626 i el 22 de gener de 1627, quan la tenia gairebé acabada, com es dedueix de la visura de les feines que van dictar els dauradors Joan Basi i Jeroni Mestre i el pintor Francisco López el 22 de gener de 1627, en la qual consta que es va fer servir «or finíssim» —proveït, ho diu un altre document, pels batifillers Pere Joan Canet i Pere Pau Rol—, i que el romà hi deixà unes pintures bones i rebedores, «conforme de bon mestre se pertany y lo art requerex, ab colós finas sense haver cosa falsificada», però amb peces només bosquejades, com ara la *Ressurrecció de Crist*, que «està per acabar». Això justificava que, el maig del 1627, els jurats convoquesin novament Francesc Forneli, que reapareix acompanyat del seu fill Pere Antoni Forneli i de Gregori Ferrer, per enllestir-lo⁴⁸.

Podria ser que l'obtenció de les grans empreses pictòriques de Llerona i de Palautordera, i sobretot la de Canet, resarcís Cèsar Corona del disgust provocat pel plet de Llavaneres i de la sensació d'haver estat derrotat per Joan Baptista Toscano, ja que, amb l'última, el romà s'enduria l'encàrrec més potent d'una parroquial plena d'obres realitzades pel mestre de Monza. A l'interior de l'església, ara absolutament aliè a la intensa història pictòrica viscuda durant el primer quart del segle XVII, hi havia obra seva als retaules de les capelles del Roser, de la Concepció, dels sants Abdó i Senèn i de sant Erasme (o sant Elm), elaborada entre 1602 o 1603 i 1615, any en el qual Toscano figura com a habitant a la vila durant els acords per la pintura del tabernacle de Sant Pere per a Sant Romà de Lloret, o 1617, que consta que va nomenar procurador el batifuller barceloní Joan Noves perquè cobrés dels clavis i dels administradors de la confraria dels mariners de Sant Elm el que restava pendent del preufet de la pintura del retaule⁴⁹.

Són les darreres notícies de la seva activitat de pintor a Catalunya, juntament amb la que el recorda com a cònsol del col·legi de pintors barceloní l'any 1612 junt a Jeroni Mestre⁵⁰. Fins fa ben poc, jo pensava que es tractava de les últimes dades, vist que, després del 1617, el seu nom desapareixia de la documentació localitzada als nostres arxius. M'imaginava que aquell silenci posterior a dues dècades d'activitat al Principat havia de ser, com ho era en el cas d'altres autors,

el senyal, un indici, de la seva mort. Però la sagacitat de Santi Torras ha evitat que, *in extremis*, caigués en aquest parany gràcies a la localització d'un parell de papers d'arxiu, a més, preciosos i decisius.

El primer és un testament datat a 25 de gener de 1614, potser anunciador de la seva intenció de tornar a Itàlia i molt revelador sobre la seva personalitat. Posa de manifest, per exemple, la profunda amistad que l'unia a un dels seus marmessors, el batifuller Joan Noves, nomenat marmessor del pintor junt amb el «prefecte o lloctinent a la congregació de Nostra Senyora en la companyia de Jesús de la qual per la misericòrdia de Déu so jo congregat». Crec que la intensitat del vincle amical es nota en les mencions que se li fan al llarg del document, per exemple: en la previsió que «li sia pagat tot allò que ell matex dirà restar.li jo a deure sens demanar altra prova per lo que stich certíssim que es tant cristià que no dirà ni demanarà més del just», o en el llegat indicant que «ultra del que jo li deuré li sian donades en señal del que jo l. Ame sinquanta lliures moneda barcelonesa les quals li llego». També s'hi sent la sincera pulsio caritativa del mestre, no només quan preveu que els marmessors gestionin la fundació de «cent misses en altars privilegitas de la present ciutat comprenent ab aquella las missas de sant Amador y de sant Vicens Ferrer» i la compra d'«una bulla de morts per la mia ànima», actes certament convencionals, sinó quan es recorda d'«Elisabet Susqueda viuda de Llavaneras cega y madó Josepa que està en casa de mossèn Matia de Canet», indicant que si «patirà necessitat sian socorregudas antes de tot, ab tal emperò que de ditas necessitats ne façan fe los Rectors dels llochs ahont habitaran encarregant las concientias de dits Rectors, per lo que se donarà a ditas dos donas se llevarà dels pobres presos de la presó». Tampoc no oblidava els seus col·legues necessitats:

Item vull, que de dits mos bens sia socorregut si algun pintor, o, sia, hu o, molts se trobaran ab necessitat a coneguda dels oficials de la congregatio los quals se degen informar dels pintors que-ls apareixerà encarregant en açó llurs concientias per quant vull qu.estas charitats sian primeras que las de la presó, y després de la charitat he dexada a ditas dos pobras donas y vull que si acàs mon germà o altre parent meu tindran necessitats sian socorreguts primer que tots.

La reiterada menció als presos remet a una previsió vinculada a la possibilitat que el seu hereu «Joan Andreu Toscano habitant en la ciutat de Milà mon germà» no arribés a fer-se càrrec

de l'herència. En aquest cas, Toscano estipulava que passés, subsidiàriament, a «la congregatio de Nostra Senyora en la Companyia de Jesus de la present ciutat de Barcelona de la qual so congregat» i que els béns s'haurien de transformar en caritats

[...] per subvenir a las necessitats dels pobres presos de la presó, distribuint ab esta forma, que si acàs faltarà la caritat que.s costuma de donar als malalts de la presó perque se sian acabats los diners aplegats per ella, dita renda servesca per dita olla dels malalts però no faltant la charitat ordinaria per dita olla vull que servesca dita renda per vestir y subvenir als altres pobres presos, que apareixerà y constarà tenir necessitat encara que no estigan assentats en la almoyna del Reverent.

Això sí, si, finalment, l'herència acabava en mans del germà, ell desitjava fer-ne arribar alguna quantitat a favor dels presos, en concret, aquella que li devia «Barthomeu Bernoi negociant de Canet» sobre la qual litigava en un plet interposat «en la Santa Inquisició»:

[...] vull que si quant moriré no era declarat dit plet ni dit Barnoy me havia pagat lo que.m resta a deurer que serà molta quantitat, tingan obligatio los dits oficials de la Congregatio de paçar avant dit plet fins a execució inclusive y del que.s cobrarà esmersar.ho com lo demés per subventio de dits necessitats y no paçant avant dit plet dex dits bens als administradors de la preso ab las matexas obligacions volent que de mos bens sian pagats los gastos del plet, y remet y perdono a dit Bernoy en tot cas vint lliures del que.m restarà ademés, y si los administradors de la presó no voldràn acceptar el dit carrechs fas hereu al hospital general de Santa Creu ab sola obligatio de subvenir a mos deutes y a las personas devall scritas.

Pel que fa als deutors, els «administradors o altres a qui toca lo carrec dels altars de Nostra Senyora del Roser y del de la Nativitat de Nostra Senyora en la vila de Canet de la marina prop de Arenys me dehuen la pintura dels dits retaulles», el mestre prescrivia una reinversió devota del que li devessin en el moment de la mort:

[...] del que me resten a deure s.els resulta vint lliures per cada altar que seran quaranta lliures, ab tal emperò que de ditas quaranta lliures me sian ditas cent sinquanta missas en ditas capellas y lo demés servesca per ornaments o altres cosas necessarias de dits altars declarant ma voluntat que si.m restan a deure

rer mes de ditas quaranta lliures en tal cas dexo dit llegat, però si me.n deuran manco lo die de la mia fi perquè me hajan pagat lo demés en tal cas sols llego lo que.m restarà a deure porque no es ma intentio dexar dit llegat sinó en cas se.m reste a deure⁵¹.

Malgrat la redacció del testament, Toscano trigaria encara uns quants anys a abandonar Catalunya. Gràcies al segon document que m'ha procurat Santi Torras, sabem amb seguretat que no ho féu abans del 17 de febrer de 1617, que signava una procura en favor del batifuller i amic Joan Noves, a qui deixava a càrrec de l'administració dels seus afers al Principat, que eren, bàsicament, el cobrament dels deutes pendents i el seguiment del plet amb el negociant Bertomeu Bernoi, de Canet⁵². Més endavant, el 28 de febrer de 1625⁵³, Joan Noves va traspasar la procura al sabater de Mataró Joan Soley i, el 19 de gener de 1629, el propi Toscano, des de Milà, nomenava nou procurador el mercader barceloní Jaume Fontanilles. Com a tal, aquest encapçala la darrera al·lusió coneguda a Toscano localitzada als nostres arxius, una època i una definició detallada de comptes relativa a la procura de Joan Noves datada el 18 de maig de 1629, un parell de dies abans que el batifuller signés el propi testament. Noves li abonava 121 lliures del total de 280 de recuperades fins aleshores en nom del pintor llombard «després

que se.n anà» —que incloïen el seu salari de procurador, a raó de dos sous per cada lliura— i certificava que la resta d'aquella suma havia estat tramesa al pintor o gastada en una sèrie de modestes despeses entre les quals destaquen les referides a la correspondència mantinguda amb el seu amic pintor rebuda entre el 17 de maig de 1617 i el 29 de gener de 1629, i les que pagà a «Miquel Mir, botiguer de teles, per ésser anat a Canet per notificar als administradors de la confraria de Nostra Senyora del Roser y de la Concepció de Nostra Senyora y de Sant Elm de Canet, que pagassen a dit Noves lo que devien a dit Toscano»⁵⁴.

No puc anar més enllà. La documentació localitzada ens han conduit força lluny, però ara, després de mostrar-se tan amable, ens abandona i restem davant d'una panorama tan incert com el que marcava amb tantes incògnites l'etapa llombarda del mestre i la de la seva arribada a Catalunya, i el camí de la mà de Giovanni Battista Toscano es tanca amb l'arribada a un nou territori d'interrogants que potser són una invitació a pensar una segona part per aquest estudi: ¿Com van ser els últims anys de la seva vida?, ¿quan va morir?, ¿durant els seus darrers anys, va romandre com a pintor actiu?, ¿va rebre algun encàrrec?, ¿l'hem conservat?... Caldrà esperar que els arxius llombards siguin prou generosos a propòsit del misteri d'aquests darrers (?) dotze anys del pintor de Monza.

1. L'elaboració d'aquest article s'ha enriquit amb les observacions que hi han fet Joaquim Garriga i Francesc Miralpeix i s'ha beneficiat de dos projectes d'investigació del MCINN successius: *Cataluña en la encrucijada europea de las artes del Renacimiento (1450-1640): itinerarios, fortuna y recuperación de un patrimonio* (HUM2006-12604-C02-01) i *Recepción del arte barroco en Cataluña (1640-1808): Fortuna historiográfica y vicisitudes patrimoniales* (HAR2009-14149-C02-01) (2009-2012).

2. Sobre aquest tema que m'ha ocupat i m'ocupa des de fa uns quants anys, vegi's ara una valoració recent de conjunt a Joan BOSCH BALLBONA, «La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne», a Sophie DUHEM (dir.), *L'art au village: La production artistique des paroisses rurales (xvi-xviii siècle)*, Rennes, Preses Universitaires de Rennes, 2009, p. 167-189, i ÍDEM, «L'art del retaule: els recursos inventius», a Bonaventura BASSEGODA, Joaquim GARRIGA i Jordi PARÍS (eds.), *L'època del Barroc i els Bonifàs*, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, 2007, p. 189-205.

3. Sobre Montalbergo, llegiu Joaquim GARRIGA, «Pietro Paolo de Montalbergo, pintor italià, ciutadà de Barcelona», a *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, II, 1999, p. 5-40, o la versió italiana: ÍDEM, «Un pittore monferrino del Cinquecento in Catalogna: Pietro Paolo de Montalbergo o de Alberghis», a *Bolletino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XLIX, 1997, p. 101-117. És una magnífica investigació que parteix de la base erudita de l'estudi pioner i revelador de Josep M. MADURELL i MARIMON, «Pietro Paolo de Montalbergo, artista pintor y hombre de negocios», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, III-3, p. 195-229. Sobre Isaac Hermes, s'han de consultar els estudis de Sofia MATA, *Isaac Hermes Vermey, el pintor de l'Escola del Camp*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses, 1992, i *La pintura del Cinc-cents a la diòcesi de Tarragona (1495-1620)*, Tarragona, 2005, p. 304-320; els de Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA, «Els avatars i els artistes del retaule de Sant Pere de Reus: una visió documental», *D'Art*, 16, 1990, p. 173-181; *El retaule major de la Prioral de*

Sant Pere de Reus, Reus, 1997, i Marià CARBONELL, «Isaac Hermes (Isaac Hermansz Vermey)», a Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA i RIERA (eds.), *De Flandes a Itàlia: El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, catàleg de l'exposició (Museu d'Art de Girona, de novembre de 1998 a abril de 1999), Girona, 1998, p. 196-198. Sobre El Grec, vegeu-ne la darrera revisió a Santi TORRAS i TILLÓ, «El retaule de santa Bàrbara de Castellar del Vallès i la qüestió de la formació artística de Pere Serafi», *Bulletí del MNAC*, 4, 2001, p. 181-189, com també una caracterització general a Joan BOSCH BALLBONA, «Pere Serafi», a Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA i RIERA (eds.), *De Flandes a Itàlia*, op. cit., p. 227-229. El lector interessat pot remuntar-se al descobridor del personatge, Salvador SANPERE i MIQUEL, «Páginas de mi inédita historia de los pueblos de la Corona de Aragón. Pedro el Greco», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, I, 1901-1902, p. 157-181; a les dades aportades, com no podria ser d'una altra manera, per Josep Maria MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, 3, 1943, p. 28-35; II, 1, 1944, p. 48; II, 3, 1944, p. 13-17 i 56-59; a la mirada de Joaquim GARRIGA, *L'Època del Renaixement*, s. XVI, Barcelona, 1986, p. 145-147, Història de l'Art Català, IV, i fins i tot a la desmesurada interpretació de la seva carrera feta per Nicole DACOS, «Un raphaëlesque calabrais à Rome, à Bruxelles et à Barcelone: Pedro Seraphín», *Locus Amoenus*, 7, 2004, p. 171-196. Per l'obra literària i algunes qüestions biogràfiques de gran interès sobre Serafi, és imprescindible consultar J. ROMEU i FIGUERAS, *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*, I, Barcelona, 1991, p. 138-264.

4. Per exemple, sobre Joan Baptista Palma, vegeu Rafael CORNUDELLA, «Joan Baptista Palma. Retaule de Santa Maria de Terrassa», a Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA i RIERA (eds.), *De Flandes a Itàlia*, op. cit., p. 143-146 i 219-220. Sobre Giustiniano i Durrio, més enllà de les notícies publicades a les històries de la catedral de Tarragona, novament Sofia MATA, *La pintura del Cinc-cents a la diòcesi de Tarragona*, op. cit., p. 380-381; o sobre Lluís Gaudin, vegeu Teresa AVELLÍ,

«Aparició de la Mare de Déu, santa Tecla i santa Agnès a sant Martí (1617-1625)», a Joan BOSCH i Marisa OROPESA (eds.), *Llums del Barroc*, catàleg de l'exposició, Girona, 2004, p. 44-45.

5. Joan BOSCH BALLBONA, «Joan Baptista Toscano. Retaule de Sant Andreu de Llavaneres. Crucifixió de sant Andreu» i «Joan Baptista Toscano», a Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH (eds.), *De Flandes a Itàlia*, op. cit., p. 138-142 i 230-231.

6. Vegeu Joan BOSCH BALLBONA, «Gabriel Rovira. Retaule del Roser. Nativitat, Assumpta, Epifania» i «Gabriel Rovira», a Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH (eds.), *De Flandes a Itàlia...*, op. cit., p. 156-159 i 230-231. Així, molt tard, compleixo una part del projecte anunciat a la pàgina 142, n. 2: «L'interessant i complicat procés de Llavaneres, que ara no és el cas de detallar, està sent objecte d'una investigació monogràfica de propera publicació».

7. Biblioteca de Catalunya (BC). Arxiu Notarial, Jaume d'Encontra, esborrany, 1594-1595, 37-8au, f. 99. Força anys més tard, el 1610, quan serà a Llavaneres, n'acceptarà un altre: el 23 de juliol de 1610, acceptava d'ensenyar durant quatre anys «l'art de pintar y daurar [...] axí com pertany a bon pintor y artífice y com es de practica y costum» a Jaume Sala, el fill d'un Joan Sala, sastre de la localitat (Arxiu Parroquial de Sant Andreu de Llavaneres).

8. BC. Arxiu Notarial, Miquel Axada, plec de testaments 1585-1631, 533-Fol, s. f., signat «Juan Battista Toschano pintor natural de Monza del estat de Milan».

9. Giacomo BERRA, *Il giovane Caravaggio in Lombardia*, Florència, 2005, p. 396-397. Berra ens indica que ell recull la notícia amb la proposta d'identificació dels intervinents del llibre de M. COMINCINI, *Caravaggio e il periodo milanese: Nuovi documenti sugli anni giovanili del pittore (1571-1592)*. Abbiategrasso, 2004, p. 17-22.

10. La primera notícia del vincle de Toscano amb aquest retaule la devem a Esteve FÀBREGAS, *Lloret de Mar*, Lloret, 1959, p. 52, però recentment Joan DOMÈNECH MONER n'ha servit el precíoc fonament documental a «Artistes i artesans gironins (o vinculats a Girona) en els retaules de Lloret de Mar», *Annals de l'Institut*

d'Estudis Gironins, 49, 2008, p. 153-186 i docs. I-IV.

11. *Ibidem*.

12. Joan DOMÈNECH MONER, «Artistes i artesans gironins...», op. cit., apèndix documental IV, que revela que Toscano no acabaria de cobrar la seva intervenció fins al 25 de juliol de 1601.

13. Josep CLARÀ, «Un pintor milanès a Girona: Joan Baptista Toscano», *Revista de Girona*, 105, 1983, p. 295-296; ÍDEM, «L'església de Cartellà en uns documents del s. XVI», *Plecs de la Vall de Llémena*, 3, 1989, p. 3-15.

14. Avui, l'església parroquial de Cartellà, que he pogut visitar gràcies a les gestions de l'Antònia Clarà, conservadora del Museu Diocesà de Girona, manté algunes restes d'un antic retaule realitzat a finals del segle XVI o a cavall entre els segles XVI i XVII: un frontó amb un baix relleu del Pare Etern, uns fusts de columnes amb estries helicoidals, un parell de capitells jònics, dos quarts de taronja apertxinats corresponents a sengles fornícules, algunes cartel·les i frisos i dues grans portes pintades, l'una amb la figura de sant Pere, de factura decimonònica, i l'altra amb la de sant Joan Evangelista, un treball de qualitat inusual que podria ser una obra de principis del segle XVII. Malauradament, aquesta taula es troba en un estat de degradació molt avançat i ha patit severes pèrdues en la capa pictòrica —confiem que ben aviat una intervenció d'urgència en preservi, almenys, el precari aspecte actual que encara permet apreciar-ne l'aspecte d'un rostre ple de personalitat. La situació física dels retalls m'imposen una reflexió ben prudent a propòsit d'equiparar-la amb les feines documentades del retauler i del pintor del retaule del Roser. Cap element dels preservats és prou determinant en aquest sentit i no puc negar que siguin elements conservats d'algun altre retaule contemporani del temple. Tanmateix, el bell i intens cap de sant Joan Evangelista exigeix mantenir ben oberta la disposició a considerar el *Sant Joan Evangelista* com una relíquia del pas de Joan Baptista Toscano per Cartellà.

15. Arxiu Capitular de Girona (ACG). Resolucions capitulars, octubre de 1594. La construcció de la reixa també es va concertar en aquest període en el context dels altres encàrrecs de pintura i

escultura. Malauradament, a hores d'ara no en sabem l'autor, malgrat que, el 21 de setembre de 1598, el canonge n'encarregava la fabricació d'una al ferrer gironí Montserrat Soler (AHG. Girona 11, 259, Jeroni Xifra, manual de l'any 1598). El 6 de març de 1601 (AHG. Girona 11, 269, Jeroni Xifra, manual de l'any 1601), Montserrat Soler renunciava al compromís.

16. AHG. Girona 11. 259. Jeroni Xifra, manual de l'any 1598.

17. AHG. Girona 11. 248. Jeroni Xifra, manual de l'any 1594, 7 d'octubre.

18. Sanç CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona*, Tarragona, 1935, p. 54-57. Encara que Capdevila atribuï la pintura de l'altar al «cèlebre artista Juncosa», és força evident que la pintura és del flamenc romanitzat Isaac Hermes (o Hermans), tal com es defensarà en un estudi de pròxima publicació.

19. Carme SALA I GIRALT, *L'art religiós a la comarca de la Garrotxa*, Olot, 1987, p. 65-77, 101-102, 107, 112-113, 118-119, 123-124. Josep MULRÀ I GIRALT, «Dades relacionades amb quatre retaules destinats a esglésies de la Vall d'Hostoles». *Annals 1990-1991*, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca, 1992, p. 221-238, especialment p. 223-227 i docs. I i II a propòsit del retaule del Roser de Sant Feliu de Pallerols.

20. Archives Départementales des Pyrénées-Orientales (ADPO). H-31.

21. Marcel DURLIAT, *Arts antics du Roussillon*, Perpinyà, 1954, p. 176.

22. Josep CLARÀ i Miquel-Àngel ALÀRCIA, «La reixa de l'altar major de la catedral de Tortosa», *D'Art*, 14, 1988, p. 181-192.

23. Santiago VIDIELLA, *Historia política y eclesial de Calaceite*, Alcañiz, 1896, p. 349; E. J. VALLESPÍ, «El escultor gerundense Esteban Bosch (siglos XVI-XVII) en Calaceite (Teruel) y Bot (Tarragona)», *Diario de Gerona*, 2, 1956, p. 12, i Joan YEGUAS, «Esteve Bosch i el retaule de Calaceit», *Kalat-Zeyd*, 13, 2008, p. 16-18, que n'aporta la fotografia i fa una primera recapitulació de la biografia creativa de l'escultor.

24. Dora SANTAMARIA, *L'art a Girona 1600-1615: Recerca documental i estudi analític*. Universitat de Barcelona, 1989, II,

p. 342, tesi de llicenciatura, inèdita.

25. AHG. Figueres. 225. Martirià Grau, manual de l'any 1600; Dora SANTAMARIA, *L'art a Girona 1600-1615: Recerca documental i estudi analític*, Universitat de Barcelona, 1989, doc. VIII, tesi de llicenciatura, inèdita.

26. ACA. Mataró. 1017. Gabriel Morera, manual de l'any 1600, 12 de maig, f. 341.

27. *Ibidem*.

28. Joan BOSCH BALLBONA, «Gabriel Rovira. Retaule del Roser», a Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH (eds.), *De Flandes a Itàlia*, op. cit., p. 156-159, amb la transcripció completa a la nota 1. La primera notícia del vincle de Gabriel Rovira amb el retaule és, però, a Josep M. MADURELL, *L'art antic al Maresme*, Mataró, 1970, p. 106.

29. Rafael ESTRANY, «Dietari, la guerra civil a Mataró», a *Art i Guerra. Destrucció. Espoli i salvaguarda del patrimoni durant la guerra civil. L'exemple de Mataró*, Museu de Mataró, 2010, p. 32.

30. Inventariades amb els números 214658 (captura), 214659 (decapitació), 214660 (batalla) i 214661 (Verge del Pilar).

31. Fortià SOLÀ, *Sant Andreu de Llavaneres*, Mataró, 1968, p. 56.

32. La primera publicació que hi va haver després que Fortià Solà es decantés per considerar que el pintor de les històries era Cèsar Corona, mentre que Toscano va ser el daurador del retaule, i des d'una base documental conclouent que afirma l'autoria i la datació precises sobre les pintures del major de Llavaneres és la de Joaquim GARRIGA RIERA i Joan BOSCH BALLBONA, «L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII», a *Història de la cultura catalana*, vol. II: *Renaixement i Barroc, segles XVI-XVII*, Barcelona, Edicions 62, 1997, p. 230-231. S'hi avançaven materials desplegats simultàniament a Joan BOSCH BALLBONA, «Joan Baptista Toscano», a Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH (eds.), *De Flandes a Itàlia*, op. cit., p. 230-231. Aquí, per primera vegada, s'identifiquen els documents clau per desxifrar la història del daurat i la pintura del retaule, el procés de l'ADB, Processos, 1612, i el contracte de l'ACA. Mataró 196. J. MATAS i A. J. MONTFORT, *Vademecum*, 1603, 3

d'agost. Els fragments del contracte que involucren Damia Vicenç varen ser citats, també, a Carme GIRALT, Rosa JUNYENT i Sergi PLANS, *El retaule del Roser de Sant Martí de Tous*, Sant Martí de Tous, 1998, p. 89-94. La referència a Damia Vicens apareix a Fortià SOLÀ, *Sant Andreu de Llavaneres*, op. cit., p. 51.

33. Fortià SOLÀ, *Sant Andreu de Llavaneres*, op. cit., p. 51.

34. Potser aquesta menció al retaule de Montserrat, juntament amb la indicació d'un pagament inclosa als llibres de l'obra per compensar la despesa feta per dos obrers que anaren a Montserrat «a parlar amb los pintors», són les culpables que durant anys, des de la monografia de Fortià SOLÀ, *Sant Andreu de Llavaneres*, op. cit., p. 49, s'hagi considerat que Cèsar Corona i Joan Baptista Toscano havien treballat al monestir, ocupats en una feina mai no precisada. A diferència d'ell, penso que cal interpretar les dades com un recordatori que, en el context dels debats sobre el concurs de la taula del martiri de sant Andreu, aleshores ja un autèntic litigi entre la vila i el romà, els obrers varen consultar el pintor madrileny Francisco López i els seus oficials instal·lats al monestir per resoldre el daurat del nou retaule major. Vegeu Francesc Xavier ALTÉS, *L'església nova de Montserrat (1560-1592)*, Barcelona, 1992, p. 107.

35. Sobre el primer pagament, vegeu Joan BOSCH BALLBONA, «Joan Baptista Toscano», a Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH (eds.), *De Flandes a Itàlia*, op. cit., p. 230. Les partides consignades als llibres de l'obreria parroquial i als manuals dels rectors conservats a l'Arxiu Parroquial de Sant Andreu de Llavaneres, en bona part publicades per Fortià SOLÀ, *Sant Andreu de Llavaneres*, op. cit., p. 52, deixen constància del degoteig dels pagaments satisfets al mestre o als seus ajudants Cristòfol Casabona i Tomàs Guasch. Els lliuraments referits a les feines de dauradura de l'any 1610 conviuen amb els que rebien els mestres ocupats a muntar-lo peça per peça: «Item per setza homens que mossen Baptista ha feta la despesa als qui possaren lo retaule». Més endavant, en trobem el 15 de gener de 1612 (39 lliures), el 20 de desembre de 1612 (159 lliures), l'1 de febrer de 1613 (un dels més quantiosos que rebé mitjançant pagament notarial l'1 de febrer de 1613 i pujava 246 lliures, 13 sous i 6 diners (Biblioteca de Catalunya.

Fons notarial, protocols de Miquel Axada, 49è manual de l'any 1613)), el 9 de febrer de 1614 (104 lliures) i el 18 de juliol de 1615 (90 lliures i 3 sous).

36. Josep MAS, *Notes històriques del bisbat de Barcelona*, Barcelona, 1907, p. 67-68.

37. Joan BOSCH BALLBONA, «Joan Baptista Toscano. Retaule de Sant Andreu de Llavaneres...», a Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH (eds.), *De Flandes a Itàlia*, op. cit., p. 140.

38. Per moure's en l'intricat món de la *tardomaniera* cap guia és millor que l'esplèndida obra d'Antonio PINELLI, *La Bella Maniera: Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torí, 1993, especialment p. 166-200.

39. De l'arcàngel, aïllat, se'n conserven dues versions, l'una al San Francisco Fine Arts Museum, Achenbach Foundation for Graphic Arts 1963.24.148 i l'altra al British Museum, Prints and Drawings Department, SL,5236.120 (aquesta catalogada com a obra del taller o de l'estudi del pintor). Del grup de l'*Anunciació*, en queda un dibuix al British Museum, Prints and Drawings Department, 1946, 0713.555.

40. Sempre en el terreny de les hipòtesis, en vull recordar una de diferent que s'ha plantejat Santi Torras a propòsit d'una font per a «La crucifixió de sant Andreu» del retaule de Llavaneres, que de ser certa certificaria una estada de Giovanni Battista Toscano a Roma i el coneixement directe «de la pintura romana del darrer quart del cinc-cents». La font seria un quadre del mateix tema actualment extraviat, obra del mestre Durante Alberti (1538-1613) i emplaçat al seu dia a l'altar major de l'església del noviciat dels jesuïtes de Sant'Andrea al Quirinale, a Roma, l'aspecte del qual es evocat per una estampa publicada a Lió, l'any 1611.

41. Arxiu Diocesà de Barcelona. Processos, any 1612/3.

42. Dels tres autors citats, només ha estat estudiat Antoni Toreno. Vegeu Joaquim GARRIGA, «El retaule de Nostra Senyora dels Socors i la formació del santuari cinc-centista de la serra del Corredor», *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 187-227.

43. Són notícies que concorden amb unes altres de servades

als llibres parroquials, com ara l'autorització dels obrers i els jurats a Pau Graupera i Miquel Amat «per anar a Barcelona, o ha hont sie menester, per tractar, y negociar, y concertar» amb alguns pintors l'anàlisi de les taules (vegeu Carme GIRALT, Rosa JUNYENT i Sergi PLANS, *El retaule del Roser...*, op. cit., p. 90) o la indicació, l'agost de 1595, d'uns contactes frustrats del mateix Pau Graupera amb el monjo pintor Damia Vicens per involucrar-lo en «la judicatura dels taulons» (vegeu Fortià SOLÀ, *Sant Andreu de Llavaneres...*, op. cit., p. 48), o les notícies relatives a la manutenció dels mestres visuradors publicades per Fortià SOLÀ, *Sant Andreu de Llavaneres...*, op. cit., p. 48-49.

44. De cap, no en conservem obra. Ni de Jaume Bazin II, ja que es tracta del fill homònim del pintor de Bordeus Jaume Bazin, mort probablement el 1593. D'aquest sí que ens en queda l'esplèndid retaule del santuari del Roser de Vallmoll (1580), curiosament la seva primera feina documentada. Vegeu Sofia MATA DE LA CRUZ, *La pintura del Cinc-cents a la diòcesi de Tarragona (1495-1620)*, Tarragona, 2005, p. 345-350, després que Santi TORRAS i TILLÓ, «La taula cinc-centista de sant Jaume del Museu d'Art de Sabadell i l'activitat del pintor Jaume Bazin a Sabadell (1594), un enigma pendent», *Arrahona, Revista d'Història*, 32, 2009, p. 124-137, hagi descartat d'atribuir-li una taula amb *Sant Jaume a la batalla de Clavijo* procedent de l'església de Sant Feliu de Sabadell i avui guardada al Museu de Sabadell.

45. 31 d'octubre de 1612. El pintor Cristòfol Casabona signava un debitori de 20 lliures a Joan Baptista Toscano que les hi havia prestades. Casabona deixava per fiança un seguit de mobles i robes comunes dipositades a la casa de Guerau Vilagran, pintor gironí resident a Barcelona (AHBC. Arxiu Notarial. Miquel Axada, *Quadragesimum octavum manuale contractuum comunium*, 1612, 114-8au, s. f.).

46. Arxiu Històric Fidel Fita d'Arenys de Mar (AHFFA). Esteve Vallalta, lligall tercer, manual de l'any 1610, 22 d'abril i 13 de setembre.

47. AHFFA. Montclús, Francesc Bonamich. 272, manual de l'any 1618, 21 i 27 d'abril.

48. Ara mateix, per entendre les línies mestres del projecte i les

fases de realització, cal basarse en Josep Maria MADURELL i MARIMON, *L'art antic al Maresme...*, op. cit., p. 57-61, docs. 91, 95-99, 105 i 110, i AHFFA, notaria de Montpalau, Francesc Coris (194), manual de l'any 1627, 30 de maig de 1627.

49. Sobre el retaule del Roser, vegeu Joan BOSCH BALLBONA, «Joan Baptista Toscano», a Joaquim GARRIGA i Joan BOSCH (eds.), *De Flandes a Itàlia*, op. cit., p. 230-231. Aleshores no coneixia encara la documentació relativa a aquesta intervenció que he trobat després a l'AHFFA, 106. Bernat Oriol i Antoni Joan Homs, manual de l'any 1603, un pagament de 50 lliures a compte del preu total de 380, datat el 10 de setembre de 1603. Sobre el de la confraria de pagesos, vegeu Josep Maria MADURELL i MARIMON, *L'art antic al Maresme...*, op. cit., p. 61 i doc. 93 i 114. Sobre l'autoria del retaule dels mariners i el muntant del seu cost de 210 lliures, consulteu dos documents localitzats per Santi Torras: l'època de 27 de febrer de 1620 del batifuller Joan Noves en nom del pintor segons la procura del 17 de febrer de 1617, a BC. Arxiu Notarial. Miquel Axada, *Sexagesimum tertium manuale contractuum comunium*, 1619-1620, 128-8au, s. f., i el pagament que consta el 19 de novembre de 1624, a nom de Joan Noves per valor de 50 lliures que anomena el mestre «pictore mediolaneni»:

BC. Arxiu Notarial. Miquel Axada, *Septuagesimum secundum manuale contractuum comunium*, 1624, 137-8au, s. f. La notícia relativa al retaule de la Concepció apareix en un document d'una gran importància per a la comprensió d'aspectes fonamentals dels darrers anys del pintor localitzat, de nou, per Santi Torras a l'AHPB. Jeroni Sabata, manual de l'any 1629, 580/45, f. 7 (full solt), 18 de maig de 1629. És tracta de l'època i la definició de comptes de la procura de Joan Noves sobre Joan Baptista Toscano a instàncies de Jaume Fontanilles, mercader de Barcelona, nou procurador de Toscano en substitució de Noves, que detalla tots els pagaments que aquest havia fet a «Joan Batista Toscano, pintor y milanès, després que se.n anà», entre els quals figura el següent: «Item, he pagat a Miquel Mir, botiguer de teles, per ésser anat a Canet per notificar als administradors de la confraria de Nostra Senyora del Roser y de la Concepció de Nostra Senyora y de Sant Elm de Canet, que pagassen a dit Noves lo que devien a dit Toscano. 4 lliures». Per l'estada a Canet de l'any 1615, Joan DOMÈNECH MONER, «Artistes i artesans gironins (o vinculats a Girona) en els retaules de Lloret de Mar», op. cit., p. 167.

50. Josep GUDIOL CUNILL, «El Colegi de Pintors de Barcelona a l'època del Renaixement», *Estudis Universitaris Catalans*, II, 1908, p. 147-156, 207-214.

51. BC. Arxiu Notarial, Miquel Axada, plec de testaments 1585-1631, 533-Fol, s. f.

52. Citada en un document datat a 27 de febrer de 1620 en el qual Joan Noves, actuant en nom del pintor segons la procura estipulada amb el notari barceloní Joan Grases, el 17 de febrer de 1617, signava una època de 25 lliures a Joan Sala, mariner de Canet de Mar, clavari, i a uns altres administradors de la confraria de Sant Erasme a compte de 210 lliures: «[...] et sunt ad bonum compotum illarum ducentum et decem librarum per quibus dictus principalis meus promissit tunch clavario et administratoribus dictae confratriae depingere pro ut dipinxit unum retabulum Sancti Erasmi in dicta ecclesia dictae villae de Canet [...]» (BC. Arxiu Notarial. Miquel Axada, *Sexagesimum tertium manuale contractuum comunium*, 1619-1620, 128-8au, s. f).

53. AHPB. Jeroni Sabata, esborrany, 1625, 580/19, s. f. Noves va morir l'any 1629 i, en el seu testament i codicils de 20 de maig de 1629, no hi ha cap referiment a Toscano (AHPB. Jeroni Sabata, *Secundus liber testamentorum seu ultimatum voluntatum*, 1609-1635, 580/67, f. 163v.-168).

54. AHPB. Jeroni Sabata, manual de l'any 1629, 580/45, f. 7 (full solt), 18 de maig de 1629.

Apèndix documental

Die tercio mensis augusti 1603. In villa de Matarone dio[cesis] Ba[rchinone].

En nom de N[ost]re Senyor Deu etc.

Sobre la Capitulació y Concordia (feta) davall fahedora sobre la fàbrica de la pintura, dauradura y estofadura del retaule major de la Iglesia parrochial de S[an]t Andreu de Llavaneres del bisbat de Barcelona per y entre los R[evere]nt Gabriel Gurri prevere y rector de la dita parrochial Igl[es]ia de Sant Andreu de Llavaneres, Jaume Berenguer, Pere Marqués y Sabater, Antoni Lloreda y Joan Verdguer, tots de dita parrochia de Sant Andreu de Llavaneres, persones elegides per a les coses davall scrites per los jurats y consell de dita universitat de una part y Ju[an] Baptiste Toscano, pintor ciutadà de Barcelona y per ara habitant en la vila de Canet del Maresme bisbat de Gerona de part altra, son estats per y entre dites parts tractats, capitulats, concordats, fermats y jurats los capítols següents y debaix scrits.

E primerame[n]t es estat tractat y concordat entre las ditas parts que lo sobredit Joan Batista Toscano stia obligat après que lo dit retaule serà llevat de son lloch, aquell spolsar y natejar molt bé cada pessa per si y que tots los claus o altres ferros que.s mostraran en dit retaule y també los nuns y grobs de la fusta y la obra de xiprer allí hont mostrerà esser gras o raymós totes aquelles parts hage de fregar y enbatumar molt bé ab lo materials conveniens que guardan y defençan que no s.obren ni s.escrosten lo que sobre d.elles se assenta, y despres de esser reparadas y asseguradas etas parts com de bon mestre se pertany, sie encolada tota la obra de fusta de bona ayguacuyta clara y molt calenta, cada pessa persi y totas las juntas y axapadures, axi dels plans com dels bultos y totes les altres pàrts que perillen fer moviment sien encanyamades de molt bon canem ab aygua cuyta de garrofa ben clara y molt forta y allí hont lo cànem no.s porà posar sia posada tela nova ben forta y prima y après que totas estas coes seran ben secas sian enbatumades y empastrades y ben allisades ab los materials conveniens com de bon mestre se pertany y si dins espay de dos anys las ditas parts faran moviment o surtiran si.s conexirà que sie per no haver.y aplicats lo dit m[est]re los remeys necessaris sie obligat a repar aquelles coses a cost y despeses suas.

Item es pactat y concordat entre les dites parts que lo dit m[est]re sie obligat de fer tota la aygua cuyta que ha de servir per enguixar y encolar dit retaule de retalls o aludes blanques y ben netes y que en las primeras mans del guix gros sie mesclada aygua cuyta de garrofa ben clara y forta perquè diuen los que tenen molta experientia que si las primeras mans del guix no son ben fortas no estarà ferm lo que se assenterà de sobre ni tindrà l.or tan bon llustre.

Item que la hobra de talla y esculptura que ara se mostra molt ben acabada sie obligat lo dit mestre fer.la enguixar ab tanta polidesa y art que no.s vinga a cubrir

ni engorgar demasiat la perfectio que ara té y si farà lo contrari pendrà del preu del retaule son valor o sie obligat tornarla a assentar y fer.la bé a coneguda de mestres experts.

Item es pactat y concordat entre les dites parts que lo dit mestre a de daurar de or molt fi tota la obra que.u requer de dit retaule, ço és tot lo bancal, columnes, pilastres, pasteres, los bultos y sos instruments y los grífols y esmortiments y compliments del retaule ab los penjants y tot lo demás que.s puga veure sia daurat de or fi com està daurat lo retaule de Montserrat lo dit or fi ha de esser ben tinent y ben estopat y si es trobarà que lo dit mestre o sos oficials en alguna part del retaule hauran posat or partit o altra falsia en tal cars los obres o los qui tindran a carrech de pagar.lo tingan poder o llibertat de rellevar.li doscents ducats del preu que li donen de tot lo retaule y demás de axó lo dit m[est]re sia obligat a cost y despeses sues tornar fer de nou la cosa o cosas que d.esta manera seran trobades per mestres experts.

Item que lo dit mestre sie obligat en las figures de bulto après que seràn ben daurades y bronyidas estofar y enriqueir de brocats o de domàs aquells draps que millor o posan sofrir y parexeran millor a la vista com de bon m[est]re se pertany.

Item que los camps de la obra de dauradura del bancal de les cornises ab sos coronars y arquitraves sobre del or sia feta estofadura o esgrafiadura o picadura en lo pla o en l.altra peraque de lluny se puga ben derimir lo cap de la obra y axí mateix sia fet en las fruytes y altres coses que algunas d.ellas ha[n] de esser retocades, campides o illuminades de colors molt fins sobre del or peraque tota la obra ab la veritat de las colos mostre esser més perfeta y també que a discretio del dit m[est]re estiga de dexar de or pur o de color pura axi de los bultos com en la talla algunas coses que an de parexer millor a la vista ara de present y per al esdevenidor a judici de mestres experts.

Item es pactat y concordat entre les dites parts que en tota la obra de dit retaule no a de restar a la vista alguna cosa de plata descuberta sino serà en algunas armas o fruytes que.u requerexen y dita plata a de estar molt ben enmatumada ab los materials qui la conserven perquè sinó huserà de aquest remei dins breu temps seria rovellada.

Item que lo dit mestre sia obligat a cost y despeses sues de comprar y pagar tot l.or y colos y altres materials que entreran en dit retaule y que totas las colors de azuls, carmines y totas las altres cada una en son genero sien molt fines y en particular que los azuls del camp de la talla de tota la obra de dauradura sian molt millors que no son los del retaule del Roser de dita Iglesia.

Item q[ue] lo dit mestre sie obligat en lo que toca al enguixar y aparellar, daurar y bronyir y encarnar y estofar dit retaule de cercar un mestre expert y experimentat en estes coses com m[est]re Jaume Forner de Mataró o mestre Joan Basin qui treballa en Montalegre y ha dau-

rats los retaules de S[an]t Hieronim de la Murta, o algun altre official q[ue] sie tant pratich com aquestos a judici de mestres experts y encara que algú d'estos oficials fassa la dita obra resten tots los capitols de aquest acte en sa forsa y vigor ço és que ha de estar la obra ben feta.

Item q[ue] totas las encarnations de totas las figuras de bulto sian fetas al puliment tenint primer las altres cosas q[ue] per asso son menester.

Item que en ninguna part del dit retaula no se ha de posar brasil ni esmalt ni altres colos que dins breu temps perden y moren.

Item que tot lo bulto exterior del sacrari sie daurat y après estofat o illuminat sobre del or de color fines corresponent a tota la altra obra del retaula y lo de dins lo sacrari daurat y adobat conforme requer la obra y a bon mestre pertany y aquella porta o post que s.amostrerà dins la sagristia també tinga de esser daurada y pintada com a bon mestre se pertany.

Item que aquell tauló que està en lo més alt del dit retaula detras el Crucifixi de bulto sia pintat al oliab un cel y pays que estiga ben vistós y lo peu de mont y calvari sia pintat també al oli obrants colos ben vistoses y convenients.

Item que en aquells dos taulons grans que estan a la andana de S[an]t Andreu han de esser pintadas istorias de S[an]t Andreu, eo, al de la part dreta a de esser pintada com lo proconsul estant p[rese]nt lo manà despullar y.l feu açotar per set botxins, al tauló de la ma esquerra se ha de pintar com estava S[an]t Andreu lligat alt en la creu y alderrador de la creu gran multitud de gent la qual estava cridant, mostrant gran sentiment y pesar de veure patir a S[an]t Andreu y lo dit sant Andreu por estar ab lo cap alt mirant al cel invocant a Jesuchrist y suplicant que.l dexàs baxar viu de la creu y pot tenir entorn una gran resplendor que baxa del cel, també pot estar pintat ab la multitud de la gent lo pretor o proconsul lo qual teme[n]t lo avalot del poble era allí vingut per fer baxar a S[an]t Andreu de la creu.

Item en las dos altres taulons més alts que estan a la andana de N[ost]ra Sen[y]ora a la part aon està la image de S[an]ta Anna se a de pintar com sancta Anna y S[an]t Joachim la presentaren al temple esent N[ost]ra Sen[y]ora de edat de tres anys y mu[n]tà sola los grados del temple y son pare y mare venian detras y en lo més alt de las gradas a de estar la portalada del temple y lo sacerdot vestit de pontifical ab altra molta gent esperant que acabàs de muntar N[ost]ra Sen[y]ora per a rebre.la.

Al altra tauló de la part esquerra pot esser pintada la historia de la Visitació de S[an]ta Elisabet y S[an]t Joseph qui acompanya N[ost]ra Sen[y]ora y Joachim a la part de S[an]ta Elisabet y altres compliments que requer la historia.

Item en los dos taulons del bancal a la part dreta estarà pintada la Oratió del Ort ab los tres dexebles dormints y també de lexos la esquadra de gent armada ab Judas qui.ls guiava.

Al altra tauló de la part esquerra serà pintat lo portament de Creu ab gran multitud de gent y la Veronica y las Marias o altres dones que plorava a Christo.

Item las portas de la sacristia a la de la part dreta serà pintat S[an]t Anthoni y a la de la part esquerra S[an]t Abdon y Sennen.

Item es pactat y concordat entre les dites parts que en totas estas istorias y taulons de plata pintura demes se han de tenir molts compliments de figures y altres cosas peraque amplifiquen y adornen los misteris que representen han de esser pintades al oli ab tota aquella perfectió y art que estan pintadas las istorias y figuras del retaule de N[ost]ra Sen[y]ora del Roser de dita Iglesia.

Item es pactat y concordat entre les dites parts que si en lo dit retaula après que serà acabat se trobarà alguna pesa o pessas que no estiguen fetes conforme lo que aci està escrit que no pugan ser avaluadas ni taxades per ningun interes sinó que lo dit mestre sia obligat de tornar pintar aquellas a sas costas y despeses y fer.las a la manera que aci es tractat dins dos anys comptadors après que serà acabat dit retaule.

Item que si dins dos anys après que lo retaule serà acabat si alguna cosa farà moviment axí en la dauradura com en la pintura his conixerà per mestres experts que sie culpa de no haver.y primer aplicats los remeys convenients en tal cars sie lo dit mestre obligat a tornar.o remediar a cost y despeses suas dins un any comptador del dia que serà judicat.

Item q[ue] lo dit Batiste Toscano pintor además de la pintura de dit retaule y cosas fahents adaquell sie obligat en pintar y daurar un tabernacle que los obres y universitat de dita parrochia tenen fet de N[ost]ra Sen[y]ora del Roser be y degudament conforme a bon pintor se pertany.

Item que lo siti de la pedra hont està assentat lo dit retaula haia y tinga dit Toscano pintar conforme dirà y li darà la trasa fra Damià f[r]are del monestir de S[an]t Hieroni de la Murta.

Item es pactat y concordat entre les dites parts que los sobredits sen[y]or rector Jaume Berenguer, Pere Marqués y Sabater, Antoni Lloreda y Joan Verdager en nom de tota la universitat y parrochia per lo poder a ells aco-manat prometen al dit Joan Batista Toscano per rahó de la dita obra y pintura y dauradura y altres cosas demunt dites y devall scrites donar y pagar adaquell mil y set sentes lliures moneda barcelonesa pagadores en la forma y manera y pagas devall scrites, és a saber cent lliures de la dita moneda un mes après primer vinent y comptador del die que haurà començat a pintar dit retaule y les altres restants mil y sis centes lliures pagadores ab nou iguals pagues y dins nou anys primer vinent y comptadors del die que li donaran les dites primeres cent lliures en avant, és a saber lo q[ue] vindrà per prorrata cada any de dites mil y siscentes lliures que seran [queda en blanc] comensant la primera paga desde dit dia que li donaran les dites primeres cent lliures a un any primer vinent y axí de any en any en consemblant termini y die altres [queda en blanc] fins tant serà acabades de pagar les dites mil y siscentes lliures y perçó los dits de Llavaneres ne obliguen los bens y drets de la dita iglesia y de la dita universitat sens danys ni despeses del dit pintor.

Item los dits de Llavaneres en nom de tota la comuni-

tat y universitat se obliguen de donar al dit Joan Baptista Toscano per temps de sis anys que.s lo temps que empren en fer dita obra, casa francha y franquesa d etotts drets y llenya y carbó lo que serà menester per enguixar y aparellar dit retaule y també se obliguen de fer y desfer las bastidas que seran menester per baxar y posar lo dit retaule y de pagar los gastos y jornals de los qui los faran o desfaran ab tot que lo dit mestre o altri per ell hage de assistir en lo baxar y posar dit retaula y si alguna pessa pendrà dany sie obligat lo dit mestre de adobar o fer adobar a cost y despeses sues.

Item es pacte entre dites parts que lo dit mestre Toscano pintor sie obligat en fer y fabricar y pintar y acabar ab effecte tota la hobra demunt especificada dins sis anys primer vinents comptadors del die que comensarà a pintar dita obra en avant y si cas serà que per causa de malaltia o desgratia o necessitat molt urge[n]t lo dit mestre no porà acabar de pintar y daurar dita obra, obliga y que en tal cars sia visurada dita obra per mestres experts y avaluada porque si haurà rebut més diners de lo que valrà sie obligat a restituhir y si la obra feta valrà més recompensant la obra feta ab la que restara per a fer sie fet a coneguda de mestres experts que sien temerosos de deu de bon nom y de bona consciència per que ninguna de les parts reste agraviada y los dits sen[y]ors de Llavaneres

tingan llibertat ab los diners que resteran de fer acabar la hobra al qui ben vist los serà y en lo que dit és de mestres experts assi y en qualsevol altre capitol sempre se ha de entendre, u, per quiscuna part y satisfent aquell que empara la part sua si ja donchs les parts nos concordaven de dexar.ho tot mans de una persona porque perq[ue] alesores les despeses han de ser comunes.

Item que tingan llibertat los de Llavaneres q[ue] esent pintat y daurat lo peu de pedra y sacrari, tabernacle que.l puguen fer judicar e si haurà defecte algun que lo mestre pus per sa culpa no està bé haja de pagar los judicadors y si estarà be o hagen de pagar los de Llavaneres.

Item que tingan llibertat los dits de Llavaneres de fer judicar lo demás del retaule de bancada en bancada y si falla y haura q[ue] lo mestre hage de pagar los judicadors restant les penes dels sobre dits capitols en sa forsa y si està be los de Llavaneres.

Item lo dit [~~Sebastià Toscano~~] Babtista Toscano se obliga en donar bones e idonees fermanses per cumplir los capítols demunt dits a coneguda de dits de Llavaneres de assi un mes primer vinent altrament la p[rese]nt concordia y coses en aquella contingudes no sien de ninguna forsa ni valor.

Et ideo dicte partes laudarunt