

**Benet Sanxes Galindo, pintor i poeta del segle XVI a Catalunya**

JOAQUIM GARRIGA  
Universitat de Girona

I

Un petit tomb pel bosc de la cultura artística del segle XVI a Catalunya, encara tan mal conegut, pot sorprendre'ns amb la presència d'"arbres", com el cas d'un pintor-poeta, que en contextos tan profundament artesanitzats com el nostre esdevenen singulars i estranys –sinó xocants. En aquest sentit, se sol comptar amb Pere Serafi, lo Grec (†1567), d'ençà que Sanpere i Miquel, fa exactament un segle, començà a esbossar-ne el perfil en el doble vessant de poeta i de pintor.<sup>1</sup> És veritat que aquell primer perfil pecava de romàntic i desaforat, però la contribució d'estudis successius l'ha redimensionat dràsticament, tot precisant amb materials ben documentats la trajectòria del personatge, i avui la figura d'"excepció" de Serafi, alhora que el seu encaix real en la cultura cinccentista del país, poden aparèixer amb una notable i més proporcionada definició.<sup>2</sup> En canvi, d'altres casos anàlegs han restat en la penombra, o en la mera opacitat, com el de Benet Sanxes Galindo. Ens en

---

<sup>1</sup> 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), pp. 157-181.

<sup>2</sup> Per al vessant de poeta, vegeu els estudis de Josep Romeu Figueras, *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*, vol. 1, Barcelona, 1991 (ara també Íd., Pere Serafi, *Poesies catalanes*, Barcelona, 2001). Per al vessant de pintor, vegeu el balanç biogràfic recent de Joan Bosch Ballbona, «Pere Serafi», dins Joan Bosch-Joaquim Garriga, 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, Girona, 1998, pp. 227-229 (amb la bibliografia anterior), i el seu estudi dels retaules de Lloret i d'Arenys de Munt, pp. 111-121. Cf. també la nota de Santi Torras Tilló, «El retaule de santa Bàrbara de Castellar del Vallès i la qüestió de la formació artística de Pere Serafi», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000 [2001]), pp. 181-189.

consta tan poca cosa, i tan problemàtica i dispersa, que, en les explicacions sobre el període, tothom ha preferit prescindir-ne, en comptes d'explorar-la: com si la seva obra no hagués existit per la simple raó que la desconeixem.

L'oblit de Galindo no és aïllat, ni casual. Caldria només que dediquéssim un cop d'ull a les històries de la pintura i de les arts o de la cultura del segle XVI publicades al país, que des de mitjan segle XX fins avui ja comencen a fer pila, per adonar-nos de la irrisòria base de fets "existents" que en fonamenta el fil narratiu i la mateixa interpretació. La qual, subjacent o proclamada amb contundència, sol prendre partit d'antuvi, massa sovint i en massa escrits, per la vetusta metàfora historiogràfica de la "Decadència", sense haver-se amoïnada a comprovar si servia adequadament la reconstrucció dels fets del període narrat. La metàfora, o etiqueta historiogràfica, ha acabat, presa en sentit literal, com una descripció efectiva de la realitat històrica: com si la societat en qüestió hagués enfilat un període d'inactivitat, com si hivernés o s'esllanguís en tots els aspectes durant unes quantes centúries. Aleshores, la nostra llacuna informativa s'explica en la mera "no existència" de fets, en una mena de llacuna de la mateixa realitat social: a causa de la situació general "decadent", no hi havia cap producció artística o cultural susceptible de la nostra atenció. Podíem estalviar-nos la feïnada de la recerca, perquè no hi havia res per trobar. Més i tot que una metàfora, la "decadència" esdevé un eslògan, i de passada una coartada! Potser hauria convingut, d'entrada, explorar amb més energia i condícia els fets de cada moment, i, a poc a poc, reconstruir-ne pacientment el teixit general —el que fos en realitat: tampoc no es tracta, ara, d'esperar meravelles!—, abans de dedicar-nos a repetir proclames interpretatius que només engreixen i perpetuen tòpics. Perquè els fets històrics reals que tenen significació, per a la història de l'art i de la cultura del Cinccents a Catalunya, potser són molt més variats i complexos, a més de copiosos, d'allò que solem considerar quan ens aventurem a confegir-ne una narració global. I potser convindria replantejar més matisadament les explicacions, tan simples i clares, amb què sovint hem enllestit el panorama artístic del període encara etiquetat "de la Decadència", fonamentat sobretot, com és notori, en la precarietat informativa.

Per començar, doncs, seria enraonat tenir en compte un nombre molt més ampli de fets. En aquesta línia, ara voldríem presentar un altre "cas estrany" de pintor-poeta, el de Benet Sanxes Galindo: una segona "excepció" —segona, per ara— d'artesà amb una certa cultura literària que

s'incorpora a la societat catalana del Cinccents, un segon rebrot de poeta –bé que, aquest, només en castellà– que s'empelta en l'horitzó artesanalitzat de la nostra pintura del període renaixentista. En realitat, aquí ens limitarem a encetar la presentació de Galindo i, encara, remarcarem sobretot el seu perfil de pintor, perquè el balanç que de moment ens hem proposat de compondre no podria atènyer com convé la seva activitat poètica. Esperem que aviat, en un termini no gaire llunyà, algú altre amb més mà i condicions que nosaltres per a la història literària trobarà l'ocasió d'explorar la poesia de Galindo –la publicada, però també la inèdita que ens consta que aquest algú ha trobat sepultada en un arxiu– i de fer conèixer els resultats del seu estudi al públic interessat, en general, i a la sofrerta companyia dels lletraferits, en particular.

## II

Qualificàvem Benet Sanxes Galindo de pintor-poeta “empeltat” a Catalunya no només en sentit metafòric, sinó perquè era realment d'origen foraster, com ja suggereixen els cognoms del personatge. Les seves pròpies paraules, recollides en un document notarial de 1563, l'identifiquen com un «pintor natural del regne de Portugal i per al present habitant en la present ciutat de Barcelona».<sup>3</sup> Hauríem d'afegir que, al frontispici del seu llibre, publicat el 1576 a la impremta barcelonina de Samsó Arbús, també es designa «Benito Sanchez Galindo pintor extremeño, y ciudadano de Barcelona», però la indicació d'«extremeño» no és pas contradictòria amb la de «natural del regne de Portugal». Només ho seria si, per mera i no del tot distreta pressuposició, interpretéssim «extremeño» pel gentilici de la regió espanyola d'Extremadura, sense considerar que no són menys “extremeños” els oriünds de la regió o província de l'oest de Portugal anomenada “Estremadura”, que precisament inclou la capital del país, Lisboa.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cf. Josep M. Madurell, *Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos*, separata dels *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, pp. 210-211, n. 35.

<sup>4</sup> Des del segle XVI, l'“Estremadura” portuguesa s'identifica de fet amb la regió de Lisboa, que comprèn, de nord a sud, els nuclis urbans des de Leiria fins a Setúbal. La publicació de Joan Francesc Ràfols Fontanals, ed., *Diccionario biográfico de artistas en Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*, vol. III, Barcelona, 1954, p. 26, s.v. «Sánchez Galindo, Benito», diu que el pintor és «de origen castellano», però ignorem el fonament d'aquesta afirmació; i com que el text de la veu no esmenta l'obra poètica del pintor –el lloc on es fa constar “extremeño”–, tampoc no podem

La primera notícia<sup>5</sup> emergida fins avui de la presència de Benet Sanxes Galindo a Catalunya porta la data del 31 d'agost de 1563 i correspon al contracte per la pintura del retaule major de Sant Benet de Bages, acordat a Barcelona amb l'abat del monestir Pere Frigola.<sup>6</sup> És en aquest document on el pintor es declara «natural del regne de Portugal». Les capitulacions del contracte fixen els termes generals del treball de Galindo i per això sabem que, a més de la pintura de pinzell, és a dir de les taules amb episodis figuratius, també s'hauria d'ocupar de la dauradura del retaule: «Primerament lo dit mestre Benito Sanxes promet que ell pintarà y daurarà y acabarà a ses pròpies despeses lo dit retaule al oli de nous, de bones colors fines, del peu de dit retaule fins al cap de dalt de dit retaule, ço és les històries y figures que lo dit Rnt. senyor Abat li

---

sospitar en una simple confusió de “estremeño” per “extremeño” i després “castellano”.

<sup>5</sup> Segons Ràfols, *Diccionario...*, ob. cit. a la nota 4, p. 26, Benet Sanxes Galindo «en 1562 pintó la bandera del Cabildo de la Seo vicense», i això, si es pogués comprovar, faria avançar un any la primera notícia de la presència del pintor a Catalunya, però tampoc en aquest cas no hem sabut trobar la font del *Diccionario*. D'altra banda, tenim constància que una obra idèntica, la pintura de la bandera de tafetà carmesí de la catedral de Vic, l'havia realitzat un altre pintor deu anys abans. En efecte, Josep Gudiol Cunill, *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, vol. II, Vic, 1933, p. 712, assenyalava que Joan de Borgonya II contractà la pintura de la bandera del Capítol de la Seu de Vic el 20 de març de 1552, un episodi ara conegut amb considerable detall gràcies a la documentació publicada per Miquel Mirambell, *El taller dels Gascó i la pintura de la primera meitat del segle XVI a Vic*, tesi de doctorat, Universitat de Barcelona, 1996 (edició en microfita: Barcelona, 1997), pp. 131-133, docs. 74 i 75.

<sup>6</sup> Cf. Madurell, *Pedro Nunyes...*, ob. cit. a la nota 3, pp. 210-211, n. 35; Íd., «Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III, 1 (1945), p. 22, n. 43; Íd., «Notes d'art monacal antic», *J Col·loqui d'història del monaquisme català*, vol. I, Santes Creus, 1967, p. 162, n. 19 (amb transcripció de parts essencials del contracte). L'abadiat de Pere Frigola remuntà en diversos aspectes i amb un impuls notable el monestir de Sant Benet de Bages – pertanyent a la Congregació Claustral i a partir d'un cert moment a la de Valladolid –, després de llargs períodes d'atonía i de problemes acumulats. Reorganitzà l'economia del cenobi i va actualitzar-ne les propietats, va emprendre obres arquitectòniques d'una certa volada com la construcció del claustre alt-, renovà o dignificà el mobiliari litúrgic de l'església, etc. La iniciativa del nou retaule major contractat per Galindo el 1563 s'ha de situar en aquest context de la dinamització del cenobi promoguda per l'abat Frigola. Pocs decenniis més tard, el 1594, el monestir de Sant Benet de Bages seria annexionat al de Montserrat i, amb l'annexió, encetaria una nova etapa de transformacions, ara determinades des de Montserrat. Així, canvià l'específica dedicació de Sant Benet de Bages –es convertí en Col·legi d'Arts per a la formació dels monjos joves, i més tard en residència de monjos grans– i el mateix complex arquitectònic del monestir resultà considerablement remodelat i engrandit.

designarà». Com que el text no precisa el nombre de taules que havia de pintar, ni descriu el seu contingut iconogràfic, perquè remet a les indicacions verbals que l'abat li donaria a part, desconeixem l'aspecte més interessant de la feina pictòrica contractada.

En canvi, sabem que l'estructura arquitectònica del moble seguia models renaixentistes, perquè el document detalla amb llenguatge inequívoc els elements que el pintor es comprometia a daurar: «tots los pilars, cornises, bases, capitells y pilastres, y tot lo que passa de mollura. Ítem los respans del sagrari y los respans dels pilars se face de brutesques [=grotescos] gravats sobre lo or. Ítem que los frisos de les cornises se obren al romano». La intervenció de Galindo també comprenia decoracions murals en grisalla: «entorn del retaule en la paret sien pintats uns penjants de blanch y negre de quatre en cinc palms com convindrà».

Per tota la pintura del retaule, el pintor i l'abat van convenir el preu de tres-centes lliures barcelonines, pagadores a terços –en tres terminis: al principi, a la meitat i al final de la feina–, amb el benentès que, «encontinent que la dita pintura serà començada, lo dit mestre Benito Sanxes no pugue començar altra obra ni pintura que la dita obra y pintura no sie finida y acabada de tot lo que aurà mester». A més de presentar fiances a l'abat per les pagues primera i segona, el pintor no cobraria la tercera fins que no quedés conclusa a satisfacció l'obra del retaule, amb la preceptiva visura o judici dels experts elegits per les dues parts contractants. Les condicions econòmiques, per tant, són més aviat dures per al pintor, com era habitual en el mercat artístic català de l'època, però convé remarcar que també era elevada la quantitat de tres-centes lliures estipulada per a l'obra. Es tractava, doncs, d'un retaule relativament important –el retaule major d'una abadia benedictina d'un cert relleu, aleshores en una dinàmica etapa de reformes– i més aviat sorprèn de trobar-lo adjudicat a un pintor arribat de nou i quasi desconegut en els circuits de l'ofici, com sembla que aleshores era Galindo. Futures recerques documentals podrien registrar uns anys abans la seva presència i activitat a Catalunya, però les dades actuals susciten la impressió que Galindo obtingué de seguida un contracte de pintura rellevant com el de Sant Benet de Bages, o sigui que es guanyà la confiança de l'emprenedor abat Pere Frigola, gràcies al suplement d'alguna recomanació directa. La hipòtesi més espontània, perquè enllaça amb activitats pictòriques successives, conduiria a les coneixences o als contactes estrets i previs de Galindo amb membres de l'orde benedictí.

El retaule cinccentista de Sant Benet de Bages no s'ha conservat i la informació que ara ens en consta és massa migrada, per fer-nos alguna idea consistent d'aquest primer treball de Galindo. Sabem del cert que va realitzar-lo, perquè s'ha localitzat una àpoca de pagament signada pel mateix pintor el 21 de desembre de 1566, on declara haver cobrat quinze lliures a compte de la seva pintura al retaule.<sup>7</sup> L'època no es pot identificar amb un dels terminis assenyalats al contracte, que preveia tres pagues de cent lliures, i per tant no podem deduir-ne gaire cosa sobre l'estat de la feina en aquesta data, sinó només que havia tirat endavant. També sabem del cert que l'estructura retaulística general que acollia les pintures i que calia daurar estava dissenyada segons models renaixentistes, pels termes explícits del contracte de 1563 i, a més, pel detall recollit a l'època de 1566 que l'avalista o fiador de Galindo era l'escultor Martí Díez de Liatzasolo. La presència de l'escultor, l'activitat del qual en les arts catalanes del segle XVI és prou coneguda,<sup>8</sup> suggereix no tan sols que l'arquitectura del retaule va rebre un disseny "romà", sinó que, com ja hipotitzava J.M. Madurell amb versemblança, l'autor de la part escultòrica del retaule de Sant Benet de Bages –de la talla de l'estructura ornamental i de les imatges– hauria estat el mateix Liatzasolo.

Fos com fos exactament el retaule de Benet Sanxes Galindo, o de Liatzasolo-Galindo, l'obra tingué una vida molt curta per culpa d'un lamentable accident. El 7 de gener de 1633, a migdia, es declarà un incendi a l'altar major de l'església de Sant Benet de Bages, que contenia l'urna-reliquiari de sant Valentí, objecte d'una dilatada devoció popular. El foc va fondre l'urna de l'altar i va malmetre el retaule, malgrat que potser no va destruir-lo del tot.<sup>9</sup> A propòsit de l'abast de la destrucció,

<sup>7</sup> Cf. Madurell, *Pedro Nunyes...*, ob. cit. a la nota 3, p. 216, n. 54; Íd., «Los maestros...», ob. cit. a la nota 6, pp. 21-22, nn. 43-44; Íd., «Notes...», ob. cit. a la nota 6, p. 162, n. 20.

<sup>8</sup> Vegeu-ne ara una compilació de les informacions disponibles a Joan Yeguas Gassó, «Sobre l'escultor Martí Díez de Liatzasolo (circa 1500-1583)», *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), pp. 179-194.

<sup>9</sup> Un fragment d'estructura retaulística d'aspecte cinccentista que consisteix en pedestal, dues columnes estriades d'ordre compost i un entaulament amb fris de querubins, es conserva –adaptat a emmarcament d'un mirall– en una de les estances de Sant Benet de Bages transformades en residència particular. Però si, com sembla, el fragment procedís del monestir, és probable que hagués format part del retaule de proporcions menors dedicat a sant Pere i que el 1904 encara existia al creuer meridional de l'església (cf. Gaietà Barraquer Roviralta, *Las Casas de Religiosos en*

silenciada en l'informe dels visitadors del monestir el 1635, F. Español ha conjeatrat que el retaule hauria resultat poc afectat, fins al punt que algunes o totes les pintures de Galindo pogueren haver escapat de l'incendi i ser reutilitzades.<sup>10</sup> D'entrada, potser una taula seva, que representava *Sant Valentí amb mitra episcopal*, s'hauria adaptat vers 1637 en la nova instal·lació de les relíquies de sant Valentí a la cripta, com es podria desprendre del testimoni de Francisco de Zamora adduït per F. Español: «En una capilla bajo el altar mayor está el cuerpo de San Valentín, el que se halla pintado con mitra en una pintura que había en el altar antiguo, con lo que se pretende probar haber sido obispo».<sup>11</sup> Segons aquesta lectura, les altres composicions de Galindo –ignorem quantes en pintà– potser també s'haurien reaprofitat en alguns dels sis grans compartiments de pintura del nou retaule major emprès a continuació.<sup>12</sup>

Perquè, tanmateix –cal subratllar-ho–, el flamant retaule de 1563/66, o allò que en quedava després de l'incendi, es va haver de substituir per un altre, construït de nova planta, que el 22 de gener de 1643 van contractar els escultors manresans Joan Grau i Josep Generes pel preu de set-centes lliures, com ha documentat J. Bosch.<sup>13</sup> La substanciosa despesa que el monestir –aleshores ja annexat a Montserrat– es disposava a afrontar novament a causa del retaule major queda ben justificada i s'explica més bé si entenem que el foc havia deixat inservible el retaule de Liatzaso-Galindo, bé que potser no el convertís literalment en cendres, que no pas si admetem l'argument de F. Español que la substitució de 1643 responia, simplement, a canvis en la sensibilitat estètica general.<sup>14</sup> L'evolució dels

*Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, vol. I, Barcelona, 1906, p. 169) –la imatge del sant titular, que també sembla obra del segle XVI, es conserva dintre la seva fornícula en una altra estança de la casa–, de manera que l'eventual conjeatrat que fos una relíquia sobreviscuda del retaule major atribuïble a Liatzaso tindria poca versemblança. D'altra banda, no se sap si persisteix encara alguna cosa de les decoracions murals en grisalla que Galindo es comprometé a pintar al voltant del retaule, les quals, en tot cas, es trobarien soterrades per les capes de pintura de les successives decoracions de l'absis.

<sup>10</sup> Cf. Francesca Español, *Sant Benet de Bages*, Manresa, 1995, pp. 91-92 i 100-101.

<sup>11</sup> Francisco de Zamora, *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, edició de Ramon Boixareu, Barcelona, 1973, p. 106.

<sup>12</sup> Cf. Español, *Sant Benet...*, ob. cit. a la nota 10, p. 101.

<sup>13</sup> Cf. Joan Bosch Ballbona, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII*, Manresa, 1990, pp. 53-54 i 185-187.

<sup>14</sup> «El retaule [de 1643], contra el que s'ha dit, no va preveure's per tal de substituir el del segle XVI, que segons es defensa s'havia cremat en l'incendi de l'altar major l'any

models “renaixentistes” de retaule entre 1563 i 1643 no fou tan significativa com per explicar l'esforç econòmic de la nova empresa retaulística per la sola raó dels canvis de gust, els quals, en qualsevol cas, si tant afinaven, no s'haurien limitat a l'obra d'escultura de Liatzasolo, sinó que també haurien comprès les pintures de Galindo.

Potser l'incendi de 1633 no va cremar totes les taules del retaule cinccentista, però és segur que no van ser instal·lades en l'obra de Joan Grau i Josep Generes. Aquest retaule de 1643 va sobreviure als diversos estralls soferts pel patrimoni artístic del país, incloses la guerra del francès i la desamortització de 1835, i fins als inicis del segle XX va presidir l'església monàstica de Sant Benet de Bages, ja en mans privades per venda de l'Estat, però encara dedicada al culte. El seu aspecte és conegut amb relativa exactitud per una fotografia del Museu Comarcal de Manresa datable el 1904 i per descripcions antigues com la de G. Barraquer Roviralta.<sup>15</sup> Successivament, el retaule desapareixeria com a tal, arran de la nova etapa de transformacions que van afectar el conjunt del monestir, les quals, tanmateix, també van estalviar-li una ruïna previsible i completa. El 1907 la propietat del complex d'edificis de Sant Benet de Bages passà a una accionista d'una fàbrica veïna, a la senyora Elisa Carbó i Ferrer, la qual decidí convertir-lo en segona residència familiar –divisible en tres vivendes, per a cadascun dels seus tres fills: Montserrat, Elisa i Ramon Casas i Carbó; aquest darrer és el conegut pintor “modernista”– i va confiar-ne l'adaptació a l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch. La intervenció interessava sobretot els espais bastits o remodelats en època moderna i habitats pels monjos fins el 1835, però també implicà l'església –sostreta al culte des del canvi de propietat–, el claustre i altres sectors més emblemàtics i de major antiguitat del cenobi, que Puig i Cadafalch netejà i parcialment restaurà en clau d'“estil romànic”. La restauració de l'església s'interrompé a penes iniciada, bé que algunes operacions es van culminar, per exemple el desmantellament de l'interior de l'edifici. Com que estava previst de repicar els murs enguixats de l'església abacial, per tal de fer-ne emergir més netament el caràcter “romànic” i cancel·lar la seva història posterior, calia desprendre'n prèviament tot el mobiliari que s'hi adossava.

---

1633. Simplement, era un projecte que devia obeir al canvi de sensibilitat dels nous temps» (Español, *Sant Benet...*, ob. cit. a la nota 10, p. 100).

<sup>15</sup> Cf. Barraquer, *Las Casas...*, ob. cit. a la nota 9, p. 168. Barraquer visità Sant Benet de Bages el 27 de desembre de 1893 i l'11 de maig de 1904.



Per això, malgrat que la restauració no tirés endavant, el retaule major "barroc" fou desmuntat d'entrada, com també tots els altres del creuer i la cripta, conjuntament amb els altars, el cor monàstic i la resta d'elements transportables encara emplaçats a l'església —l'actual aspecte devastat del seu interior prové d'aquesta "neteja" dels mobles i retaules. Van acabar fragmentats, però no es van dispersar, sinó només distribuir per les residències privades dels Casas-Carbó que ocupaven els extensos espais rehabilitats del monestir. La imatgeria i les pintures es van aplicar a la decoració de corredors i estances, i els escons del cor i l'arquitectura dels retaules es van reconvertir en esplèndids mobles de "qualité". El mateix arquitecte Puig i Cadafalch dissenyà, amb les talles desmembrades del retaule major obrat per Joan Grau i Josep Generes el 1634, un enginyós i exquisit mobiliari per a les cambres de les dues senyoretes de la casa, que els seus descendents han preservat fins avui.<sup>16</sup> Potser els llits, tauletes, seients, tocadors o calaixeres compostos per Puig i Cadafalch amb retalls del retaule no eren "romànics", però cal reconèixer que quedaven perfectament elegants, com corresponia a la cultura selecta i avançada de l'arquitecte i dels seus clients. De tota manera, els elements del retaule de 1634 s'han conservat en una proporció molt alta, ni que sigui reduïts a aquesta nova funcionalitat i formes diguem-ne domèstiques, que ara es manifesten xocants i un punt xarones. Igualment, s'han conservat la resta d'obres mobles de l'església i del monestir que també havien sobreviscut fins a l'adquisició de 1907.

Ara bé, podem estar segurs que, entre aquest complex de materials propietat dels Casas-Carbó i dels seus descendents, els quals van augmentar-lo encara amb mobles, pintures i altres objectes de molt diversa procedència, no s'hi ha preservat cap pintura provinent de l'antic retaule cincentista de Galindo. La comprovació directa ha esdevingut finalment possible, perquè una institució bancària de Manresa ha adquirit als seus propietaris el conjunt monàstic de Sant Benet de Bages, amb tots els mobles i materials que hi tenien acumulats fins avui, i ara, amb el canvi de propietat, també han canviat les condicions d'accés a les àrees abans reservades de manera estricta a residència privada.<sup>17</sup> Ignorem a

<sup>16</sup> Montserrat, la filla gran del matrimoni Casas-Carbó, es casà amb el marquès de Villamizar, de Salamanca, i els seus descendents són Rocamora. Els descendents de la filla petita, Elisa, a qui el seu germà Ramon —el pintor, mort sense descendència— llegà la tercera part de la casa que li corresponia, són Codina.

<sup>17</sup> En efecte, la recent adquisició per part de Caixa Manresa del conjunt monàstic de Sant Benet de Bages, amb totes les restes del seu patrimoni moble que els propietaris

quines taules “conegudes” al·ludia en concret J. Ainaud quan escriví que «les úniques pintures conegudes [*de Benet Sanxes Galindo*] semblen ésser les taules de l'altar major de Sant Benet de Bages, contractat el 1563»,<sup>18</sup> però certament no va conèixer-les en aquesta col·lecció Casas-Carbó –llevat del cas que, entre la publicació de l'escrit d'Ainaud i el canvi de propietat recent, les pintures en qüestió s'haguessin extraviat. El «semblen ésser» de J. Ainaud més aviat legitima la sospita que el seu coneixement de les taules tenia l'origen en notícies orals i basades en alguna confusió.

I de tota manera, s'ha de descartar definitivament que fossin taules de Galindo les pintures del retaule de 1643 –al qual podrien haver estat readaptades, segons la conjectura de F. Español–, perquè ara sabem del cert que l'obra contractada per Joan Grau i Josep Generes integrava sis teles, i no pas taules, d'un pintor siscentista –un pintor de moment anònim, coetani de la fàbrica del retaule o bé de la seva dauradura. Deixant de banda que G. Barraquer, quan descrivia el conjunt encara en el seu lloc el 1904, ja designés les pintures amb el terme de “lienzos”, l'exposició d'elements del retaule major de Sant Benet oberta fa poc a Manresa –del desembre del 2000 al gener del 2001– ha servit l'evidència que les pintures eren efectivament teles, obra d'un pintor de mitjan del segle XVII o de la segona meitat. Així, doncs, ja no queda cap incògnita, ni escrúpul de dubte, a propòsit de la pèrdua de totes les taules pintades el 1563 per al retaule major de Sant Benet de Bages cremat el 1633. Si alguna va sobreviure a l'incendi, no ha sobreviscut fins avui: al monestir no en queda cap vestigi. Mentrestant, haurem de formar-nos una idea de l'estil pictòric personal de Benet Sanxes Galindo a partir d'altres obres seves.

Perquè, cal manifestar-ho d'entrada, s'ha conservat un cert nombre de pintures que li són atribuïbles, algunes amb suport documental i amb tota

---

actuals encara hi allotjaven –incrementat pel que van acumular-hi els Rocamora i Codina, hereus directes dels Casas-Carbó–, ha implicat un canvi radical en les condicions de conservació i d'accessibilitat pública del monument. La institució Fundació Caixa Manresa, propietària de Sant Benet de Bages des del setembre del 2000, n'ha emprès una ambiciosa restauració general, que haurà de culminar amb la seva transformació en centre cultural, museu i centre d'estudis. Una petita mostra d'elements escultòrics i de pintures del retaule major de 1643, exposats a Manresa del 15 de desembre del 2000 al 22 de gener del 2001 («Descobrir Sant Benet de Bages. El Retaule Major»), va fer conèixer públicament les línies generals del projecte.

<sup>18</sup> Joan Ainaud de Lasarte, «La pintura dels segles XV i XVII», dins *L'art català*, vol. II, Barcelona, 1958, p. 83.

seguretat, i d'altres amb un nivell raonable de probabilitat, com es veurà. Potser cap d'aquestes obres no responia a un encàrrec rellevant i exigent que fos equiparable al del retaule major de Sant Benet de Bages –si més no, pel prestigi del lloc i per la consistència de la suma compromesa–, però permeten caracteritzar amb prou solidesa els criteris i habilitats artesanes del pintor.

La primera pintura que li coneixem del cert, també documentada per J.M. Madurell, va concertar-la el 18 de novembre de 1569, sis anys després del contracte de Sant Benet de Bages i per a una ciutat molt pròxima al monestir. Es tractava d'un petit retaule dedicat a sant Ponç, que va capitular amb Joan Verdala, representant de la confraria del Sant Esperit, sant Marc i sant Ponç de Manresa, per instal·lar a l'altar dedicat a aquest sant en l'esglésiola de Sant Marc, extramurs de la ciutat. Pel reduït preu global de deu lliures barcelonines, Galindo es comprometia a daurar la fusteria del retaule i a pintar-ne les taules de pinzell –ho faria al seu taller de Barcelona, sense desplaçar-se a Manresa. El document contractual desglossa bé els temes per figurar a cada taula: als tres compartiments de la predel·la una Pietat, flanquejada per santa Bàrbara i santa Agnès; a la taula principal sant Ponç, flanquejat en els sectors alts per sant Maurici i sant Fructuós, i en els sectors baixos per una escena del martiri d'aquests dos sants; i el frontispici, si hi havia prou espai, tindria una representació del Pare Etern. Com a fiador de Galindo, consta novament l'escultor Martí Díez de Liatzasolo, potser també l'autor de la senzilla estructura arquitectònica del retaulet.<sup>19</sup>

Les dades del contracte es corresponen quasi exactament amb les d'un retaulet dedicat a sant Ponç [Fig. 1], de 167 x 157 cm, que es conserva a la Seu de Manresa, on va ingressar a principis del segle XX procedent de l'església de Sant Marc –avui és instal·lat al Museu Històric de la Seu. La coincidència de les capitulacions de 1569 amb la pintura conservada és quasi literal, llevat que el tema de dues taules fou alterat i que l'obra ha perdut el seu coronament –hi manca el frontó o “frontispici” que, segons el contracte, duia la figura de “Déu Pare”. La taula central de la predel·la té una *Pietat amb àngels* [Fig. 4], i les laterals els bustos de *Santa Bàrbara* i *Santa Agnès* [Fig. 5] (26,5 x 39,5 cm cada pintura), amb els

<sup>19</sup> Cf. Madurell, *Pedro Nunyes...*, ob. cit. a la nota 3, p. 216, n. 53 (amb transcripció de les parts essencials del contracte); íd., «Los maestros...», ob. cit. a la nota 6, p. 22, nn. 43-44. A propòsit de l'autor de la fusteria del petit retaule, convé remarcar que l'eventual atribució a Martí Díez de Liatzasolo és versemblant, però respon a una mera conjectura.

atributs de la torreta i de l'anyell. Una representació de *Sant Ponç* [Fig. 2] ocupa la taula central de l'andana o cos del retaule (114 x 40 cm), i les de *Sant Maurici* i de *Sant Fructuós* les dues laterals superiors (de 54,5 x 39 cm). No serà balder recordar que els sants màrtirs Fructuós —o Fruitós—, Maurici i Agnès són objecte d'un culte especial a la Seu de Manresa, a la cripta de la qual se'n veneren les relíquies o “Cossos Sants”, i que són també els patrons seculars de la ciutat. Les taules inferiors de la mateixa andana (de 53,5 x 39 cm cada pintura), que el contracte, amb bona lògica, dedicava als martiris de sant Maurici i de sant Fructuós figurats a les taules del damunt, en la pintura definitiva van rebre la representació del martiri de dos altres sants, tots dos bisbes [Fig. 3].<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Ignorem el motiu d'aquesta substitució i, d'altra banda, no hem pogut identificar els dos bisbes, però és segur que les taules no representen el martiri de sant Maurici ni, probablement, tampoc el de sant Fructuós, com en canvi estava previst. El bisbe de Tarragona sant Fructuós morí en la foguera acompanyat pels seus diaques Auguri i Eulogi —d'acord amb una tradició martirial que, en aquest cas, compta amb fonts literàries molt antigues i prestigioses—, però en canvi, al retaule apareix sense els dos companys i agenollat prop d'una caldera d'oli bullent, o de metall fos, mentre un botxi se li acosta amb un cullerot per abocar-li'n. Encara desconcerta més la representació de l'altra taula, que segons el contracte de 1569 havia de figurar el martiri de sant Maurici: un soldat romà de províncies de la legió de Tebaida, a Egipte— que es negà a sacrificar als idols abans d'entrar en batalla contra els gals i que per aquesta causa fou decapitat, conjuntament amb una gran multitud de companys legionaris. Al retaule, en canvi, l'escena representa amb tota evidència un jove bisbe agenollat sobre una petita foguera. Per tant, els dos episodis de martiri de les taules laterals inferiors no sembla que de cap manera es puguin relacionar amb els personatges figurats damunt seu —els patrons de Manresa sant Fructuós i sant Maurici—, com dictava la capitulació de 1569, sinó amb uns altres de diferents: amb dos sants bisbes de moment no identificats, un dels quals té l'aspecte de més jove que l'altre. Si aquest aspecte fos casual o decidísim negligir-lo, la semblança de les capes pluvials i de les mitres dels dos bisbes martiritzats podria suggerir la representació d'un únic personatge en dos episodis de martiri diferents. La hipòtesi no es pot descartar del tot, però en el cas que representés un únic sant bisbe, aleshores aquest no seria identificable amb el sant Ponç de la taula principal, malgrat la pràctica identitat de la mitra i la capa pluvial que també manifesta —cal recordar que els martiris de sant Ponç fixats en la tradició hagiogràfica són els de l'oculi, la parella d'òssos i finalment la decapitació—, ni tampoc amb l'evangelista i bisbe d'Alexandria sant Marc, el titular de l'església a la qual anava destinat el retaule. Amb el mateix objectiu d'entendre al canvi iconogràfic, també podríem conjecturar una dislocació posterior de les dues taules dels martiris —en aquest cas, originàriament la pintura del bisbe sobre la foguera hauria estat emplaçada sota sant Fructuós: malgrat l'absència dels dos companys diaques i les petites dimensions de la foguera, seria acceptable com a representació del seu martiri—, i amb això el problema es reduiria a la identificació d'una sola taula. Però la conjectura implica un problema nou, igualment complicat de resoldre. És a

J.M. Gasol degué observar aquesta correspondència i ja fa una trentena d'anys va publicar l'atribució del retaule de sant Ponç al pintor Benet Sanxes Galindo.<sup>21</sup> La pintura és important, malgrat la seva relativa entitat, perquè es tracta de la primera obra segura que li coneixem, alhora documentada i conservada —la primera i, fins ara mateix, l'única. Més endavant retornarem al retaule de Sant Ponç, al qual serà avinent d'acumular altres obres manresanes pintades per Galindo, però de moment convindria resseguir amb un cert ordre cronològic la trajectòria completa del pintor coneguda fins avui a partir dels documents.

El 23 d'abril de 1570, com a data més probable, Benet Sanxes Galindo redactà un memorial autògraf sobre els pactes contractuals que acabava de concertar amb l'abat del cenobi benedictí de Santa Maria de Serrateix —el qual era també responsable de la petita església parroquial de Sant Pere de Serrateix, veïna del monestir—,<sup>22</sup> a propòsit de pintar un retaule

dir, ara totes les representacions laterals estan orientades vers l'eix central del retaule, tal com correspon: tant les figures superiors de sant Maurici i de sant Fructuós, com les inferiors de les taules dels martiris, "miren" totes cap al centre del moble, les de la dreta a l'esquerra i les de l'esquerra a la dreta. Si suposéssim un canvi de costat per explicar la iconografia d'una taula, aleshores no tindriem explicació per justificar l'estranya composició invertida de les dues escenes de martiri que en resultaria, orientades totes dues a l'exterior del retaule. Per això, la hipòtesi d'una dislocació d'aquestes taules no em sembla adequada. En definitiva, doncs, la solució del problema iconogràfic de les dues taules laterals inferiors haurà de quedar en suspens, per ara.

<sup>21</sup> Josep M. Gasol, *La Seu de Manresa*, Manresa, 1978, p. 291 (amb fotografia, p. 290): «D'entre les peces d'art pictòric, exposades al Museu [*Històric de la Seu*], convé fer menció expressa d'un petit retaule dedicat a Sant Ponç, obra del pintor Benet Sánchez Galindo, de l'any 1567 [*sic*]. (Procedeix de l'església de Sant Marc, extramurs de la ciutat)». El fulletó «Museu Històric de la Seu. Manresa. Guia sumària», que amb tota probabilitat redactà el mateix Gasol i que sembla imprès el 1971, assenyalà, en el núm. 8: «Retaule de Sant Ponç, amb les imatges del sant titular, sant Maurici i sant Fruitós i dues escenes del martiri de sant Ponç i sant Fruitós. Procedent de la capella de sant Marc, tocant al Pont Vell de Manresa. —pintura damunt fusta (Benet Galindo, a. 1567)». L'atribució de Gasol, amb el *lapsus* de 1567 per 1569, també es recollia en l'informe de restauració de l'obra (1983), publicat el 1988: *Memòria d'activitats del Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya, 1982-1988*, Barcelona, 1988, pp. 66-67 (Rosa Gasol, Núria Pedragosa).

<sup>22</sup> El cenobi benedictí de Santa Maria de Serrateix (Berguedà), pertanyent a la Congregació Claustral com al principi el de Sant Benet de Bages, també exercia la cura parroquial del terme, mitjançant un vicari perpetu del clero secular, en l'església de Sant Pere —un edifici medieval emplaçat a tocar del monestir, a llevant. Cf. Barraquer, *Las Casas...*, ob. cit. a la nota 9, pp. 84-85.

dedicat a sant Pere. L'interès informatiu del document, un cop més localitzat i transcrit per J.M. Madurell,<sup>23</sup> en justifica la reproducció *in extenso*:

Memorial de lo que se a de capitular acerca de lo que tenemos concertado el señor abad de Sarrateix e yo sobre la pintura del retablico de san Pedro. / Primo, que ell retrablo sca de pintura al óleo de buenos colores finos. / Ítem, que los tableros de dicho retrablo sean encanamadas todas las juntas de las tablas, así por la cara del retrablo como por el envés. / Ítem, que todas las cornisas y alertraves y molduras sean doradas de oro fino brunyido. / Ítem, que todas las columnas del retrablo sean doradas de oro fino y los fondos de las canales d'ellas y los campos de la entrelladura, metidos de azul. / Ítem, que los frisos y resaltos sean metidos de azul y en ellos hechas unas carxofas de oro. / Ítem, que en los tableros del retrablo sea el dicho pintor obligado a pintar al óleo las istorias y figuras que en la traça están escritas, que es San Pedro en la cátedra, en el tablero del medio. / Y en el de la mano drecha como fue crucificado. / Y en el de la izquierda como hizo caer a Simón Mago del ayre. / Y en el bançal, en el tablero del medio un Cristo muerto con Nuestra Senyora y San Joan. / Y en el de la mano drecha dos Sanctos. / Y en el de la izquierda otros dos, los quales an d'esser los cuerpos sancts que estan a Srrateix. / Y en frontispicio un Dios Padre. / Todo lo qual, así dorado como pintura, hecho como de buen maestro se pertany a judicación de buenos mestres, uno por parte de los paieses nombrado, e otro por parte de dicho Galindo, pintor. / Y por todo lo susodicho es acordado y son avenidos él y el señor abad, de precio de quarenta escudos y la despessa suya y del mozo. / Y así mismo an d'esser obligados y darle casa y lechos, para pintar y dormir todo el tiempo que pintará el dicho retrablo, con tal condición que no pueda yr a pintar otro hasta que lo aya acabado, luego que lo conviniere y la cantidad del precio le sea pagada en tres yguales pagues. La tercera parte y primera paga, luego que quiera yr pintarlo por comprar oro. La segunda paga, luego que el retablo esté enguixado y debuxado que es a la mitad de la faena. La última y final, después de acabado y judicado, o los amos del retrablo contentos de la faena. / Y per a todo lo susodicho da por firmances a mossèn Martín Díaz, ymaginario, y a mestre Ioanne Torres, batifulla. / E así mismo a él para le pagar, se a de obligar la persona con quien stará el acte escritura de la fermansa. / B.S. Galindo [*firma autògrafa*].

El contracte, segons la capitulació emparaulada amb l'abat, s'havia de formalitzar al cap de pocs dies amb els clients reals i «amos del retrablo», és a dir «los paieses» o parroquians de Sant Pere, els quals al capdavall pagarien a Galindo, per la seva feina, els quaranta escuts –unes quaranta-dues lliures barcelonines. El document notarial que formalitza l'encàrrec del retaule, datat el 27 d'abril de 1570, només es coneix en la

<sup>23</sup> Cf. Madurell, «Notes...», ob. cit. a la nota 6, pp. 175-176, n. 43 (amb la transcripció).

versió resumida que també localitzà J.M. Madurell.<sup>24</sup> En completem la seva transcripció parcial:

Die Iovis xxvii mensis Aprilis anno a Nativitate Domini MDLXX. [...] Dicto die est concordia facta et firmata per et inter magnificum Enricum Sanjust domicellum Barchinone domiciliatum, procuratorem honorabilium Petri Prexes alias Sanjust, mansi de Sanjust, et Petri Vilarjussana alias Quer, mansi del Quer, parrochie et termini beate Marie de Serrateix ex una, et honorabilem Benedictum Galindo pictorem, civem Barchinone, parte ex altera, super pictura facienda in quodam retabulo Ecclesie parochialis beate Marie de Serrateix. Est large tam in bursa concordiarum. Testes ut in ipsa.

Malgrat el *lapsus* del notari barceloní, o del seu escrivent, que va confondre la dedicació de la petita parròquia de Sant Pere per la més coneguda de Santa Maria del monestir de Serrateix, i malgrat que aquest encapçalament del contracte no esmenti que les pintures en qüestió són «del retablico de san Pedro», la confluència de les dades fa descartar de pla la idea de l'encàrrec d'un hipotètic segon retaule –de dedicació indeterminada, destinat al monestir de Santa Maria. En aquesta eventualitat, el document no hauria qualificat Santa Maria de “parròquia”, sinó de monestir, i potser no haurien actuat de part contractant uns pagesos del terme parroquial –Pere Preixes, del mas Santjust, i Pere Vilarjussana, del mas del Quer: dos masos de Serrateix tothora existents–, sinó el mateix abat del cenobi. En tot cas, l'època de pagament signada el 9 de maig de 1570 per Benet Sanxes Galindo, per valor de quaranta-dues lliures, convingudes «pro pingendo sive per lo preu fet pingendi quendam retabulum sub invocatione sancti Petri in ecclesia sancti Petri de Serrateix»,<sup>25</sup> elimina qualsevol residu d'equívocs.

Hem de concloure, doncs, que Galindo convingué de primer antuvi amb l'abat de Santa Maria de Serrateix (23 d'abril de 1570), i després contractà formalment amb els pagesos parroquians de Sant Pere de Serrateix (27 d'abril de 1570), la pintura del retaule major dedicat a sant Pere i destinat a la petita església parroquial del terme, una obra que apareix descrita en el memorial autògraf del pintor i que resultà realitzada i pagada en el termini de molt pocs dies (9 de maig de 1570). Arran de la desamortització de 1835, el monestir de Serrateix fou suprimit i l'antiga església abacial de Santa Maria es convertí en parròquia –és la parròquia

<sup>24</sup> Cf. Madurell, *Pedro Nunyes...*, ob. cit. a la nota 3, p. 218, n. 58; Íd., «Notes...», ob. cit. a la nota 6, p. 177, n. 45.

<sup>25</sup> Cf. Madurell, «Notes...», 1967, ob. cit. a la nota 6, p. 177, n. 46.

actual—, mentre que el primitiu edifici parroquial de Sant Pere va decaure poc a poc —avui encara subsisteix, malgrat que completament desfigurat i refet com a habitatge. Ara la parròquia de Serrateix no conserva cap retaulet de sant Pere —ni cap altre retaule antic, perquè van desaparèixer en l'incendi de l'església el 1936—, però tampoc no el conservava vers la fi del segle XIX. De fet, en la completa descripció de l'església de Santa Maria i de les seves capelles i altars publicada per G. Barraquer, que visità el monestir de Serrateix el 24 de juny de 1897, quan ja era parròquia, no hi consta cap retaule dedicat a sant Pere.<sup>26</sup> Si mentrestant no es va perdre —suposem-ho—, el retaulet pintat per Galindo degué restar malendregat a l'edifici de Sant Pere, en progressiu abandonó fins al seu desmantellament definitiu, ja a les darreries del segle XIX. No fóra estrany que aleshores la pintura hagués trobat aixopluc en un museu diocesà, concretament en el museu del bisbat de Solsona, al qual pertany Serrateix —recordem que el Museu Diocesà de Solsona fou creat el 1896.

La documentació coneguda sobre el retaule de Serrateix, que intencionadament hem exposat amb amplitud, a parer nostre s'hauria d'associar a un retaulet dedicat a sant Pere [Fig. 6] que es conserva en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona i que, a simple vista, ja traeix amb perfecta nitidesa l'estil de Benet Sanxes Galindo retrobable al retaule de sant Ponç. L'obra, que fa 181 x 223 cm (la predel·la, 50 x 223 cm, i el cos, 131 x 223 cm), actualment s'allotja als fons de reserva del Museu amb núm. inv. 75, sense cap constància ferma de la data d'ingrés —se sap només que ingressà «abans de 1910»— i sense cap indicació de procedència. Les sis taules de pintura que integren el retaule es mantenen tothora unides, però hi manca l'emmarcament de talla arquitectònica que havien tingut en origen. L'estructura de talla ara perduda, que potser era similar a la del retaulet de sant Ponç de Manresa, també hauriem pogut atribuir-la amb versemblança, i per les mateixes raons, al taller de Martí Díez de Liatzasolo;<sup>27</sup> tanmateix, es tracta d'una simple conjectura.

<sup>26</sup> Cf. Barraquer, *Las Casas...*, ob. cit. a la nota 9, pp. 83-84, (sobre el monestir en general, pp. 82-89). Sobre el conjunt monàstic, cf. també Ignasi Feliu de Travys, *El monestir de Santa Maria de Serrateix: una aproximació a la seva història*, Granollers, 1977.

<sup>27</sup> Com hem registrat, l'escultor Liatzasolo apareix com a fiador de Galindo també al retaule de Serrateix —igual que al de sant Ponç de Manresa, i abans al de Sant Benet de Bages—, o com a mínim hi era previst en el memorial autògraf del 23 d'abril de 1570, previ al contracte. El segon fiador, «mestre Ioanne Torres, batifulla», es podria identificar amb algun familiar —d'ofici batifuller— de l'escultor i mestre de cases Joan de Tours (†1558), que havia estat un soci assidu de Liatzasolo (cf. Joaquim Garriga,



La iconografia de les pintures del Museu de Solsona coincideix perfectament, amb l'excepció d'una soia escena, amb les anotacions del memorial de Galindo concertades amb l'abat de Serrateix: «San Pedro en la cátedra, en el tablero del medio. / Y en el de la mano drecha como fue crucificado.» La presentació de *Sant Pere a la càtedra* de la taula principal (131 x 78,5 cm), caracteritzat com a papa amb l'atribut de les claus, la tiara i les robes pontificals, respon al tipus iconogràfic més comú a Occident des del segle XV, i gairebé preceptiu en el període modern. La taula dreta (131 x 71 cm) recull l'episodi de la *Crucifixió de sant Pere* [Fig. 8] segons la tradició apòcrifa del seu martiri –crucificat de cap per avall–, enormement popular gràcies a la difusió que va fer-ne la *Legenda aurea*, la compilació medieval d'antigues narracions devotes redactada per Iacopo da Varazze. Potser no serà inútil recordar de passada que, a l'època que ens ocupa, les indicacions “dreta/esquerra” denotaven la “dreta/esquerra” del mateix objecte al·ludit, i no pas, com avui –llevat que no parlem d'heràldica–, la “dreta/esquerra” d'un observador ideal situat enfront de l'objecte. Així, doncs, és a la taula dreta del retaule, a la mà esquerra de l'observador, on es troba emplaçada la *Crucifixió de sant Pere*. El memorial també assenyalava l'escena que hauria de figurar en la tercera i última taula del cos principal, presa dels *Fets dels Apòstols* (Ac 8,9-24): «Y en el de la izquierda, cómo hizo caer a Simón Mago del ayre». En canvi, aquesta posició esquerra del retaule del Museu és ocupada per un altre episodi de la vida de sant Pere, igualment recollit als *Fets dels Apòstols* (Ac 3,1-10): la *Curació del paralític* [Fig. 7] (131 x 70 cm). Ignorem la raó del canvi iconogràfic d'última hora, que de tota manera caldria atribuir a una iniciativa de l'abat de Serrateix, o potser a desitjos dels parroquians, més que no pas a una decisió personal del pintor.

Les representacions de la predel·la del retaule tornen a coincidir exactament amb les disposicions consignades al memorial de Galindo: «Y en el bancal, en el tablero del medio un Cristo muerto con Nuestra Senyora y San Joan. / Y en el de la mano drecha, dos Sanctos. / Y en el de la izquierda, otros dos, los quales an d'esser los cuerpos sancts que estan a Serrateix». El *Crist de Pietat amb la Mare de Déu i sant Joan* (48 x 68 cm) respon a una iconografia habitual als compartiments centrals de

---

«Un 'escultor sin obra' del siglo XVI: 'mestre Joan de Tours, imaginaire, ciudadà de Barcelona'», dins *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 343-355).

les predel·les de retaule, bé que pot presentar versions variades: Crist “home del dolor” en solitari, com si emergís del sepulcre o bé com a “Ecce Homo”, o bé envoltat dels “improperis” o símbols de la Passió, o també acompanyat de la Mare de Déu i sant Joan, o bé d’un parell d’àngels, etc. —sense oblidar temes molt afins, com el Sant Enterrament o el Plany sobre Crist mort, o també la Pietat de la Verge al peu de la creu, amb Crist mort a la seva falda. Els quatre sants, representats per parelles als compartiments laterals, havien de correspondre als popularment anomenats “Cossos Sants”, per les relíquies que se’n veneraven a l’església monàstica de Santa Maria de Serrateix. Eren sant Urbici —les seves relíquies foren portades d’Aragó vers l’any 940, sembla, pels monjos fundadors del cenobi de Serrateix— i els sants màrtirs Víctor, Zenó i Felícola. A la banda dreta del retaule de Solsona, i per aquest ordre, apareixen els bustos de *Sant Víctor i sant Zenó* [Fig. 9] —el primer amb l’atribut de l’arbre— (49 x 62 cm) i a l’esquerra els de *Sant Urbici i santa Felícola* (49 x 61,5 cm). Ja s’ha dit que el retaule no conserva l’emmarcament arquitectònic originari, i per tant tampoc el frontó que havia de representar la figura del Pare Etern: «Y en frontispicio un Dios Padre».

Tant per la iconografia, com per l’estil, com per les altres circumstàncies coincidents amb la documentació coneguda, no dubtem a identificar de pla el retaule del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona amb el retaule de Sant Pere de Serrateix pintat per Benet Sanxes Galindo el 1570. La pintura de Serrateix, que sembla un treball “menor” i expeditiu, similar al també documentat de sant Ponç de Manresa, tindria versions més elaborades i atentes en dos grups de pintures que es conserven a Manresa i que podríem atribuir-li, bé que no ens en consti documentació. Més endavant ens hi referirem, per assajar un balanç de l’estil personal o del perfil artístic de Galindo.

Ara la continuació de la seva activitat registrada ens porta de nou a un cenobi de l’orde benedictí, el de Santa Maria de Montserrat —a l’època, annexat a la congregació de San Benito de Valladolid. La informació potser més explícita del treball montserratí de Galindo prové de las *Adiciones* del Conde de la Viñaza, que remet a fonts arxivístiques no precisades del mateix monestir de Montserrat:

Vivia [*Maese Benito Galindo, pintor*] en Cataluña por los años de 1575. Doró entonces el artesonado de la antigua sala llamada de la Colación del Monasterio de Montserrat, y pintó diez y siete cuadros de claro oscuro que representaban pasajes del Apocalipsis, de los Profetas, y otros alusivos á la Encarnación del Hijo de Dios,

para adornar aquella pieza. Habiéndose derribado, fueron trasladados á otra nueva sala, llamada la Preciosa [...] *Arch. del Monas. de Monserrat*.<sup>28</sup>

Galindo ja es movia pel monestir i el seu radi d'influència més immediat almenys des de feia un any, perquè ha estat localitzat l'estiu de 1574 a Monistrol, compromès en un retaule per a la capella de Santa Anna, situada enfront de la montserratina Casa de Monistrol, a l'altra banda del pont sobre el Llobregat.<sup>29</sup>

No sabem res més del retaule de Santa Anna, ni tampoc d'altres possibles activitats o de circumstàncies relacionades amb l'estada del pintor al monestir-santuari, fora de les pintures que consignen les *Adiciones*. Però, sigui com sigui, si completem la notícia del Conde de la Viñaza, tan comprimida, amb algunes referències esparses que ara n'ha compilat F.X. Altés, aquesta obra de Galindo al cenobi de Montserrat se'ns apareix com un conjunt peculiar i d'entitat considerable: la decoració unitària d'un espai monàstic significatiu, la sala de la Col·lació, on els monjos s'aplegaven els vespres per a converses de caràcter espiritual i per a un lleu repàs. Galindo va daurar-ne i decorar l'enteixinat amb bustos de sants benedictins i va guarnir els seus murs amb disset "quadres" que representaven escenes bíbliques –del Nou Testament, però també de l'Antic: episodis de la Història de la Salvació, des dels Profetes a l'Apocalipsi–, posteriorment acompanyats, sembla, d'una gran taula del *Judici Final* datada el 1578 i mal atribuïda a Pere Serafi. Si la lectura correcta del «claro oscuro» assenyalat per les *Adiciones* fos "grisalla", que seria coherent amb les indicacions de F.X. Altés en el sentit que els disset quadres de Galindo foren pintats «con tinta de la China», potser caldria pensar en pintures monocromes sobre taula, o potser sobre tela de sarja –o fins i tot sobre paper? Quan la sala de la Col·lació fou enderrocada entre els anys 1782-1784, les disset pintures de Galindo es van distribuir «per l'escala nova del monestir i els corredors adjacents» i

<sup>28</sup> Conde de la Viñaza (Cipriano Muñoz Manzano), *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España, de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, vol. II, Madrid, 1889, pp. 213-214, s.v. «Galindo (Macse Benito), pintor».

<sup>29</sup> Cf. F.X. Altés i Aguiló, «Els abats montserratins del segle XVI al *Liber reformationis Montiserrati*», *Studia Monastica*, 32 (1990), p. 206, n. 226. Altés documenta que «el retaule per a la capella de Santa Anna [...] estava a mig fer el 4 d'agos de 1574. En aquest dia el pintor Benet Galindo es comprometé a acabar-lo *ab tota perfectio a ses costes y despeses, ço es de or y pintures*, tot fent àpoca de vint-i-quatre lliures per a comprar materials».

per la nova sala Capitular (1779-1780), d'acord amb les notícies de F.X. Altés –la «nueva sala, llamada la Preciosa» esmentada pel Conde de la Viñaza s'ha d'identificar amb la mateixa sala Capitular, que en molts monestirs era habitual anomenar “Preciosa”.<sup>30</sup>

Les informacions sobre la sèrie de «cuadros de claro oscuro» –o pintats «con tinta de la China»– acaben aquí. No n'ha sobreviscut cap vestigi material, ni en coneixem descripcions posteriors ni altres dades més explicatives o substancioses. Suposem que els quadres van desaparèixer el 1811, engolits en la mateixa destrucció general del monestir i del santuari a mans de l'exèrcit francès. En realitat, d'aquest conjunt de Galindo a Montserrat n'ha quedat només allò que van testimoniar-ne els documents o que en registren textos antics –alguns dels quals, com les *Adiciones*, escrits quan ja no n'existia res.

L'estada del pintor a Montserrat potser va satisfer un complex d'interessos més ampli que els estrictament reductibles a feines del seu ofici. Tot i que ens movem en el terreny de la mera suposició, la cronologia i altres petits indicis permeten imaginar que Benet Sanxes Galindo, en el període que residia al monestir, va compaginar els treballs de daurar l'enteixinat i pintar la sèrie de la Col·lació –i abans, acabar el retaule de Santa Anna de Monistrol– amb les seves afeccions literàries o, més exactament, amb el conreu de la poesia devota. El tracte pròxim amb

---

<sup>30</sup> La sala de la Col·lació, que «estava situada al peu del campanar tardogòtic, vora el claustret de l'abat, en l'espai ocupat actualment per la galeria de sanitaris, i fou enderrocada entre els anys 1782 i 1784» (Altés, «Els abats...», ob. cit. a la nota 29, p. 204, n. 217; també p. 176, n. 84), es construí en temps de l'abadiat d'Andrés de San Román (1570-1576). El text cincentista del *Liber reformationis Montiserrati*, estudiat per Altés, anota concretament que el seu abadiat «plurimum attulit incrementi huic monasterio, suo igitur imperio insigne illud (quod collationem vocamus) opus fabrefactum est in quo et in renovandis componendisque claustris consumpte sunt 1307 libre monete Barchinone» (ibid., 204). D'entre els testimoniatges adduïts a propòsit de la sala de la Col·lació, Altés (ibid., n. 217) esmenta també l'entusiasta article sobre Pere Serafi de S. Sanpere i Miquel, el qual citava els elogis de J. de Vargas Ponce i G. de Humboldt a la gran taula del *Judici Final* que hi hagué a Montserrat, datada el 1578 i signada amb un anagrama, i conclouia amb l'atribució de la pintura a Serafi (cf. Sanpere, «Páginas...», ob. cit. a la nota 1, pp. 174-176), recollida a continuació per altres estudiosos. Tanmateix, caldria buscar una nova interpretació de l'anagrama i, sobretot, una atribució diferent de la pintura, perquè consta que Pere Serafi, lo Grec, morí el gener de 1567. Sobre el nou destí de les pintures de Galindo un cop enderrocada la sala de la Col·lació, cf. també F.X. Altés i Aguiló, *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Barcelona, 1992, pp.166-167.

els monjos, i qui sap si la complicitat d'alguns amb la vena poètico-religiosa del pintor, o també velles coneixences benedictines –com les que li suposàvem abans per raó dels encàrrecs de pintura–, afegits a l'accés a una bona biblioteca i en general a les condicions de la vida monàstica, favorables a la meditació i al treball intel·lectual, tot plegat constituïa un ambient propici per dur a terme el seu projecte literari.<sup>31</sup>

En qualsevol cas, immediatament després de l'estada de 1574-1575 a Montserrat, Galindo publicava el llibre de poemes en castellà *Primera y segunda parte de la Christi Victoria, Compuesta en Octava rima, por Benito Sanchez Galindo pintor extremeño, y ciudadano de Barcelona, en las cuales primeramente canta los Amores de Dios al anima, Y en la segunda la Batalla y armas de nuestra redempcion com que Iesu Christo unigenito hijo suyo, mato la Muerte, y el Demonio*, En Barcelona, En casa de Sanson Arbus, 1576 [Fig. 10].<sup>32</sup> L'obra ja estava escrita a bon principi de 1576, perquè la preceptiva llicència eclesiàstica del Vicari General de Barcelona, Onofre Pau Cellers,<sup>33</sup> va precedida per l'informe de les lectures de Francesc Calça i del carmelità Joan Pedroló, datats, respectivament, el 21 de gener i el 3 de febrer de 1576. La llicència i privilegi reials de Felip II, signats pel Lloctinent don Ferrando de Toledo, són del 16 de febrer de 1576. Galindo dedicà l'obra «Al exelentíssimo S. don Diego de Córdoba, digníssimo duque de Cardona y Sogorbe, marqués de Comares, ec.», probable benefactor de l'edició. El cos de la *Christi Victoria* pròpiament dita s'acompanya amb el davantal de diverses col·laboracions poètiques dedicades a l'autor, a l'obra o al seu

<sup>31</sup> Anselm M. Albareda, *Història de Montserrat*, Montserrat, 1977<sup>6</sup> (edició revisada i ampliada per Josep Massot i Muntaner), p. 243, esmenta, entre els monjos de Montserrat destacables per la seva activitat intel·lectual, el portuguès Francesc Sánchez, bibliista. Era un excel·lent concixedor de l'hebreu –en redactà un *Diccionari*–, que traduí i comentà diversos llibres de l'Antic Testament. El seu comentari sobre l'*Eclesiastès* fou publicat a Barcelona el 1619. Consta que aquest Francesc Sánchez o Sanches era natural de Lisboa, que prengué l'hàbit a Montserrat el 24 de juliol de 1576 i que va morir el 1619 o el 1620 (dec les notícies a una comunicació personal de F. Xavier Altés i Josep Massot). La seva presa d'hàbit el 1576 no afavoreix pas, d'entrada, la idea d'una coincidència amb Benet Sanxes Galindo al monestir en el període en què aquest hi pintava la sala de la Col·lació. Però tanmateix, podríem deixar oberta la conjectura d'alguna relació de parentiu entre els dos portuguesos establerts a Catalunya, el benedictí i el pintor, bé que l'enorme freqüència del cognom Sanches/Sanxes obligui a redoblar les precaucions.

<sup>32</sup> N'hi ha una edició moderna, dirigida per Antonio Pérez Gómez, València, 1954.

<sup>33</sup> La diòcesi estava en situació de «sede vacante», a l'espera del bisbe Joan Dimes Lloris (1576-1598).

benefactor, signades per personatges més o menys rellevants de la societat “literària” local del moment –que no sembla pas gaire rellevant, en termes de “creació poètica”. Versemblantment, podríem incloure’ls en el cercle de les coneixences personals del pintor. Es tracta d’un sonet en castellà del valencià Alonso Girón de Rebolledo, dos poemes en llatí de l’historiador Francesc Calça i de Francisco de Olivo, prepòsit de la canònica de Sant Pere dels Arquells, i d’altres sonets en castellà de Joaquim de Setanti, de Francisco de Olivo –que repeteix– i de Baltasar Reig.

Tanca el pròleg del llibre un sonet del mateix Galindo als lectors, que ens permetem de reproduir com a mostra del nivell i del to de la seva poesia, d’altra banda prou freqüents i significatius tant del clima espiritual de força sectors del país en el primer fervor de la Contrareforma, com de molta producció literària coetània:

El autor a los lectores. Soneto. / Entre los ratos que he hurtado al sueño / y a mis colores tablas y pinzeles / tracé lector amigo en mis papeles / de nuestra redempcion algun diseño. // No tal qual fue la traça qu’en su dueño / pintaron los durissimos infieles / quando con manos torpes y crueles / clavado fue en la cruz y sacro leño. // Si el verso no podra satisfazerte / corrige los defectos con el arte / que deve el ser christiano a que se acierte. // Mas calla si no fueres tanta parte / que mucho te dio Christo con su muerte / sin que a los hombres quede mas que darte.

El poemari devot de la *Christi Victoria* conclou amb el sonet «A la Resurreccion de nuestro Redemptor Iesu Christo», reblat per una il·lustració solitària: un gravat centrat per una Creu, composta per emblemes de la Passió de Crist dintre de cercles tangents i envoltada de filactèries amb inscripcions llatines al·lusives a la Redempció. Els marges perfilen una arcada formada per entrelleços vegetals i filactèries sobre ornamadíssims balustres, a la manera d’orla. Al peu de l’orla hi figura l’escut de Montserrat, potser un indici més de les connexions de l’escrit de Galindo amb el monestir o amb alguns dels seus monjos, insinuades abans. Com sigui, podríem pensar, amb J. Ainaud, que l’execució d’aquest gravat es basava en un dibuix del mateix Galindo [Fig. 11].<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Cf. Ainaud, «La pintura...», ob. cit. a la nota 18, pp. 83-84. Per la nostra banda, la conjectura que el dibuix utilitzat per al gravat podria ser de Galindo no es basa tan sols en una intuïció –en la intuïció de J. Ainaud, d’entrada–, sinó que també compta amb un argument d’analogia formal: els balustres i l’arcada d’entrelleços vegetals que emmarquen la Creu són afins a l’elaborada decoració vegetal del bàcul de sant Ponç, que apareix en la pintura de *Sant Maurici i sant Ponç* [Fig. 19], d’una predel·la del

L'estiu o la tardor d'aquest any 1576, retrobem el pintor a Barcelona, dedicat un altre cop a les servituds ineludibles dels «colores, tablas y pinceles» del seu ofici, en la versió més artesana d'estricta daurador. Per un període imprecisat i possiblement curt, col·laborà en la dauradura del retaule de la capella del Palau reial menor de Barcelona, que Lluís de Requesens havia encarregat a l'escultor Martí Díez de Liatzasolo i al pintor Isaac Hermes. Un cop acabades les pintures de pinzell dels compartiments del retaule, Isaac Hermes també havia d'ocupar-se de daurar-ne l'estructura arquitectònica i els elements de talla de Liatzasolo, i per això comptava amb el bon ofici de dos dauradors italians, Antonio dei Castelli i Raffaele della Solva —el segon contractat per Hermes quan va deixar-lo un altre daurador, Sebastià Martínez de Granada. L'equip segurament era massa migrat per absorbir el volum de la feina i mantenir els ritmes previstos, i potser no donava l'abast a aplicar els pans d'or amb la celeritat amb què n'arribaven les partides —servides pel mestre flamenc Bernat Roll, o Rool—, sobretot en els mesos de juny i juliol de 1576. Per reforçar el grup de dauradors i poder enllestir de seguida almenys la predel·la, també s'hi va incorporar Benet Sanxes Galindo,<sup>35</sup> potser per la mediació del ben conegut Liatzasolo. No sabem si la col·laboració, a més de la predel·la, va estendre's a daurar tota la resta del retaule —ara perdut: se substituï per un altre en el segle XIX—, però l'episodi degué generar una certa relació d'amistat entre Hermes i Galindo. Tindrem l'ocasió de registrar-la al cap d'uns anys, quan un nou treball de Galindo a Barcelona serà visurat molt favorablement per Hermes.

La notícia d'aquest treball de Barcelona és la primera que va constarnos sobre Benet Sanxes Galindo. En devem la publicació a una conferència de J. Puiggarí pronunciada el 1871 i elaborada en forma de treball imprès el 1880:

También en los registros de la casa Municipal hállase espresado que Maese Benito Galindo, pintor, reformó en el año 1582 la bandera de Santa Eulalia, famoso paladion de las libertades catalanas, y que Isaac Hermes, compañero de oficio, revisó su trabajo. / Como el archivo de la casa guarda un fragmento principal de esta bandera, que representa á la Santa pintada al óleo sobre tafetan carmesí, y como esa pintura lleva el sello del siglo XVI, podría muy bien ser la que ejecutó Galindo, en cuyo caso daría buena idea de su talento la espresion y sentimentalidad que reune, á la

---

Muscu Històric de la Seu de Manresa atribuïble a Benet Sanxes Galindo, com mostrarem més endavant del present treball.

<sup>35</sup> Cf. Josep M. March, *El Comendador Mayor de Castilla don Luis de Requesens en el Gobierno de Milán, 1511-1573*, Madrid, 1943, p. 338.

correccion de dibujo y acierto del claro oscuro, por donde á la vez habríamos dado con el autor de aquella preciosa y venerable reliquia.<sup>36</sup>

La bandera de santa Eulàlia, patrona de Barcelona, era un emblema simbòlic de primera magnitud. Representava la ciutat i el mateix Consell municipal en els actes més solemnes, fossin de caire festiu o bé greu i de connotacions dramàtiques. Per exemple, era hissada a la façana de la Casa de la Ciutat per cridar els ciutadans a les armes en els casos d'emergència defensiva o en situacions bèl·liques del país, sortia a rebre els monarques o personatges de rang més alt en les seves visites a la ciutat, desfilava amb un ceremonial peculiar i sumptuós en la processó de Corpus –la més important de l'any–, etc. La part central de la bandera figurava una imatge de la Santa, segurament envoltada d'un cert desplegament ornamental i, com és natural, acompanyada per les armes de la Ciutat. La notícia exhumada per J. Puiggari, que situa a l'any 1582 sense més precisions, es podria relacionar, per explicar-la millor, amb una incidència recollida al dietari de Pere Joan Comes, quan descriu la rebuda oficial de la Ciutat a l'emperadriu Maria d'Àustria, germana de Felip II, que visitava Barcelona:

Dissapte a 6 de Janer del any 1582 entra la serenissima Emperatriz de Alemania en Barcelona venint de les parts de Alemania [...] Com foren a la Creu Trancada al Portal Nou feren una molt bona salva de arcabussaria, que per manament de la Ciutat havien fetes venir unes quantes confraries que stiguessen a las torras del Portal Nou per fer dita salva y tragucren sis o set banderes de camp per les torres y la bandera de Sancta Eulalia la que trauchen lo dia de Corpus y per fer molt gran vent se squinsa ab molts parts de manera que no ha pogut servir pus.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Josep Puiggari, «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III (1880), p. 100. Citat també, amb remissió a J. Puiggari, pel Conde de la Viñaza, *Adiciones...*, ob. cit. a la nota 28, p. 214.

<sup>37</sup> [Pere Joan Comes] *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altres parts format per Pere Joan Comes en 1583 y recòndit en lo arxiu del Excelentissim Ajuntament*, edició de Josep Puiggari, Barcelona, 1878, pp. 625 i 626. Aquesta «bandera de Sancta Eulalia la que trauchen lo dia de Corpus» s'ha de distingir d'altres banderes de santa Eulàlia de significació menor que servien «per les professons ordinàries», com la que el Consell de la Ciutat acabava de confeccionar el novembre de 1581 i que consigna el *Dietari*, o *Manual de Novells Ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloni*, edició de Frederic Schwartz Luna i Francesc Carreras Candi, vol. V (anys 1562-1587), Barcelona, 1896, p. 297: «(nohembre dilluns vi) Festa de St. Scver. – En aquest dia anaren los magnífichs consellers a la seu com es de costum y se feu la professo que ordinariament se sol y



La bandera de santa Eulàlia havia quedat esquinçada i malmesa fins a un extrem irrecuperable, doncs, durant la recepció de l'emperadriu Maria d'Àustria el 6 de gener de 1582. Per això el Consell hagué d'encarregar la confecció d'una bandera nova, identificable amb la pintada per Galindo i visurada per Hermes, podríem deduir que entre els mesos de gener i juny de 1582. Perquè, de fet, el mes de juny d'aquell any, per la festa de Corpus, l'emblemàtica bandera de santa Eulàlia va desfilar a la processó com havia fet cada any, amb el mateix cerimonial i protocol que la crònica de Comes també descriu amb deteniment:

Memorial del orde de la professó del dia de Corpore Christi. Primo lo drach diablots y tota manera de entremes quey haia. Item los tabals y trompetes de la Ciutat ab sobre vestes y barrets de satí carmesí. Item la bandera de Sta. Eulalia la qual aporte un prevere a cavall ab lo cavall mateix que la vegilia feu la ronda de la professó, lo qual prevere va vestit amb uns camits blanchs y una dalmatiga de vellut tota recamada de or y aporta una molt bella corona de argent en lo cap y sobre dita corona y ha una creu de Sta. Eulalia y al mig de dita creu de Sta. Eulalia y ha una creu del Capitol [...].<sup>38</sup>

Hi ha bones raons per creure que aquesta bandera que Galindo pintà el 1582 s'ha conservat, com ja hipotitzava J. Puiggarí. Per ser exactes, se n'hauria conservat només el fragment central de tafetà carmesí –molt retallat i malmès– amb la figura de *Santa Eulàlia* [Fig. 12], que està representada dempeus amb els atributs de la creu aspada sota el seu braç esquerre i del llibre i la palma del martiri a la seva mà dreta. El fons porta una refinada decoració de motius grotescos, estesa també com una estora sota els peus de la santa. A l'angle inferior esquerre de la pintura queda el residu d'una filactèria, l'extrem de la qual penja d'una petita creu adherida a la base de l'aspa. Pel que sembla –ja que ara només són visibles porcions de les tres últimes lletres–, la inscripció de la filactèria hauria de dir «Veni, vidi, vici».<sup>39</sup> Atès l'estat tan lamentable i extre-

---

tragneren la bandera nova que ha feta la Ciutat per les professons ordinaries la qual esta molt bona y gentil y molt ben acabada y assentada». Sobre la diversitat de banderes de santa Eulàlia, vegeu la nota 41.

<sup>38</sup> [Comes], *Libre de algunes coses...*, ob. cit. a la nota 37, pp. 634-635.

<sup>39</sup> Un article sobre la bandera de santa Eulàlia publicat al diari *La Publicidad*, 12 de gener de 1889 (núm. 3965), descriu el fragment i en dona la inscripció: «La pintura es al óleo sobre tegido de seda, la imagen es de cuerpo entero, está en pié, en su diestra la palma de los mártires y el libro de las libertades, en su izquierda la cruz de aspa, al pie de ésta la de la Seo y debajo la inscripción atribuida a Julio César: 'Veni, vidi, vici', vine, vi, vencí». El fragment havia estat restaurat feia molt poc, el 1887 (vegeu

mament delicat de la relíquia, en alguna intervenció restauradora ja antiga –potser la de 1887, de R. Tarragó–<sup>40</sup> el fragment de tela quedà fixat damunt d'una sòlida taula amb travessers i va rebre la protecció d'un marc, i això dona a la pintura de *Santa Eulàlia* un aspecte de quadre convencional, més que de retall de bandera. Actualment l'obra, de 168,5 x 101 cm (amb el marc), s'acull al fons de reserva del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (núm. d'inv. 246), on ingressà el 1942 procedent de l'Arxiu Històric de la Ciutat. Correspon perfectament a l'estil personal de Galindo, avui conegut gràcies a la identificació d'obres seves. Només caldria comparar el bust de la Santa –la cara, els cabells i drapeigs, i sobretot l'atribut martirial de la palma– amb els corresponents de *Santa Bàrbara* i *Santa Agnès* de la predel·la del retaule de Manresa i amb el de *Santa Felícola* de la predel·la del de Serrateix.

Una nova insistència documental publicada per A. Duran i Sanpere sobre la realització de la bandera de *Santa Eulàlia* ha permès d'afegir alguns detalls interessants a la informació de J. Puiggarí. Segons Duran,

Sembla que, el 1550, la bandera de santa Eulàlia estava bastant malmesa, però no ens consta que aleshores en fessin cap de nova. El 1581, fou contractada la confecció d'una nova bandera de tafetà carmesí, un xic més gran que l'antiga. Els pintors Antoni Toreno i Benet Galindo es comprometeren a pintar-hi, pel preu de 300 lliures, la imatge de santa Eulàlia i les armes de la ciutat tan bé com corresponia a una obra d'un bon artista, i de tal manera que fos més solemne que l'anterior. Després l'obra fou visurada pels pintors Ramon Puig i Isaac Hermes, i ambdós coincidiren a avaluar la pintura en 450 lliures. L'argenter Felip Ros posà una imatge de plata de santa Eulàlia com a cimall del pal. Quan sortí per primera vegada al carrer, mercesqué elogis especials del cronista que redactava aleshores el *Dietari* de la ciutat.

A continuació, planteja la mateixa hipòtesi de J. Puiggarí que ja hem recollit:

Pot correspondre molt bé a aquesta bandera, en la pintura de la qual s'excedí el pintor, el fragment que és conservat al Museu d'Història de la Ciutat; és la part de la

---

la nota següent), però ja era relativament conegut arran de la primera publicació que va fer-ne l'editorial Montaner i Simon, en la il·lustració d'una edició de luxe de l'obra de Modesto Lafuente, *Historia general de España*, vol. III, Barcelona, 1879, p. 326.

<sup>40</sup> Cf. *Il·lustració Catalana*, VIII (1887), p. 44, citat per Francesc Carreras i Candi, *Geografia General de Catalunya. La ciutat de Barcelona*, Barcelona, s. a. [1916], p. 605, n. 1574, el qual registra que el fragment de *Santa Eulàlia* «sigué objecte d'una delicada labor reconstitutiva per l'artista R. Tarragó» (1887).

bandera que ostenta la imatge de *Santa Eulàlia*, pintada sobre tafetà carmesí, com ho volia el contracte, i amb temes decoratius que acusen l'estil renaixentista.<sup>41</sup>

El contracte consultat per A. Duran i Sanpere precisa que la pintura de la bandera van realitzar-la dos pintors, Benet Sanxes Galindo i Antoni

---

<sup>41</sup> Agustí Duran i Sanpere, *La Fiesta del Corpus*, Barcelona, 1943, p. 51, citat per la versió «La festa de Corpus», dins *Barcelona i la seva història*, vol. II [=La societat i l'organització del treball], Barcelona, 1973, pp. 560-561. A més, cf. Madurell, *Pedro Nuyes...*, ob. cit. a la nota 3, p. 218, nn. 59-60. Duran i Sanpere també remarca que la Casa de la Ciutat va tenir diverses banderes de santa Eulàlia, per una raó o altra, i que de tant en tant calia renovar-les: «Amb el temps, hi hagué a Barcelona dues banderes de santa Eulàlia. La millor era usada exclusivament en la processó de Corpus; l'altra servia en les diverses processons d'esglésies i convents. El 1587, amb el pretext del gran pes que tenia la bandera de Corpus, ningú no s'oferia a portar-la i calgué substituir-la per una de més petita [...]. El pintor Francesc Jornet pintà, el 1628, una imatge de santa Eulàlia al mig d'una bandera de domàs que no degué tenir tampoc gaire durada, ja que, el 1644, el capítol municipal disposà que fessin noves les banderes processionals, perquè totes dues eren inservibles. Novament són restaurades les banderes el 1699, i aquesta vegada les pinta Joan Savall». Francesc Carreras i Candi advertí igualment que existien diverses banderes de santa Eulàlia o de la Ciutat. A més de la bandera destinada al cerimonial religiós –que en realitat eren més d'una, com assenyalava Duran: la principal i l'altra, o segurament altres–, calia comptar amb una segona bandera, la que servia per a funcions civils i militars (cf. Carreras, *Geografia...*, ob. cit. a la nota 40, pp. 604-607). L'estudiós va publicar el fragment de *Santa Eulàlia* del Museu d'Història de la Ciutat, que identificà amb la «bandera relligiosa», i va atribuir-lo al pintor Francesc Jornet (ibid., p. 605, n. 1574, fig. 1623), el qual cobrava setze lliures el 26 de juny de 1623 «per lo pintar y daurar la figura de Santa Eulària pera posarla en lo mig de la bandera de Santa Eulària per portarla en la professó del Corpus». Una altra bandera de santa Eulàlia, brodada el 1628, la considera «la militar» i la identifica amb la bandera que el 15 de setembre de 1714 la Ciutat hagué de lliurar al duc de Berwick i que després fou enviada a Madrid (ibid., p. 607, n. 1578). Convindria observar que l'abundància de les banderes de santa Eulàlia testimoniades per la documentació –una abundància justificada, tant per la variada casuística dels seus usos en les diferents activitats i en les vicissituds de la Ciutat al llarg del temps, com per la mateixa fragilitat dels materials amb què eren confeccionades: tant una cosa com l'altra obligava a reparacions i substitucions periòdiques– fa enormement difícil, sinó impracticable, la determinació segura de la font documental concreta i exacta que correspon a la *Santa Eulàlia* conservada al Museu d'Història de la Ciutat. D'entrada, serien possibles i raonables més d'una hipòtesi de correspondència. La relació de l'obra del Museu amb el document de Benet Sanxes Galindo –o d'Antoni Torero i Benet Sanxes Galindo–, segons l'opció de J. Puiggari (1880) i d'A. Duran i Sanpere (1943), i no pas amb el document de Francesc Jornet, segons l'opció de F. Carreras i Candi (1916), l'hem establerta, en última instància, per raons de semblança formal de la *Santa Eulàlia* amb altres pintures conservades de Galindo, que avui afortunadament coneixem però que encara eren desconegudes quan aquests autors van redactar els seus escrits.

Toreno, i no pas Galindo sol, com publicà J. Puiggari. No coneixem la distribució de la feina entre els dos socis, però els trets formals de l'únic fragment conegut ens inclinen a atribuir la figura de *Santa Eulàlia* a Galindo, com dèiem abans, mentre que Toreno s'hauria pogut ocupar de pintar l'altra cara de la bandera amb les armes de la Ciutat. La presència de dos visuradors també precisada per Duran resulta més lògica que no pas la d'un de sol, d'acord amb els sistemes d'avaluació vigents a l'època. Aleshores caldria entendre que, si Hermes actuava per compte dels pintors, Ramon Puig ho faria per compte de l'altra part contractant, el Consell municipal. Notem, d'altra banda, que la quantitat pactada de tres-centes lliures que A. Duran i Sanpere ha registrat, ja excepcionalment alta, encara resultà augmentada pels visuradors fins a quatre-centes cinquanta. Si la dada de la quantitat transcrita per Duran fos exacta —si fos adjudicable de segur a les soles pintures, i no pas a la bandera completa, per exemple—, un preu tan sorprenentment elevat i favorable als pintors permetria formar-nos una idea sobre el caràcter compromès del treball que Galindo i Toreno havien assumit, sobre el valor que hi assignaven els Consellers i, en conseqüència, sobre les expectatives que tots havien posat en la qualitat del resultat final. Els sectors que són visibles i que semblen originals del precari fragment de bandera del Museu, als quals ara hem d'atenir-nos, basten per reconèixer que els pintors s'hi van esmerçar a fons i van realitzar una pintura excel·lent, d'extraordinària consistència i finor. Potser per raó d'aquesta qualitat artística, quan calgué substituir la bandera sencera per una altra de nova el fragment de *Santa Eulàlia* fou preservat autònomament i transmès com un objecte valuós: d'un valor pictòric especial i manifest que se sobreafegia al valor simbòlic del seu origen.

Una observació, de passada: la simple comparació del preu d'aquesta bandera —en el benentès, insistim, que el cost que apareix tan desafortat de tres-centes lliures transcrit per Duran fos correcte— amb el d'altres pintures contractades per Galindo, com el retaule major de Sant Benet de Bages, de tres-centes lliures, o com el retaule de sant Ponç de Manresa, de deu lliures, o el de Serrateix, de quaranta-dues lliures —sobretot els dos últims, perquè la diferència relativa és molt superior i perquè coneixem les pintures—, pot ajudar-nos a comprendre la diferent actitud d'autoexigència que el pintor tendia a tenir enfront d'uns treballs o altres en funció dels diners adjudicats. L'observació és extrapolable a nombrosos casos, a més de Galindo: la desigualtat relativa dels preus contractats per un pintor podria ajudar-nos a interpretar més justament les

diferències en els estàndards de qualitat que ara poguem constatar en tal o tal altra de les seves obres conservades. A vegades, el desnivell de qualitat manifest entre dues pintures d'un mateix individu trobaria explicacions més idònies en la diversitat del sostre econòmic fixat per a les obres que no pas en els estrictes límits de l'habilitat artística del seu autor.

Una última dada introduïda per A. Duran i Sanpere suscita més perplexitats: el desplaçament de la datació del contracte a l'any 1581. Seria enraonat pensar que la bandera de *Santa Eulàlia*, ja bastant malmesa el 1550 i no substituïda —com diu també Duran—, no hagués resistit les ventades del 6 de gener de 1582 durant la recepció de l'emperadriu Maria d'Àustria i que, en paraules del cronista Pere Joan Comes, s'hagués esquinçat «ab moltas parts de manera que no ha pogut servir pus». Per això el mateix 1582 —l'any indicat per J. Puiggari— calgué fer-ne una de nova, la qual ja estava cñlestida com a mínim el mes de juny, per la festa del Corpus. Però en canvi, si admetéssim com a bona la data de 1581 que dóna A. Duran i Sanpere, aleshores la bandera que el gener de 1582 quedà inservible hauria estat la nova de trinca acabada de pintar per Galindo i Toreno. I aleshores, el fragment del Museu d'Història de la Ciutat, correspondria a aquesta «que no ha pogut servir pus»? O potser correspondria a una bandera diferent, pintada el 1582 també per Galindo i documentada per J. Puiggari? O bé, en la hipòtesi d'un *lapsus* de J. Puiggari en la data, a una altra bandera de 1582 i no documentada? O encara a una altra de posterior, i per exemple, a la pintada el 1623 per Francesc Jornet, com pensava F. Carreras i Candi?<sup>42</sup> Tanmateix, l'atribució del fragment conservat a Sanxes Galindo per raons d'estil em sembla un argument poderós, i, a l'espera de resoldre l'aporia amb una comprovació directa dels documents consultats per J. Puiggari i A. Duran —els quals, d'altra banda, no van citar-los i localitzar-los específicament, a diferència de F. Carreras—, haurem d'optar per la interpretació que apareix més simple i més versemblant: el contracte entre els pintors i el Consell barceloní tingué lloc el 1582, com deia J. Puiggari, i no pas el 1581, com A. Duran i Sanpere hauria escrit per *lapsus*.

Pocs anys després de l'episodi de la bandera de *Santa Eulàlia*, al final de 1585, Benet Sanxes Galindo deixà Barcelona i instal·là el seu taller a Girona. Les recerques d'arxiu de J. Clara han exhumat la notícia que el 30 de desembre de 1585 Galindo va contractar la pintura del retaule de

---

<sup>42</sup> Cf. la nota anterior.

Nostra Senyora del Remei, per a una capella anomenada “dels estrangers” fundada a l'església del convent del Carme, extramurs de la ciutat de Girona i ara desaparegut.<sup>43</sup> Les capitulacions del contracte desglossen la feina prevista de pintura i dauradura amb un detall que permet deduir l'aspecte general del retaule, el fustatge del qual havia estat encarregat el 6 d'agost de 1579 als fusters gironins Bernat i Joan Pujades, pare i fill.<sup>44</sup> L'estructura arquitectònica del moble, formada amb lèxic compositiu i ornamental renaixentista, tenia bancal o predel·la tripartida, una andana o cos principal de tres carrers, amb fornícula central i dos compartiments laterals superposats, i el remat superior amb un darrer compartiment i volutes d'enllaç. Els compartiments reservats a la pintura de pinzell, o escenes figurades –les «figuras y ystorias» esmentades al contracte–, sumaven un total de deu taules.

La predel·la, flanquejada per «resalts» o pilastretes, era modelada amb diverses motlures de base i d'entaulament que van rebre «frisos de cerafins» alats –tota la talla anava daurada «de or fi brunyit», els campers pintats de «blau fi», i els serafins encarnats «a l'oli». La imatge titular de Nostra Senyora del Remei centrava el cos principal del retaule, allotjada dins d'una «pastera» o fornícula pintada «de blau fi» i constel·lada «de carxofas de or». A cada banda de la fornícula, unes columnes de fust estriat amb el seu entaulament –«los frisos, cornisas y alquitraves», sempre amb la talla daurada i els campers blaus– emmarcaven els dos compartiments superposats d'escenes figurades, mentre que els marges laterals del conjunt es tancaven amb «polseras» o guardapols guarnits, que tenien el camper pintat de garlandes en monocrom il·lusionista, és a

<sup>43</sup> Cf. Josep Clara, «Pintors forasters a la Girona del darrer terç del segle XVI», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXII (1993), p. 99, n. 12 i doc. 2. Aquest convent del Carme o dels «carmelitans calçats» de Girona, d'origen medieval, avui no existeix. Era un complex arquitectònic construït, a partir de 1295, extramurs de la ciutat, però emplaçat a molt poca distància de la muralla, ran de l'Onyar i prop de l'anomenat Portal del Carme –precisament a causa del convent–, en el sector inicial de l'actual carrer del Carme, que en preserva la memòria en el topònim. El conjunt conventual fou enderrocat el 1653, per tal que l'exèrcit francès no l'utilitzés de fortí contra la ciutat en el setge del mariscal Hocquincourt, i no n'han quedat vestigis. Els frares carmelitans, de seguida que van poder, van construir un convent i església nous a l'interior de Girona, a la Pujada de sant Martí davant de la casa Forn, conservats fins avui malgrat que van resultar molt afectats per les vicissituds de 1835 i de 1936 (l'església és l'actual parròquia del Carme i el convent és la seu de la Diputació Provincial de Girona). Per a una notícia breu sobre els antics convents del Carme a Girona, cf. Barraquer, *Las Casas...*, ob. cit. a la nota 9, pp. 415-416.

<sup>44</sup> Cf. Clara, «Pintors forasters...», ob. cit. a la nota 43, p. 99, n. 12.

dir, amb «penjant pintat que parega talla». El cos de remat, definit per un compartiment sobrealçat damunt la fornícula central, probablement culminava en frontó per allotjar el relleu de «Déu lo Pare» en el seu timpà i dos àngels flanquejants dreçats en els vèrtexs inferiors, tot daurat i encarnat com de costum. El sobrealçament central del remat enllaçava amb el nivell de la cornisa del cos principal mitjançant dues «mènsules» o volutes, reforçades amb la talla de «dos minyons que las sustentan» (encarnats, però amb la roba daurada igual que els motlluratges) i de camper prou gran per acollir compartiments pintats.

La pintura dels deu compartiments amb «figuras y ystorias» continguts al retaule, que Galindo hauria de fer «a l'oli de dos mans, com se deu y's pertany a bon pintor», tenia projectada la distribució següent. La taula central de la predel·la representaria «Xpo. [*Crist*] mort ab Nostra Senyora que'l tinga en la falda y en los braços, la qual ystoria ha de esser de Pietat». Les taules dels compartiments laterals rebrien, a la dreta, l'escena de l'Anunciació o «salutació de l'àngel que féu a Nostra Senyora», i a l'esquerra la del Naixement de Jesús o «nativitat de Xpo.». Al cos principal, els compartiments de la dreta figurarien «la adoració dels tres reys» a baix, i «la asensió de Nostre Senyor» a dalt, i els dos de l'esquerra «la resurrecció de Xpo.» a baix i l'escena de Pentecostès o «lo sperit sanct» a dalt. El compartiment central del remat superior estava reservat a «la assumptió de Nostra Senyora», i les taules encabides al camper de les volutes haurien de figurar «sanct Albert» a la dreta i «sanct Àngel» a l'esquerra —els quals, com s'adverteix, són «sanct del mateix orde de Nostra Senyora del Carme».

Galindo es comprometé a pintar i daurar el retaule, fins a deixar-lo completament acabat i instal·lat a la seva capella, en el termini de sis mesos, comptadors «del dia present [*30 de desembre de 1585*] a la festa de sanct Joan del mes de juny més propinent». Per la seva feina i pels materials, rebria un total de cent-cinquanta lliures, dividides en tres pagues iguals: la primera paga de cinquanta lliures en el moment de firmar el contracte, la segona «encontinent que lo retaula estarà enguixat y embulat, y lo banchal daurat y pintat, asentat y posat en tot son punt», i l'última «après sis mesos que dit preu fet sia tot acabat y tot posat a son compliment». Com era habitual en els contractes, tant els pabordes de Nostra Senyora del Remei com el pintor havien de presentar «fermances» o fiadors del compromís contret —Galindo presentà Pere Tomaset, un mercader de Figueres—, i igualment es comprometien a acceptar la visura

final de l'obra feta per dos experts, o sigui el «judici de dos pintors, posat hu de cada part, migensant llur jurament».<sup>45</sup>

El retaule del Remei degué desaparèixer ja el 1653, en la demolició precipitada del mateix edifici conventual del Carme, i en tot cas no consta que n'hagi sobreviscut res, més enllà de les descripcions registrades al document notarial del contracte —tan precises i vives, malgrat el seu relatiu desordre, que ens han permès de reconstruir amb força aproximació l'aspecte general del conjunt—, però sabem del cert que Galindo va realitzar-lo, perquè també s'han localitzat dues èpoques de pagament d'aquest treball firmades pel pintor. Una, per valor de cinquanta lliures i datada el 30 de gener de 1586,<sup>46</sup> probablement correspon a la primera paga. L'altra, de vint lliures cobrades el 19 de març de 1587,<sup>47</sup> potser correspon a l'última, fraccionada de manera no prevista als pactes contractuals, o bé a la liquidació de comptes final.

Durant la seva estada a Girona, Benet Sanxes Galindo vivia rellogat en una casa —d'un guanter anomenat Pelegrí, a qui pagava amb la cessió de part dels guanys de la seva feina al retaule del Carme— en companyia del seu fill,<sup>48</sup> és a dir, el també pintor Joan Sanxes Galindo. Aquest fill, esmentat per primer cop el 1586 a Girona, es casà amb la vídua d'un botiguer de teles de la ciutat i, a més d'intervenir en els negocis familiars, desplegà una intensa activitat de pintor en terres del bisbat i a Girona mateix, fins a la seva mort el 1621.<sup>49</sup>

No sembla pas que l'assentament gironí de Benet Sanxes Galindo concloués vers 1587, amb la liquidació del retaule del Remei per al monestir carmelità. Hi ha indicis —sobretot la mort del pintor a Girona— que suggereixen una estada més àmplia o estable a la ciutat, a la qual en tot cas degué retornar. No obstant això, els últims episodis documentats de la seva activitat s'han registrat a Barcelona —i tothora amb la designació de «pintor/ciudadà de Barcelona»—, durant un període que comprèn els mesos de març, maig, juny i agost de 1588 i encara el febrer

<sup>45</sup> Cf. la publicació íntegra del contracte a *ibid.*, doc. 2, pp. 106-108.

<sup>46</sup> Cf. *ibid.*, p. 100, n. 13.

<sup>47</sup> Cf. *ibid.*

<sup>48</sup> Cf. *ibid.*, p. 100.

<sup>49</sup> Sobre el pintor Joan Sanxes Galindo, cf. la biografia confegida per Joan Bosch Ballbona, «Joan Sanxes Galindo», *De Flandes a Itàlia...*, *ob. cit.* a la nota 2, pp. 225-226, que també recull la bibliografia anterior. Sobre la seva obra pictòrica, cf. els estudis recents del mateix Joan Bosch Ballbona, «Joan Sanxes Galindo. Retaule de Santa Cristina d'Aro», *ibid.*, pp. 167-172, i de Dora Santamària Colomer, «Joan Sanxes Galindo. Retaule del Roser», *ibid.*, pp. 163-166.



de 1589. El 10 de març de 1588 Galindo visurà, conjuntament amb el pintor bolonyès Filippo Ariosto, els treballs realitzats per Ramon Puig al Palau de la Generalitat de Catalunya –la dauradura dels enteixinats de la sala nova i de la capella, a més de les vidrieres i altres decoracions de la mateixa capella.<sup>50</sup> El 6 de maig els Diputats del General acordaven pagar a Benet Galindo cent ducats per una «descripció» de Catalunya sobre pergami –o sigui, un mapa de Catalunya manuscrit– que li havien comprat per trametre al seu agent a Roma. El pintor va rebre les cent vint lliures equivalents als cent ducats el 23 de juny. Malgrat que només consti que Galindo era el propietari del mapa adquirit pels Diputats, seria versemblant la conjectura que també en fos l'autor material –en tot cas, fos o no obra seva, esdevé remarcable la sola constatació de la presència d'un mapa manuscrit de Catalunya al 1588.<sup>51</sup> El 9 d'agost Galindo

<sup>50</sup> ACA (Arxiu de la Corona d'Aragó), *Generalitat, Deliberacions*, trienni 1587-1590, part I<sup>a</sup>, f. 237, 10 març 1588; ACA, *Generalitat, Registre de cauteles i albarans*, N-563, fols. 46-47, 10 març 1588. Dec a Rodolfo Galdeano la localització i transcripció dels documents, que formen part del seu treball de recerca de Doctorat a la UdG. Recordem que el pintor Ramon Puig havia visurat, conjuntament amb Isaac Hernes, la bandera del Consell municipal de Barcelona amb la imatge de *Santa Eulàlia*, pintada per Benet Galindo i Antoni Toreno el 1582. L'italià Filippo Ariosto, natural de Bolonya, residí a Barcelona des del juny de 1587 a l'agost de 1588. Hi pintava la sèrie de quaranta-sis teles amb els retrats dels comtes de Barcelona i reis de Catalunya per a la mateixa sala nova del Palau de la Generalitat decorada per Ramon Puig. Tots els marcs de la sèrie iconogràfica d'Ariosto serien daurats també per Ramon Puig, a més de retolats amb la identificació de cada monarca representat.

<sup>51</sup> ACA, *Generalitat, Deliberacions*, trienni 1587-1588, N-151, f. 308, 6 maig 1588; ACA, *Generalitat, Registre de cauteles i albarans*, N-563, f. 60, 23 juny 1588. Dec la localització documental de l'episodi a Rodolfo Galdeano. L'adquisició a Benet Sanxes Galindo, el 6 de maig de 1588, d'un mapa de Catalunya sobre pergami (designat com «una descriptio de Cathalunya feta en pergamins de ell [*de Galindo*]» i «una discreptio de Cathalunya en pergami de vos [*de Galindo*]») responia a un encàrrec dels Diputats del General a fra Ramon Fortuny, comanador de l'orde de Sant Joan de Jerusalem a Barcelona, acordat dos dies abans (cf. ACA, *Generalitat, Deliberacions*, trienni 1587-1588, N-151, f. 306, 4 maig 1588). Els Diputats necessitaven el mapa per enviar-lo a Joan Palau, el seu agent a Roma, el qual els l'havia demanat amb l'objectiu de fonamentar amb més força davant la Cúria romana la causa de la Generalitat contra els comanadors aragonesos del mateix orde de Sant Joan, que tenien ocupades comandes de Catalunya. Fra Ramon Fortuny havia de cercar i facilitar als Diputats el mapa que, al seu criteri, fos més convenient i eficaç per a la vista de l'esmentada causa a Roma, i estava autoritzat tant a comprar-ne un de bo i fet, com a fer-ne fer un de nou –en qualsevol cas amb càrrec a «pecúnics del General». Sembla clar que fra Fortuny es decantà per la primera opció, perquè en només dos dies –sense temps material de realitzar un mapa nou– posava a mans dels

Diputats el mapa de Catalunya que necessitaven: un mapa ja fet, que Galindo tenia en propietat, i que, per mediació de Fortuny, fou adquirit per enviar-lo de seguida a Roma –l'endemà passat, dia 8 de maig, el correu reial Antoni Ferrer cobrava per endavant els honoraris deguts per viatjar a Roma «ab la brevedat possible» i portar a Joan Palau els despatxos del General, entre els quals degué figurar el mapa (ACA, *Generalitat, Registre de cauteles i albarans*, N-563, f. 56r, 8 maig 1588). Ignorem les característiques d'aquest mapa, més enllà de les referències despreses de la documentació que s'ha aduït. Només sabem del cert, doncs, que era un mapa de Catalunya manuscrit, pintat o dibuixat sobre pergami, i no pas imprès sobre paper; que abans del 6 de juny de 1588 ja estava fet; que aleshores el posseïa el pintor Benet Sanxes Galindo –fos una realització personal seva, com seria enraonat hipotitzar, o bé d'un altre autor, i es tractés d'una realització cartogràfica «original» o, més probablement, de la reproducció d'un altre mapa o mapes anteriors–; i que els Diputats van adquirir-lo per trametre'l amb immediatesa a Roma, al seu agent Joan Palau. Amb tot, la mateixa notícia de l'existència d'aquest mapa de Galindo no està mancada d'interès, perquè esdevé un dels testimonis més antics, sinó el primer, de la presència i circulació de mapes complets i específics de Catalunya en versió manuscrita, prèviament a les versions impreses. De fet, s'avança en gairebé deu anys a les notícies de mapes de Catalunya manuscrits –i també ja impresos– que documenta el jesuïta Pere Gil al seu *Libre primer de la historia Cathalana en lo qual se tracta de Historia o descripció natural, ço es de cosas naturals de Cathaluña*, redactat entre 1598 i 1600 (vegeu l'edició de Josep Iglésies i Fort, *Pere Gil, S. I., 1551-1622, i la seva geografia de Catalunya, seguit de la transcripció del «Libre primer de la Historia cathalana en lo qual se tracta de Historia o descripció natural, ço es de cosas naturals de Cathaluña, segons el manuscrit de l'any 1600, inèdit, del Seminari de Barcelona*, Barcelona, 1949), concretament en dos passos del capítol 2bis: «En una mappa curiosa que viu jo feta de mà lo any 1596 la qual estava en la Baylia General [...]», datat *Anno Domini 1596* (ed. Iglésies, pp. 156-157); «[...] para que en ditas Mappas manuscritas y estampadas de Cathaluña, que estan curiosa y extensament fetas [...]» (ed. Iglésies, p. 160). Així, doncs, el mapa de Galindo de 1588 s'hauria d'afegir al grup de «Mappas manuscritas» com els testimoniats per Pere Gil deu anys més tard –uns mapes dels quals avui no se sap res i que molt probablement s'han de donar per perduts–, i encara podríem destacar-lo com un dels exemplars més primerencs. El mapa complet i específic de Catalunya més antic que s'ha conservat, que se sàpiga, no és manuscrit, sinó imprès: porta el títol liminar de *Nova Principatus Cataloniae Descriptio* i fou estampat entre 1602 i 1605 a Anvers per J. B. Vrients en sis fulls, formant un conjunt de 82 x 110 cm. Cf. *Els mapes del territori de Catalunya durant dos-cents anys, 1600-1800*, catàleg de l'exposició (19 setembre-11 octubre 2001), Barcelona, 2001, amb estudi introductori de Montserrat Galera i Monegal, pp. 13-35 (sobre les notícies de Pere Gil, pp. 25-26). Cf. també Ignasi M. Colomer i Preses, *Cartografia de Catalunya i dels Països Catalans*, Barcelona, 1989 (edició revisada i augmentada de dos títols anteriors de l'autor, ara reunits: *Els cent primers mapes del Principat de Catalunya, segles XVI-XIX*, Barcelona, 1966; *Els mapes antics de les terres catalanes des del segle XI*, Granollers, 1967). Lamento no haver-me adonat fins a l'últim moment –quan el present escrit ja estava lliurat als editors d'*Estudi General* i era a punt d'impressió– que la notícia sobre el mapa venut per

disposava el cobrament d'un treball pictòric molt particular que ja havia enllestit, la dauradura i policromia de la popa de la galera reial «Capitana d'Espanya», versemblantment realitzat a les mateixes Drassanes de Barcelona. Potser perquè tenia intenció de marxar de seguida de la ciutat, en aquesta data Galindo signà una escriptura de delegació de poders a favor de dues persones de la seva confiança, el batifuller barceloní Antic Canes i la seva pròpia muller Anna, aleshores absent –«dominam Annam Galinda, uxorem meam, absentem»–, per tal que cobressin a nom seu les dues-centes lliures que Jaume Ortega de Plaza, el «pagador» del rei al Principat de Catalunya, li devia per la pintura de la galera.<sup>52</sup> No sabem si l'absència de la muller a l'acte notarial era causada per alguna malaltia greu, com podríem suposar, ni si Galindo marxà efectivament de Barcelona l'agost de 1588, però en qualsevol cas, just al cap de set mesos, el 27 de febrer de 1589, el pintor, ja vidu, consta documentat de nou a Barcelona: hi consta en ocasió de contraure segones núpcies, a la catedral, amb una altra dona també anomenada Anna, vídua com ell.<sup>53</sup>

A continuació, sembla que Benet Sanxes Galindo tornà a Girona –on potser mantenia encara taller, com s'ha dit, i on certament vivia el seu fill Joan–, perquè hauríem de referir amb tota probabilitat a la seva persona

Galindo als Diputats del General el maig de 1588 no era pas inèdita, sinó que ja havia estat localitzada i publicada feia anys per Santiago Alcolea Gil, «A l'entorn d'alguns mapes de la Catalunya del segle XVII», *Revista de Catalunya*, 87 (juliol-agost 1994), pp. 37-46. Ara m'he de conformar a deixar-ne constància, en aquest afegit final i d'urgència a la nota. L'article de S. Alcolea (ibid., pp. 40, 41) dona «com un fet ben establert» la realització material del mapa «per mà» de Benet Galindo, i aquesta és efectivament una bona possibilitat. Tanmateix, convindria matisar que la documentació coneguda registra només la venda als Diputats d'un mapa que era propietat del pintor, però no especifica ni pressuposa que, a més, fos obra seva. D'altra banda, el mapa de Galindo –adquirit en dos dies del 4 al 6 de maig de 1588 i enviat l'endemà passat a Roma, sense temps de fer-ne una eventual còpia– no sembla pas identificable amb el mapa manuscrit que Pere Gil veié a la Batllia General l'any 1596 (ibid., 41), perquè aquest portava la data *Anno Domini 1596* al final d'un «Epitafi llatí» transcrit pel mateix Pere Gil. En relació al mapa imprès de Vrients, vegeu també el treball de Joan Vilà Valentí, «Comentaris al primer mapa imprès de Catalunya: Joannes Vrients, 1603», *Revista de Catalunya*, 87 (juliol-agost 1994), pp. 47-61.

<sup>52</sup> Cf. Madurell, «Los maestros...», ob. cit. a la nota 6, p. 22, n. 43.

<sup>53</sup> El *Llibre de Sposalles* de la Seu de Barcelona, 27 de febrer de 1589, registra: «L'obra de la Seu reb 4 sous del dret de sposalles de Benito Xanxes Galito [sic], pintor, viudo, ciutadà de Barcelona, ab Anna, viuda de Pere Serra» (Josep Mas, «Notes sobre antics pintors a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VI (1911-1912), p. 320).

una notícia dels llibres parroquials de Sant Feliu, que en el registre dels òbits del dia 28 de novembre de 1591 anoten, lacònicament, la mort d'un «Galindo, pintor».<sup>54</sup>

### III

La trajectòria catalana de Benet Sanxes Galindo esbossada fins ara ha contemplat estrictament, i sense voler separar-se'n, les dades establertes a partir de la documentació –tant directa com indirecta–, que abracen un arc cronològic encetat el 31 d'agost de 1563 i conclòs el 28 de novembre de 1591. Però un cop resseguida pas a pas l'activitat segura de Galindo, des de la primera referència coneguda fins a la notícia de la seva mort, convindria afegir-hi igualment, amb les precaucions de rigor i també amb el relleu que pertoca, dos conjunts més de pintures que semblen perfectament atribuïbles a la seva mà. Si poguéssim acumular en ferm aquestes obres a la producció del pintor examinada més amunt, el seu perfil artístic guanyaria uns traços essencials i obtindria una definició molt més vigorosa i clara. Advertim d'entrada que hauran de quedar pendents per a una altra ocasió l'exploració i estudi més específics i a fons d'aquestes pintures i dels seus avatars històrics. Ara només pretenem cridar l'atenció sobre la seva existència, o millor, sobre alguns dels seus aspectes formals, perquè a parer nostre permeten reconèixer plausiblement que són obra del mateix autor de les pintures documentades i conservades que ja s'han consignat. Un cop incorporades al repertori conegut de Benet Sanxes Galindo, han d'esdevenir un factor decisiu, com diem, per caracteritzar el seu estil personal i la seva cultura artística, manifestats de manera precària i parcial a partir solament de les taules de sant Ponç de Manresa i de sant Pere de Serrateix –amb l'afegitó, si es vol, del fragment de la bandera de *Santa Eulàlia*.

Les pintures que voldriem presentar són dos grups desiguals de taules que avui es conserven a Manresa en dos emplaçaments museístics diferents, encara que pròxims, i que, com a mínim de moment, hauríem de considerar per separat. El primer conjunt comprèn cinc taules, ingressades el 1937 al Museu Comarcal de Manresa conjuntament amb altres materials artístics salvaguardats de les destruccions del període 1936-1939 –conflüen al Museu des de llocs molt variats i a vegades molt distants, sovint sense indicació d'origen. Les cinc taules són les restes

---

<sup>54</sup> Cf. Clara, «Pintors forasters...», ob. cit. a la nota 43, p. 100, n. 13.

d'un retaule no datat, del qual tampoc no consta la dedicació originària, ni l'edifici ni tan sols la localitat de procedència. No obstant això, totes cinc pintures van ingressar juntes al Museu com a provinents d'un únic conjunt retaulístic i l'indici d'una inscripció en llapis al dors d'una de les taules justifica la sospita que haguessin format part d'un retaule de l'església de Sant Pere Màrtir, del convent dominicà de la mateixa ciutat de Manresa enderrocat durant la Guerra Civil. Malgrat la manifesta homogeneïtat estilística de les cinc pintures, que confirmaria la seva procedència d'un mateix conjunt, la iconografia apareix molt "heterogènia" –en relació als estàndards retaulístics coneguts–, fins al punt de suscitar no poques perplexitats respecte a la dedicació concreta que hauria tingut aquest retaule. Detallem els temes representats a cada taula, alhora que les mides i el número d'inventari amb què consten registrades al Museu Comarcal de Manresa. Tres taules porten una franja superior de rosetes i representen *Sant Joan Baptista i sant Tomàs apòstol* [Fig. 13] (núm. inv. 1010; 135 x 88 cm), la *Professió de fe de dos sants davant del pretor* [Fig. 14] (núm. inv. 1011; 135 x 107,5 cm), i l'*Aparició de la Mare de Déu a sant Bernat* [Fig. 15] (núm. inv. 1009; 135 x 89 cm). Les altres dues, de format i mides semblants, però sense la franja de rosetes, representen la *Visitació de la Verge Maria a Elisabet* [Fig. 16] (núm. inv. 1008; 114,5 x 88,5 cm) i *Sant Miquel arcàngel* [Fig. 17] (núm. inv. 1007; 114,5 x 88,5 cm).<sup>55</sup> Les cinc obres van ser restaurades el 1995.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Segons consta al Museu Comarcal de Manresa, el dors de la taula amb *Sant Joan Baptista i sant Tomàs apòstol* (núm. inv. 1010) porta la inscripció, en llapis, de «St. Pere Màrtir (S. Domingo)». També en porten les taules de l'*Aparició de la Mare de Déu a sant Bernat* (núm. inv. 1009), que diu «St. Domènec», i de la *Professió de fe de dos sants davant del pretor* (núm. inv. 1011), que diu «Sta. Susana». En aquest darrer cas, la inscripció potser s'hauria de relacionar amb el títol de *Susanna i els vells* que fins ara designava la pintura, evidentment erroni. En realitat, representa el típic episodi de la professió de fe cristiana de dos sants, probablement màrtirs, davant del pretor romà de torn envoltat de la seva gent, que pretén fer-los apostatar. Els dos sants, senyalats amb el nimbe, són una noia i un noi joves sense cap atribut especial que en faciliti la identificació, llevat que el protagonisme o la iniciativa de l'episodi narrat correspon clarament a la noia. De fet, la composició la situa a primer terme, contraposada al grup del pretor i els seus consellers, mentre que la figura del noi queda molt desplaçada cap al fons i quasi obstruïda darrere la santa. La conjectura que fossin sant Iscle i santa Victòria, per posar l'exemple d'una "parella" de sants amb una certa tradició de culte a la regió de Manresa, no es pot descartar, però la iconografia de l'època sol dedicar-los un protagonisme més paritari. De moment, la identificació iconogràfica específica de la taula, l'hauré de deixar en suspens.

El segon grup queda restringit a les tres pintures d'una predel·la de retaule, de 72,5 x 273,5 cm, avui al Museu Històric de la Seu de Manresa. De moment, no hem pogut obtenir cap informació ni sobre la data i la forma d'ingrés al Museu de la Seu, ni sobre la seva procedència –potser de la mateixa Seu? Tampoc no hem pogut establir cap relació entre aquesta predel·la i les cinc taules del Museu Comarcal, malgrat que tots dos grups traeixen la mà d'un mateix pintor. A partir de les dades despreses de les soles pintures, exclusivament, podríem considerar, bé que sense cap fermesa, que la predel·la i les cinc taules fossin els fragments sobreviscuts de dos retaules diferents del mateix pintor, ja en origen emplaçats en dos llocs diferents. Però tampoc no podríem descartar que predel·la i taules haguessin integrat un únic retaule, encara que aquesta opció sembla tenir menys possibilitats, per una simple qüestió de mides: l'amplada de les pintures de les cinc taules (88 o 89 i 107,5 cm) no harmonitza bé amb la dels compartiments laterals de la predel·la (65 cm). Els tres compartiments d'aquesta predel·la porten les representacions i tenen les mides següents: al centre, un *Sant Enterrament* [Fig. 18] (57,5 x 91,5 cm), a la seva dreta –l'esquerra de l'observador– els bustos de *Sant Maurici i sant Ponç* [Fig. 19] (57 x 65 cm) i a la seva esquerra els de *Sant Simó i sant Felip apòstols* [Fig. 20] (57 x 65 cm).<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Cf. *Memòria d'activitats del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, 1989-1996*, Barcelona, 1997, pp. 126-127 (Núria Gilart i Barranquero).

<sup>57</sup> El fulletó «Museu Històric de la Seu. Manresa. Guia sumària», potser de 1971, escriu en el núm. 1: «Predel·la d'un retaule, amb la representació de l'Enterrament de Jesús i les imatges de sant Fruitós, sant Maurici i dels apòstols Simó i Felip. – Pintura damunt fusta (segle XVI)». El llibre de J.M. Gasol, *La Seu...*, ob. cit. a la nota 21, p. 29, reitera aquesta informació. El compartiment de la dreta de la predel·la –a l'esquerra de l'observador– representa dos sants que han estat identificats com sant Fructuós o Fruitós i sant Maurici, dos dels tres “Cossos Sants” de la Seu i patrons de la ciutat de Manresa –el tercer és santa Agnès. El soldat màrtir sant Maurici porta una armadura “moderna”, en comptes de la que pertocaria a un oficial de la legió romana de la Tebaida, però el costum de modernitzar la vestimenta és una convenció encara molt comuna i admesa en el segle XVI. La designació del personatge com a sant Maurici, doncs, sembla plausible. En canvi, el seu company de compartiment, que porta mitra i sosté el bàcul episcopal amb la seva mà esquerra, no es podria identificar amb el bisbe sant Fructuós a causa de l'atribut de martiri que agafa amb l'altra mà i porta penjat a l'avantbraç dret. L'atribut és una urpa o pinta amb pues de ferro, un instrument de tortura per esquinçar la carn, que no té res a veure amb el martiri de sant Fructuós, cremat en una foguera. Més aviat, podria al·ludir al primer dels tres martiris aplicats al també bisbe sant Ponç, segons la tradició hagiogràfica: consistí a lligar-lo a un eculi o poltre de forma aspada i esquinçar-li la carn amb aquestes pintes

Aquestes dues sèries de pintures manifesten una xarxa tan copiosa d'afinitats estilístiques personals creuades que sembla obligat de reconèixer-hi l'obra d'un sol pintor. El qual haurem d'identificar necessàriament amb Benet Sanxes Galindo, perquè les mateixes afinitats creuades s'estenen també, sense solució de continuïtat, a les pintures documentades de sant Ponç i de Serrateix i a la *Santa Eulàlia* de Barcelona, com podrem constatar. Per començar, convindria que centrés-sim l'atenció en les cares dels personatges representats als diferents conjunts, ja que el pintor mostra d'operar amb un repertori restringit i repetitiu de tipologies i de presentacions facials, formades per elements molt constants, i aquesta manera de fer facilita una comprovació immediata de les afinitats creuades que diem. Presenti les cares de perfil, frontals o de tres quarts, amb contorns més lineals per la major transparència del dibuix subjacent –com al retaule de sant Ponç–, o més ben modelats per l'aplicació d'una capa pictòrica més generosa –com a les taules del Museu Comarcal–, el pintor tendeix a una pauta de distincions elemental i poc variada: fa cares de tipus “adult masculí” i de tipus “adult femení”, aquest molt pròxim a un tercer tipus intermedi de “jove masculí o femení”. El factor expressiu, que hauria de sobreposar-se als tipus de rostre per variar-los, tendeix a resoldre's en una ganyota equívoca i deforme, com al *Sant Enterrament* del Museu de la Seu. D'altra banda, totes les cares apareixen dibuixades d'una manera semblant arreu de les pintures –amb una combinació dels elements definidors que se sol reiterar–, tant a les documentades de Benet Sanxes Galindo com al grup de les no documentades, fins al punt que en un grup i altre hi abunden fesomies repetides.

Per exemple, el nas, tant en cares de vista frontal o de tres quarts com de perfil, i en una versió més ganxuda o més recta, arrenca sempre d'un pont de forma triangular i amb clot central que separa les celles. Com, en presentació frontal o de tres quarts de tipus masculins, el *Sant Ponç* i el *Sant Fructuós* del retaule de sant Ponç; els tres sant Pere, el botxí del bastó de la *Crucifixió de sant Pere*, i els sants Víctor i Urbici de la predel·la, del retaule de Serrateix; el Zacaries de la *Visitació* [Fig. 21] i el

---

de ferro. Per això proposem designar el bisbe representat al costat de sant Maurici com a sant Ponç, un sant de devoció ben arrelada a Manresa. Com hem vist abans, sant Ponç és el titular del retaule de la capella de Sant Marc que la confraria del Sant Esperit, sant Marc i sant Ponç de la ciutat de Manresa encarregà a Benet Sanxes Galindo el 1569 –una obra conservada al Museu Històric de la Seu, igual que la predel·la que ara considerem.

personatge del mantell verd de la *Professió de fe de dos sants davant del pretor*, de les taules del Museu Comarcal; el sant Simó [Fig. 22] i el sant Ponç, de la predel·la del Museu de la Seu. Les cares presentades de perfil corresponen al mateix esquema, com el bisbe màrtir davant la caldera del retaule de sant Ponç, el personatge darrere el paralític de la *Curació del paralític* de Serrateix, i el sant Bernat de l'*Aparició* del Museu Comarcal. Altres perfils amb barba poblada hi són molt afins, com, a les taules del Museu Comarcal, els de *Sant Joan Baptista i sant Tomàs apòstol*, els del pretor i del personatge calb darrere seu, i del Llucifer de *Sant Miquel arcàngel*. O com, a la predel·la del Museu de la Seu, els de sant Maurici i de sant Felip. Aquest pont del nas de forma triangular només se suavitza —s'arrodoneix i s'aplana— en els tipus femenins o joves: la *Santa Bàrbara* de la predel·la de sant Ponç, el sant Joan de la *Curació del paralític* i els sants Zenó i Felícola de la predel·la de Serrateix, la *Santa Eulàlia* de Barcelona, el *Sant Miquel arcàngel*, la santa davant del pretor i la criada de la *Visitació* de les taules del Museu Comarcal, etc.

Notem, a més, que els ulls frontals són ametllats i els de perfil en triangle molt agut, amb òrbites i bosses pronunciades sota unes celles més aviat fines. Que els pòmuls són molt remarcats en els tipus masculins, igual que la corba de la mandíbula. I que el pavelló auricular, sovint inserit massa enrere del cap, defineix la seva curvatura superior amb una peculiar vora tubular que sembla emergir des de l'interior mateix de l'orifici —el tret és menys evident en els tipus joves i femenins. Vegeu alguns exemples d'aquesta curiosa vora tubular de l'orella a la *Santa Agnès* de la predel·la de sant Ponç; al sant Zenó o al sant Joan de la *Pietat* de la predel·la de Serrateix; als *Sant Joan Baptista i sant Tomàs apòstol*, al Zacaries de la *Visitació* o al sant Bernat de les taules del Museu Comarcal; i al sant Maurici o als *Sant Simó i sant Felip* de la predel·la del Museu de la Seu. La representació dels cabells i barbes que completen les cares parteix d'una base de color relativament neutre i fosc, que suggereix sumàriament la direcció i el recorregut dels blens amb la mateixa conducció de les pinzellades; finalment, sobre aquest fons difús, per acabar de definir la massa i la forma del conjunt s'apliquen tocs plumejats de tons clars i contrastats, com reflexos dels flocs i puntes o rínxols. Podem comprovar-ho, amb major o menor insistència dels tocs, a les figures de la predel·la de sant Ponç; a les barbes i cabells dels sant Pere, del botxí de la *Crucifixió*, del paralític de la *Curació* i dels *Sant Victor i sant Zenó* de la predel·la de Serrateix; als cabells de la *Santa Eulàlia* de Barcelona; als cabells i barbes de *Sant Joan Baptista i sant*



*Tomàs apòstol*, al *Zacaries de la Visitació*, als personatges que flanquegen el pretor i a *Lucifer* i *Sant Miquel arcàngel* del Museu Comarcal; i als *Sant Simó* i *sant Felip apòstols* de la predel·la del Museu de la Seu.

La tipologia corporal de les figures dissenyades pel pintor és encara més restringida que la de les cares i també es retroba indistintament en les pintures documentades o en les dues sèries que adduïm per atribució a Benet Sanxes Galindo. Parteix de membres o parts tipificats, que agrega i combina entre si i amb la vestimenta segons el “muntatge” convenient a la narració i que condueix a resultats també molt típics i previsibles –amb poques diferències entre homes i dones, llevat d’accents en la musculatura. Podriem descriure’ls amb els referents següents: individus de cames curtes i cuixes llargues, anques prominents i d’implantació molt alta a uns malucs massa dilatats i amples, bust escurçat i tors d’espatlla estreta coronat per un cap més o menys engrandit –quasi sempre un punt sobredimensionat. Per limitar-nos a una il·lustració essencial, observem els tipus de sant Ponç a la taula principal del seu retaule, els de sant Pere a la *Curació del paralític* i del botxí del bastó a la *Crucifixió de sant Pere* de Serrateix, els de la santa i sobretot del personatge del mantell rosat a la *Professió de fe de dos sants davant del pretor* del Museu Comarcal, o la mateixa *Santa Eulàlia* de Barcelona. La tendència a aquesta tipologia “composta”, resultat d’agregar parts o membres prèviament definits i vinculats al drapejat, ha repercutit no tan sols en modelatges genèrics i convencionals de la musculatura, sinó que, a més, quan calia representar diferents gestos o moviments corporals, ha facilitat nombroses dislocacions i malformacions en la descripció dels membres i en la seva articulació al conjunt.

Aïlladament considerats, les mans i els peus reben representacions correctes o passadores, en general, bé que els escorços hi són comptadíssims i poc ardits i les posicions se cenyeixen a un repertori limitat –sobretot en el cas dels peus, que es mostren només de perfil lateral o bé frontals. Quan són frontals, aleshores separen exageradament el dit gros, com al sant Pere de la *Curació del paralític* de Serrateix; al *Sant Miquel arcàngel* i a la santa, al botxí darrere seu i al pretor de la *Professió de fe* del Museu Comarcal; i a la *Santa Eulàlia* de Barcelona. Les mans tenen un palmell massa curt o escàs, bé que molsut, amb dits molt llargs que solen aparellar els dos centrals com si alguna cosa els enganxés –ho veiem a la *Santa Agnès* i als dos bisbes al martiri de la caldera i del foc, del retaule de sant Ponç; al personatge darrere el coix de

la *Curació del paralític* i a la Mare de Déu de la *Pietat*, del retaule de Serrateix; al sant Bernat, al Lucifer, al sant Joan Baptista, a la santa Isabel de la *Visistació* i a la santa davant del pretor de la *Professió de fe*, de les taules del Museu Comarcal; i al sant Joan del *Sant Enterrament* del Museu de la Seu. Quan la figura assenyala en una direcció amb la mà en perfil lateral, el protagonisme del dit índex queda destacat per una major longitud, igual que quan sosté algun objecte —com als sants Ponç, Fructuós, Agnès i Bàrbara, del retaule de sant Ponç; al sant Pere i al paralític de la *Curació*, i als sants Víctor i Felícola, del retaule de Serrateix; al sant Joan Baptista, al sant i al personatge del mantell rosat davant del pretor de la *Professió de fe*, del Museu Comarcal; i al sant Felip, de la predel·la del Museu de la Seu. I si sosté un objecte amb la mà en vista dorsal, el dit índex té una major separació: així, al *Sant Pere a la càtedra*, al sant Pere i al paralític de la *Curació*, al botxí del bastó de la *Crucifixió*, i al sant Urbici de la predel·la, de Serrateix; a la *Santa Eulàlia*, de Barcelona; al sant Joan Baptista, del Museu Comarcal; i als sants Maurici i Simó, de la predel·la del Museu de la Seu.

El creuament intercanviable de trets d'anatomia comuns que observem en parts aïllades de les figures en totes les taules, documentades o no, podríem comprovar-lo també en el disseny de figures senceres, o millor encara, en les típiques conseqüències de desproporció i d'atròfia corporals derivades d'aquest disseny —no incompatibles, sovint, amb una certa ardidesa de la mateixa composició del personatge. La representació de personatges en posa de *ponderatio*, en moviment o almenys amb el gest de desplaçar-se, en torsió a la manera dels *contrapposti*, o bé doblegats o ajupits, o en simple genuflexió, pot implicar fàcilment composicions molt deficientes, des de l'òptica anatòmica “renaixentista”. Per exemple, notem l'escurçament atròfic de la cama plegada, a comparació de la cuixa, del bisbe al martiri de les flames, del retaule de sant Ponç; del paralític de la *Curació*, del retaule de Serrateix; i, menys exagerat, del sant Bernat de l'*Aparició* del Museu Comarcal. O notem les alteracions més generalitzades dels cossos, geperuts o desconjuntats, o amb cames girades, o amb caps mal implantats a l'espatlla: així, les cames de l'espectador del bastó al martiri del bisbe de la caldera, del retaule de sant Ponç; la cama del botxí d'esquenes a la *Crucifixió de sant Pere*, de Serrateix; la torsió quasi helicoidal del pretor, la cama massa reculada i soldada a un maluc massa ample del sant Miquel, les anques i el ventre abombats de Lucifer, les cames i l'espatlla deformes del Nen Jesús aparegut a sant Bernat, de les taules del Museu Comarcal; els

cossos reinflats i quasi paròdics de Nicodem i Josep d'Arimatea del *Sant Enterrament*, del Museu de la Seu.

Els problemes de dibuix del pintor, quan ha d'articular els membres al cos per conformar-lo segons l'actitud que reclama la narració, resulten encara més manifestos si es tracta del cos d'una figura nua. En aquest sentit, són molt indicatives les composicions de la imatge de Crist mort, estès amb les cames encruaades, a la *Pietat* del compartiment central de les predel·les de Sant Ponç i de Serrateix i al *Sant Enterrament* del Museu de la Seu. L'inseriment de l'anca i el maluc de primer terme al tors del personatge s'ha fixat en una posició tan alta i exterior que fa inevitables les desproporcions i l'entregirament de la mateixa extremitat, fins al punt que també esdevé impossible la relació mínimament versemblant d'una cama amb l'altra, i amb el ventre. La implantació dislocada del cap i el coll damunt les espatlles afegeix encara un nou element de distorsió, més evident quan són mostrats tots dos braços –com a la predel·la de sant Ponç. Aquesta desestructuració de la figura nua apareix quasi idèntica en totes tres composicions, i al retaule de Serrateix, a més, cal afegir-hi l'estrafeta figura de sant Pere en l'escena de la seva *Crucifixió* cap per avall. De fet, adapta el dibuix del Crist de la *Pietat* del mateix retaule, invertit i girat, bé que ara amb els braços estesos, fent-ne l'anatomia encara més revinclada i estrident per culpa d'un braç escurçat i de la violenta dislocació del canell –sembla que per manca d'espai a la taula, per imprevisió del pintor.

La nuesa del personatge representat, imposada per exigències narratives, fa més visibles les malformacions, però no pas més abundants ni més estrepitoses. Les figures cobertes amb amples túniques i mantells, molt més habituals en la pintura retaulística, poden dissimular amb relativa facilitat aquestes deficiències anatòmiques a una mirada ràpida o poc inquisidora, però les presenten igualment, perquè són una constant de la manera de fer del pintor. En tot cas, anatomia i vestimenta estan íntimament imbricades i no es dissenyen en processos independents, com a dues operacions conceptuals i gràfiques diferents. Per al nostre pintor són la mateixa: el drapejat implica un clarobscur que ja porta incorporades les formes sumàries del cos, i l'anatomia és reductible a aquestes formes corporals aproximatives ja esbossades pels vestits, entre els plecs més o menys abundants dels quals caldrà agregar només l'apèndix de les parts nues: cap, mans i peus, o cames, i ben poca cosa més. Com que les formes marcades per la roba són sumàries i

aproximatives, el lloc concret d'agregació dels apèndixs tampoc no podrà ser gaire precís ni exacte.

A propòsit de la representació de la vestimenta, s'haurà de reconèixer que en tots els conjunts s'ha dibuixat, en general, amb solcs i plecs enèrgics, de caient mòrbid d'aparença prou natural, bé que potser amb cadències excessives –sobretot al retaule de sant Ponç, on els plecs també són més durs. Els drapejats de túniques, mantells i capes, relativament satisfactoris per la versemblança de les robes, d'altra banda deixen camps prou amplis per modelar les formes suggerides dels cossos i per contribuir a una distribució equilibrada de les masses cromàtiques i de clarobscur en la composició de les escenes. Notem, tanmateix, que en les mateixes pintures conviuen solucions d'un nivell desigual: al costat de drapejats complexos o fins i tot elegants –com els de la *Visitació* del Museu Comarcal–, podem trobar-ne d'enormement simples i expeditius, o barroers, en si mateixos i sobretot com a definidors de l'anatomia dels personatges –com els del *Sant Enterrament* del Museu de la Seu.

Els errors i barroeries constants de dibuix que hem observat en l'anatomia, o en la indissociable combinació anatomia/drapeig, no depenen pas de negligències puntuals, només, però tampoc no s'han d'assignar només a una capacitat d'observació i a una habilitat gràfica personals migrades o disminuïdes –encara que també en depenen en bona part, certament. A més d'això, i per endavant, responen a una qüestió de cultura figurativa, de concepcions –o millor, de pressuposicions– sobre la representació i sobre el procés d'execució de la pintura. Denoten una mentalitat que és coherent amb les altres característiques de l'estil de Benet Sanxes Galindo –malgrat que no ho seria tant amb la implicació “intel·lectual” de les afeccions literàries que Galindo, tanmateix, també acredita. La pressuposició que la representació anatòmica es resol com a muntatge o agregació intuïtiva de parts, directament dibuixades en la seva aparença exterior amb tractament conjunt del cos i de la roba, traïx una formació pictòrica de substracte artesà –ancorada en les convencions dels tallers artesans pre-renaixentistes, tant nordeuropeus com hispans, portuguesos o catalans–, potser modernitzada en algun aspecte i en superfície, però de fons encara essencialment tradicional. Era encara molt notable la distància que el separava dels planteigs figuratius moderns ja en voga, i en particular dels criteris artístics sobre l'anatomia congruents a Itàlia.

En efecte, en la tradició renaixentista italiana –que remuntava a idees ja enunciades al tractat *De pictura* de Leon Battista Alberti (1435)–,<sup>58</sup> l'objectiu general de representar les formes exteriors visibles de les figures no es duia a terme de manera immediata i amb un dibuix directe que comencés i acabés en aquelles formes exteriors, sinó mitjançant un procés auxiliar intermedi que, a més d'estudiar les figures del natural, amb “ciència”, consistia a dibuixar-les “de dintre enfora”. De primer antuvi, calia conèixer i avesar-se a l'armadura d'ossos de l'esquelet, a les seves proporcions i articulacions, que establien la dimensió i les relacions mètriques adequades de cada part o membre de la figura. En segon lloc, calia conèixer el revestiment de la carn, amb la distribució de la musculatura i els tendons que definien les formes concretes de cada part del cos, tant en la posició en repòs com en la flexió i el moviment desitjats. En tercer lloc, venia el recobriment superficial de la pell, que acabava les figures nues amb el seu modelat clarobscural exacte. Les figures vestides haurien de partir sempre del nu, sobre les formes del qual calia disposar la roba adequada amb els seus drapeigs. El pintor, doncs, havia de tenir clara consciència d'una estructura anatòmica dels cossos unitària i independent dels drapejats, ben assimilada durant el seu aprenentatge –el mètode “de dintre enfora”, un cop practicat i posseït, podria deixar-lo només implícit, molt sovint, en el seu treball habitual.

La pràctica pictòrica de Benet Sanxes Galindo, encara completament aliena a la idea que les proporcions i les formes exteriors de les figures s'han de determinar a partir d'una estructura anatòmica interior “invisible”, a la qual s'haurà d'atenir també, i successivament, la vestimenta, il·lustra amb tota transparència, per si calia, l'origen artesà tradicional de la seva formació. I això, malgrat la seva voluntat, igualment transparent, d'atenir-se a models pictòrics renaixentistes de procedència italiana. Però la resolució de l'anatomia no és l'única que reflecteix l'ancoratge de la pintura de Galindo als supòsits tradicionals. També la mostra amb nitidesa la seva resolució de les escenes que tenen ambientació arquitectònica, afavorida per la narració: són encara molt lluny de concepcions renaixentistes comunes a Itàlia, malgrat que l'aspecte formal i l'ornamentació de la mateixa arquitectura representada pretenguin seguir models italians. D'entrada, les composicions de Galindo restringeixen l'arquitectura a alguns retalls del fons, que tenen

---

<sup>58</sup> Cf. Leon Battista Alberti, *De pictura*, edició de Cecil Grayson, Bari, 1973 (reprint 1975), especialment llibre II, p. 36.

autonomia espacial respecte a les figures i s'han afegit per farciment de les porcions de superfície del quadre que les figures no ocupaven. Són una mera denotació genèrica d'"espai interior", o bé d'espai urbà, segons les conveniències narratives. Deixant de banda la imatge tan inexacta i precària que mostren del lèxic i de la sintaxi clàssiques, el seu disseny capriciós o aleatori no delimita cap edifici o sector d'edifici versemblant, amb funció real identificable, i les proporcions tan estilitzades que ha rebut tampoc no permeten percebre'n la qualitat d'estructura estable i de solidesa tectònica que tota figuració arquitectònica hauria d'evocar.

Així i tot, la causa principal de la representació insatisfactòria dels escenaris arquitectònics s'ha d'atribuir a l'evident manca de recursos gràfics del pintor per resoldre'n la construcció visual. Galindo mostra d'ignorar no tan sols el procediment "científic" general de composició perspectiva del quadre i els seus fonaments òptico-geomètrics –fora d'Itàlia, eren poquíssims els pintors que n'estaven al corrent, fins i tot a la segona meitat del Cinccents–, sinó també la més elemental recepta geomètrica "artesana" de la convergència en un sol punt de totes les línies ortogonals de la imatge, i com a mínim de les que corresponen a un mateix objecte. Aquest procediment reductiu de construcció amb un punt, que pintors i tallers actius a Catalunya ja aplicaven en l'últim decenni del segle XV i a principis del XVI, bé que amb desigual rigor i comprensió, aquí ha estat obviat, suposem que per desconeixement, amb conseqüències lamentables per a la coherència espacial de la imatge. Cal fixar-nos només en la multiplicitat de direccions de fuga de les ortogonals dels pedestals i de l'entaulament a l'*Aparició de la Mare de Déu a sant Bernat* –d'altra banda, l'única escena que ha rebut paviment de quadrícula–, i en els seus efectes de distorsió visual i d'instabilitat en l'arquitectura del quadre. Els objectes de matriu geomètrica presents en algunes taules –del retaule de sant Ponç, del de Serrateix, del Museu Comarcal i del Museu de la Seu: el sepulcre de Crist, els llibres, el tron del pretor, els llistons de fusta, etc.– han estat resolts sempre a ull, intuïtivament, i sense operar amb cap punt que els integrés amb l'exactitud visual que pertocava en la composició. Però malgrat que el pintor no concep ni construeix la imatge en els termes d'unitat radical reclamats per la perspectiva, ni en els més limitats però sovint acceptables de la recepta artesana amb un punt, la geometria desajustada dels seus objectes podrà passar quasi desapercibuda a un observador ràpid, perquè l'escassa volumetria i la simplicitat amb què ha tingut

l'olfacte de dissenyar-los els assignen molt poca rellevància visual en el conjunt de l'escena.

Convindria dedicar encara alguna atenció a dos darrers nuclis d'elements de la xarxa d'afinitats que tenen en comú tant les taules documentades com les atribuïdes a Benet Sanxes Galindo: els fons de paisatge i els nimbes i atributs que identifiquen els personatges sagrats. Els fons de paisatge es redueixen en general a petits retalls i signifiquen, per a algunes escenes, una mera denotació d'escenari o "espai exterior" i, per a d'altres, l'espai simbòlic convencional que emmarca la figura beatificada dels sants. Són simètrics a les denotacions genèriques d'"espai interior" de l'arquitectura i per tant no s'han d'entendre com l'evocació d'un paisatge veritable i concret –ni encara menys com un precís retrat paisatgístic–, malgrat que la seva producció se situï en l'últim terç del Cinccents i que tinguin referents "naturals". Una comparació amb el paisatgisme coetani de la pintura italiana, o amb l'anterior dels pintors flamencs, aquí estaria fora de lloc, em sembla. Galindo tendeix a restringir el seu repertori de paisatges a dos tipus, el d'un expeditiu territori buit i desolat, com a les taules de sant Ponç, o el de fondals boscosos i poblats –com a les taules de *Sant Joan Baptista i sant Tomàs* i de *l'Aparició de la Mare de Déu a sant Bernat*, del Museu Comarcal; i a les tres taules de la predel·la del Museu de la Seu. Els arbres, que a vegades, per contrast, encara fan més desèrtic el paisatge, se solen caracteritzar per una soca i tronc amb branques estilitzades i curvades, quasi ondulades, que es coronen amb manyocs de fullatge compacte –com al retaule de sant Ponç i a la taula de *Sant Joan Baptista i sant Tomàs* del Museu Comarcal. Com els arbres i els mateixos paisatges, també el cel s'ajusta a dues fórmules: el de tipus llis, representat per un blau net que es va aclarint a mesura que baixa fins a l'horitzó, i el de tipus ennuvolat, de tons més foscos i tacat de masses de núvols com un celatge de tempesta –així, a les taules de sant Ponç, de Serrateix i de la predel·la del Museu de la Seu. I els núvols, igualment, reben un tractament formal diferenciat, segons si es limiten a denotar un fenomen natural –descriu amb pinzellades horitzontals i esfilagarsades–, o bé tenen connotacions "divines". Aquest és el cas de les masses compactes, circulars i acotonades que han de servir un suport immaterial, eteri o flonjo, però alhora sòlid i versemblant, a les aparicions de personatges celestials: a *l'Aparició de la Mare de Déu a sant Bernat* i al *Sant Miquel arcàngel* del Museu Comarcal.

Tots els nimbes que identifiquen els “sants” en totes les pintures d'aquests conjunts, tant documentats com atribuïts, presenten una idèntica solució: un simple filet d'or aplicat a la cisa, que es dibuixa perfectament circular en les representacions frontals i el·líptic en les escorçades. Hi ha poques excepcions a la norma, tan sistemàtica, i afecten només la figura de Crist o del Nen Jesús, que porta nimbe de triples traços radiants –al *Sant Enterrament* del Museu de la Seu són flordelisats. També són essencialment iguals en totes les taules, quan hi apareixen, els objectes o atributs que acompanyen els personatges per identificar-los: bàculs, mitres, palmes, etc. Tots els bàculs episcopals tenen doble voluta, la primera o alta enroscada endins i la terminal o inferior enfora, i això tant en la versió daurada, més general, com en la de pintura –l'única diferència remarcable correspon al bàcul pictòric del sant Ponç de la predel·la del Museu de la Seu, però es limita a una decoració més elaborada de les volutes, sense variar-ne l'esquema. Les mitres, tallades per un biaix triangular molt agut i de vores orlades, porten el camper blanc migpartit per una altra orla central i decorat amb medallons ovalats o romboides. N'hi ha quatre al retaule de sant Ponç, una al de Serrateix, i una altra a la predel·la del Museu de la Seu: totes són tal com descrivim, amb variacions mínimes i negligibles. Igualment, les palmes que identifiquen els sants màrtirs –als retaulets de sant Ponç i de Serrateix, i a la *Santa Eulàlia* de Barcelona –responen totes a un model molt singular i sintètic, més simbòlic que naturalista, com un “palmó de Rams” evocat per simples pinzellades blanques i paral·leles, tirades des d'una tija. Les ales dels àngels del retaule de sant Ponç són sumàries i esbossades igual que les del *Sant Miquel* del Museu Comarcal, i encara l'anyell de la *Santa Agnès* del mateix retaule de sant Ponç sembla bessó de l'anyell del *Sant Joan Baptista* també del Museu Comarcal.

Els colors s'han aplicat en tonalitats molt poc saturades i de gammes clares –que podríem suggerir com apagades i fredes: hi predominen els tons rosats, ocres, grisos, verdosos, blavosos, malva...– i són molt afins en totes les pintures. L'extensió de la capa cromàtica presenta pinzellades de densitat lleument diferenciada: semblen més primes i ràpides als retaules de sant Ponç i de Serrateix, més consistents i ben foses a les taules del Museu Comarcal i a la predel·la del Museu de la Seu, i encara més acurades i fines a la bandera de *Santa Eulàlia* de Barcelona –sigui dit amb la precaució imposada per l'estat de conservació de l'obra. Totes tendeixen clarament a una representació sintètica de les formes. Les diferències d'execució que hi apreciem, tanmateix limitades, serien



justificables, en part, per una natural evolució del pintor, però també per motivacions d'altra mena, com la diferent compensació econòmica rebuda per unes pintures o altres –que havia de cobrir tant els materials utilitzats, com la feina de mà i el temps invertit.

Altres diferències, i en particular el nivell desigual que havíem observat en la solució dels drapeigs, en algun cas expeditius i banals –al *Sant Enterrament* del Museu de la Seu– i en d'altres, en canvi, molt elaborats o fins i tot elegants –els de la *Visitació* del Museu Comarcal–, es podrien explicar pel recurs tan habitual entre els pintors a incorporar models aliens, extrets de gravats. L'argument no és genèric, perquè justament la taula de la *Visitació de la Verge Maria a Elisabet*, centrada en l'eficàcia dels gestos continguts i simples del nucli protagonista, prové, en última instància, d'una composició d'Andrea del Sarto sobre aquest tema. Galindo ha reproduït exactament el grup de Maria i Elisabet, amb la mateixa cadència del drapejat, d'una estampa de gravador anònim impresa el 1566 per l'editor Niccolò Nelli.<sup>59</sup> El format horitzontal de la pintura originària d'Andrea del Sarto –i del gravat anònim, de 295 x 409 mm– obligava Galindo a una adaptació molt dràstica i reductiva del model a la seva taula, que tenia format vertical (114,5 x 88,5 cm), i potser per això ha hagut de renunciar a l'espaiositat de la composició i, descomptant el grup de Maria i Elisabet, s'ha limitat a prendre'n només el personatge de Zacaries, embolicat amb mantell a segon terme. L'ha derivat de la figura que Andrea del Sarto havia situat en la mateixa posició, però molt més distant, al capdamunt de l'escala del fons. És ben possible que Galindo hagi manllevat a d'altres pintors, per la mateixa via intermediària dels models d'estampa, el disseny de més figures o composicions de les seves taules –en particular, les del Museu Comarcal. Potser més endavant, una exploració més minuciosa o afortunada que la conduïda fins aquí permetrà confirmar la sospita que pintures com, per exemple, *Sant Joan Baptista i sant Tomàs apòstol*, inclòs el detall arquitectònic de les ruïnes antigues del seu fons, també depenen de gravats.

En qualsevol cas, les diferències entre unes taules i altres, dels diversos conjunts que hem presentat, són poc rellevants i tenen explicacions enraonades i plausibles. Per això, la dissecció estilística de les pintures, que ha posat en evidència les seves nombroses i creuades

---

<sup>59</sup> Cf. *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, vol. x, edició de Jesús María González de Zárate, Vitoria-Gasteiz, 1996, p. 85, núm. 1.(4916).

afinitats formals, prova a bastament, a parer meu, que la paternitat de totes, tant de les documentades com de les no documentades, s'ha d'atribuir a un mateix pintor, o sigui a Benet Sanxes Galindo. Arran d'això, esperem que, contemporàniament amb l'estil personal del pintor, el present estudi haurà contribuït a perfilar de manera substanciosa la seva cultura artística –la reflexió àmplia i contextuada que, a més, convindria fer sobre l'entitat d'aquesta cultura de Galindo s'ha de reservar forçosament per a una altra ocasió. I també esperem que, de retop, el nou esbós de la personalitat de Benet Sanxes Galindo com a pintor afegirà un positiu, bé que minúscul, element més de clarícia per reconstruir el paisatge artístic real de la segona meitat del segle XVI a Catalunya, encara tan profundament desconegut –desconegut, però tanmateix existent!\*

---

\* En el curs de l'elaboració del present treball he comptat amb l'ajut desinteressat de moltes persones, que m'han fet còmodament accessibles les pintures de Benet Sanxes Galindo que estudiava, o me n'han facilitat notícies o informació bibliogràfica. Ara no voldria passar l'ocasió d'agrair la seva col·laboració, i sobretot la seva cordialitat i generositat, a Joaquim Calderer (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona), Francesc Vilà (Museu Comarcal de Manresa), Jaume Pons (Museu Històric de la Seu, Manresa), Josep M. Esquiús (monestir de Sant Benet de Bages), Victòria Mora (Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona), Núria Rivero i Ernest Ortoll (Museu Frederic Marès, Barcelona), F. Xavier Altés i Josep Massot (Abadia de Montserrat), Rodolfo Galdeano (Doctorat UdG), Montserrat Terradas (Cartoteca UdG) i Montserrat Galera (Cartoteca de Catalunya, ICC). He discutit àmpliament totes les qüestions que suscitava l'estudi de l'obra de Galindo amb el prof. Joan Bosch de la UdG i ara li vull agrair la seva contribució, perquè ha estat decisiva en cada pas del treball, ja des del seu mateix inici, i perquè ha anat més enllà del marc estricte de la col·laboració en el projecte comú del grup de recerca de la UdG sobre «Les arts figuratives d'Època Moderna a Catalunya», en el qual estem compromesos. Aquest estudi s'integra en el projecte de recerca BHA2000-0430-C02-01, que compta amb el suport del Ministerio de Ciencia y Tecnología i que el grup de la UdG compartim amb altres companys de la UAB –amb els quals també conformem el grup de recerca «Art del Renaixement i del Barroc a Catalunya», reconegut per la Direcció General de Recerca de la Generalitat de Catalunya des del 1996.



Fig. 1. Benet Sanxes Galindo. *Retaula de sant Ponç*, Manresa (1569). Manresa, Museu Històric de la Seu [fot. SCRBM, C. Aymerich].



Fig. 2. Benet Sanxes Galindo. *Sant Ponç*, *Retaule de sant Ponç*, Manresa (1569). Manresa, Museu Històric de la Seu [fot. SCRBM, C. Aymerich].



Fig. 3. Benet Sanxes Galindo. *Martiri d'un sant bisbe*, *Retaule de sant Ponç*, Manresa (1569). Manresa, Museu Històric de la Seu [fot. JG].



Fig. 4. Benet Sanxes Galindo. *Pietat amb àngels*, *Retaule de sant Ponç*, Manresa (1569). Manresa, Museu Històric de la Seu [fot. JG].



Fig. 5. Benet Sanxes Galindo. *Santa Agnès*, *Retaule de sant Ponç*, Manresa (1569). Manresa, Museu Històric de la Seu [fot. JG].



Fig. 6. Benet Sanxes Galindo. *Retaule de sant Pere*, Serrateix (1570). Solsona, Muscu Diocessà i Comarcal de Solsona [fot. JG].



Fig. 7. Benet Sanxes Galindo. *Curació del paralític. Retaule de sant Pere, Serrateix (1570). Solsona, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona [fot. JG].*



Fig. 8. Benet Sanxes Galindo. *Crucifixió de sant Pere, Retaule de sant Pere, Serrateix (1570). Solsona, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona [fot. JG].*



Fig. 9. Benet Sanxes Galindo. *Sant Víctor i sant Zenó, retaule de sant Pere, Serrateix (1570). Solsona, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona [fot. JG].*

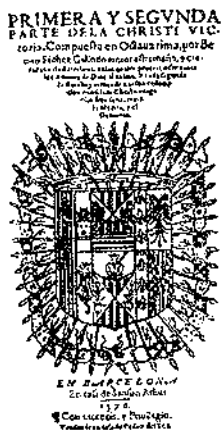


Fig. 10. Frontispici de *Primera y segunda parte de la Christi Victoria, Compuesta en Octava rima, por Benito Sanchez Galindo pintor extremeño, y ciudadano de Barcelona, etc.* Impremta de Samsó Arbús, Barcelona, 1576.

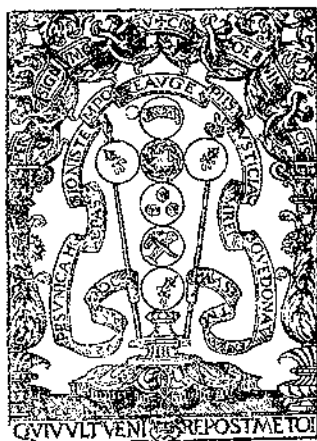


Fig. 11. Benet Sanxes Galindo (dibuix, atrib.). *Creu amb símbols de la Passió de Crist i escut de Montserrat.* Gravet d'autor desconegut, publicat a *Primera y segunda parte de la Christi Victoria, etc.*, Impremta de Samsó Arbús, Barcelona 1576.

Fig. 12. Benet Sanxes Galindo (i Antoni Toreno). *Santa Eulàlia*, fragment de la Bandera de santa Eulàlia, Barcelona (1582). Barcelona, Muscu d'Història de la Ciutat [fot. MHC B 246].







Fig. 13. Benet Sanxes Galindo. *Sant Joan Baptista i sant Tomàs apòstol*, retaule de procedència i dedicació desconegudes. Manresa, Museu Comarcal de Manresa [fot. SCRBM, C. Aymerich].



Fig. 14. Benet Sanxes Galindo. *Professió de fe de dos sants davant del pretor*, retaule de procedència i dedicació desconegudes. Manresa, Museu Comarcal de Manresa [fot. SCRBM, C. Aymerich].

Fig. 15. Benet Sanxes Galindo. *Aparició de la Mare de Déu a sant Bernat*, retaule de procedència i dedicació desconegudes. Manresa, Museu Comarcal de Manresa [fot. SCRBM, C. Aymerich].



Fig. 16. Benet Sanxes Galindo. *Visitació de la Verge Maria a Elisabet*, retaule de procedència i dedicació desconegudes. Manresa, Museu Comarcal de Manresa [fot. SCRBM, C. Aymerich].



Fig. 17. Benet Sanxes Galindo. *Sant Miquel arcàngel*, retaule de procedència i dedicació desconegudes. Manresa, Museu Comarcal de Manresa [fot. SCRBM, C. Aymerich].



Fig. 18. Benet Sanxes Galindo. *Sant Enterrament*, predel·la d'un retaule de procedència i dedicació desconegudes. Manresa, Museu Històric de la Seu [fot. JG].

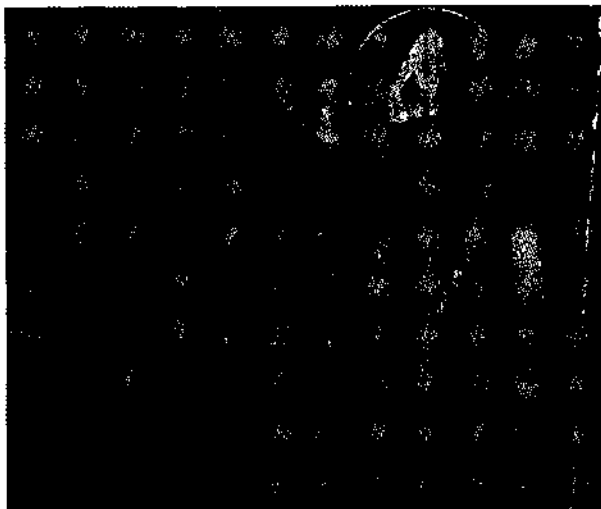


Fig. 19. Benet Sanxes Galindo. *Sant Maurici i sant Ponç*, predella d'un retaule de procedència i dedicació desconegudes. Manresa, Museu Històric de la Seu [fot. JG].

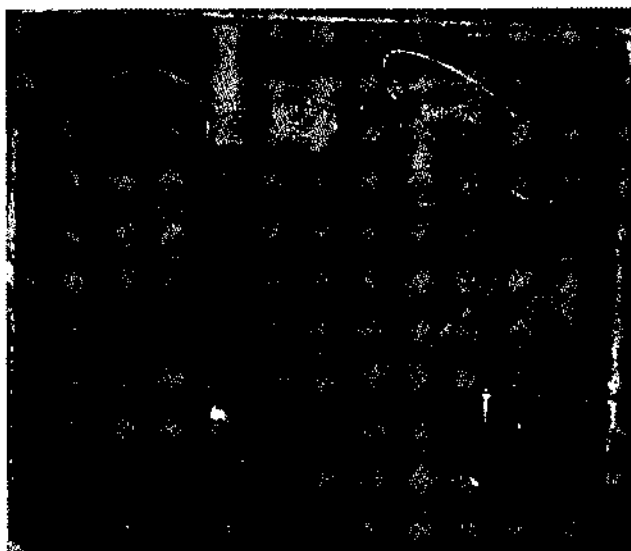


Fig. 20. Benet Sanxes Galindo. *Sant Simó i sant Felip apòstols*, predella d'un retaule de procedència i dedicació desconegudes. Manresa, Museu Històric de la Seu [fot. JG].

Fig. 21. Benet Sanxes Galindo. *Zacaries*, detall de la Fig. 16, *Visitació de la Verge Maria a Elisabet* [fot. JG].



Fig. 22. Benet Sanxes Galindo. *Sant Simó*, detall de la Fig. 20, *Sant Simó i sant Felip apòstols* [fot. JG].