EL RETAULE DE LA VERGE DE L'ESTRELLA DE TORTOSA: INTRODUCCIÓ DELS CORRENTS ITALIANITZANTS EN LA PINTURA DE MITJAN SEGLE XIV A LES TERRES DE TARRAGONA[1]

ANTONI CONEJO I DA PENA

Introducció

El retaule de la Verge de l'Estrella de l'altar major de la catedral de Tortosa és una obra que, tot i que tradicionalment se l'ha considerada de segona fila, té una gran importància dins el panorama de la pintura gòtica catalana de la segona meitat del s. XIV. Gràcies a la conservació d'un document que ha permès datar-lo l'any 1351, podem afirmar que es tracta del primer exemple conegut de la província de Tarragona on es van posar en pràctica les fórmules italianitzants que havien començat a penetrar a Catalunya els anys trenta i quaranta de la catorzena centúria, però que fins llavors pràcticament sols s'havien conreat a la zona de Barcelona. Contràriament, però, mai no ha despertat l'interès dels historiadors de l'art, de manera que fins ara no ha estat motiu de cap mena d'estudi, i la seva fortuna historiogràfica s'ha reduït a breus comentaris i a unes poques notes a peu de plana.

El fet, com veurem, que no es puguin establir paral·lels directes amb altres obres catalanes de l'època, sens dubte deu haver ajudat a conferir-li un caràcter més secundari. Amb el present article no pretenc donar respostes a

1. El present article és un resum revisat i corregit d'un treball dut a terme durant el curs 1993-1994, amb motiu de l'assignatura Art català I, impartida per la professora Imma Lorés a la Universitat de Lleida, a qui agraeixo l'orientació donada en la realització d'aquest. Aquest treball portava per títol *Retaule de la Verge de l'Estrella. La introducció de l'italogoticisme a les terres de Tarragona i Lleida*. Igualment també vull expressar el meu agraïment a les professores de la Universitat de Barcelona, Rosa Terés i Rosa Alcoy, pels seus consells.

tots els interrogants que tradicionalment han girat entorn d'aquest retaule, donat que sóc conscient de la dificultat d'arribar a conclusions convincents, però d'altra banda és evident que es tracta d'un conjunt que com a mínim mereix una anàlisi una mica més acurada. Així, més enllà de plantejar-se exclusivament la resolució de problemes com el de la seva autoria, cal concretar quin paper real va tenir en la introducció de l'italianisme en la pintura catalana de mitjan segle XIV, sobretot pel que fa a l'esmentada àrea tarragonina, alhora que encara estan per definir aspectes tan importants com el seu estil o el programa iconogràfic que desenvolupa.

Descripció, situació i datació del retaule

Aquest retaule és en realitat un políptic, característica d'altra banda poc comuna dins l'art gòtic català, que al principi estava compost per dos porticons dobles movibles disposats de manera que es poguessin tancar (fig. 1). La part interior es va decorar amb petites figures esculpides, mentre que a l'exterior es van col·locar quatre taules pintades al tremp d'ou, amb episodis de la passió.[2]

La part escultòrica (fig. 2) consta de 30 escenes sobre la vida de Jesús i la Mare de Déu,[3] emmarcades per muntants i arcuacions dobles lobulades i calades a la part de dalt. Estan repartides en un total de deu carrers, distribuïts de la següent manera: dos en cadascun dels porticons, quatre en el cos principal i dos més, un a cada costat, marcant la profunditat del retaule. També cal destacar la presència de cinc figures exemptes: una Verge amb el Nen al centre, i quatre de femenines als extrems, dues a banda i banda, situades sota uns pinacles-dosse-

2. En un estudi de J. Matamoros, podem comprovar perfectament el caràcter secundari que tradicionalment se li han conferit a les pintures, ja que en descriure el políptic sols va fer esment de la part escultòrica i no de la pictòrica: «El retablo que se levanta sobre el ara, es un magnificiente y espléndido políptico de estilo gótico, dorado, rematado por agujas y airoso capitel central. Se halla dispuesto, para poder cerrarse, con dos postigos dobles, movibles, al estilo de los antiguos trípticos. El fondo del cuerpo principal y de sus puertas, hállase dividido en múltiples recuadros, exornados con variadas escenas bíblicas esculturadas en relieve» (J. MATAMOROS. 1932, p. 138).

3. Hi ha dues escenes, però, que s'aparten de la temàtica principal. Són les corresponents a l'interior del bastiment lateral dret. Una sembla representar l'aparició de la Verge de la Cinta (patrona de Tortosa) a la ciutat, quan va entregar la *santa cinta* als feligresos. L'altra és una processó, probablement la del Corpus Christi.

Tanmateix, algunes de les escenes reproduïdes en la part escultòrica es repeteixen en la pintura de les portes. Les històries duplicades són la visita de les tres Maries al sepulcre i la baixada de Crist als llimbs.

rets.[4] La part superior del conjunt està rematada per pinacles triangulars, ornamentats per fulles daurades del tipus de les carlines, i per calats que formen traceries i cresteries que encara conserven restes de l'antiga policromia vermella i blau cel. Igualment, també es van pintar els fons de les escenes, així com part de les figures.[5]

Amb relació al grup pictòric, malauradament, de les quatre taules originals sols se n'han conservat tres.[6] Igualment, l'aspecte actual del políptic difereix del que tenia al començament, atès que la taula interior del porticó doble del cantó dret va ser traslladada a la part posterior del retaule, just en l'extrem oposat al lloc on es troba la imatge exempta de la Verge[7] (fig. 1 A). Aquestes circumstàncies han fet que el conjunt hagi perdut la funcionalitat inicial amb què havia estat projectat: mantenir amagades les figures esculpides que sols es mostraven al públic els dies més assenyalats, mentre que la resta de l'any les portes estaven tancades, amb els relleus dintre i la pintura a la vista.[8] En canvi, en l'actualitat els dos porticons que encara formen part integrant del políptic, resten permanentment oberts de manera que es puguin veure els compartiments esculpits, mentre que les pintures es troben de cara a la paret i, per tant, amagades de l'espectador, solament visibles a través del reixat que circumda el presbiteri.

El programa iconogràfic de l'obra pictòrica està centrat entorn de la passió i resurrecció de Crist (fig. 3). En la taula de l'esquerra, que seguint l'ordre nar-

4. Es tracta de quatre santes, els atributs de les quals han desaparegut, raó per la qual no es poden concretar llurs advocacions.

5. Vegeu A. JOSÉ I PITARCH, 1985, p. 174-175.

6. De fet, sí existeix una quarta taula que va substituir l'original, però que en l'actualitat no és mostrada al públic. Això no obstant, es tracta d'una obra de molt baixa qualitat i de data aparentment recent, on es reprodueixen temes que no tenen res a veure amb la passió de Crist, i que J. Matamoros va definir de la següent manera: «[...] hay que advertir que una de las dos puertas pequeñas fue repintada desastrosamente, siendo sustuídas las antiguas figuras por unos monigotes indecentes» (J. MATAMOROS, 1932, p. 132).

7. Les dues taules que avui dia encara formen part integrant del políptic (fig. 4 i 6) mesuren cadascuna 320 cm d'alçada per 132 cm d'amplada, mentre que la que va ser traslladada a la part posterior de l'obra (fig. 5) sols té 76 cm d'ample (la meitat de les anteriors), les mateixes dimensions que tenia la quarta taula que es va perdre (vegeu L. ESCODA, 1983 [2], p. 32).

8. En una acta del capítol de la seu, corresponent al 23 de març de 1442, es parla de la donació d'un collar per la imatge de santa Maria de l'altar major, feta per Bernardo Francheri, amb la condició que se li posés al coll de la Verge totes les vegades que s'obrissin els porticons de dit altar: «Donatio per Bernardum Franchery de quodam collar pro imagine Sanctae Mariae Altaris majoris, ita quot quotiescumque aperiatur Altare teneantur Procuratores subtesoureriae ponere ilud Imagine Sanctae Mariae» (J. MATAMOROS, 1932, p. 138-139 i nota 1).

Tanmateix, J. Matamoros assegura que en una altra acta del capítol de la seu, corresponent al 23 de juny de 1479, es diu que els porticons del retaule devien obrir-se tots els diumenges de les octaves solemnes, és a dir, les festes religioses que duraven vuit dies (*Ibidem*, p. 140).

ratiu comença pel registre inferior, trobem les escenes corresponents a la traïció de Judes, el prendiment de Crist i el camí de la Creu. La seqüència continuaria en la taula que s'ha perdut, on segurament estaria el calvari i dos episodis més que desconeixem.[9] Així, la lectura prossegueix en les imatges de la taula situada en la part posterior del políptic, que de dalt a baix són el davallament, la lamentació i la baixada de Crist als llimbs. Finalment, el programa acabaria en el porticó de més a la dreta, que també es llegiria començant pel compartiment superior, on destaca l'enterrament, la visita de les tres Maries al sepulcre i, en darrera instància, el Crist del Dolor envoltat dels atributs de la passió. En últim lloc, hem de fer esment dels profetes dels dos pinacles que coronen cadascuna de les taules esquerra i dreta. Els de la primera no han estat identificats, però sí els de la segona: David i Isaïes.

Abans d'entrar en l'anàlisi de la cronologia del retaule, cal tenir presents algunes qüestions relatives a la construcció de la catedral de Tortosa que ens han d'ajudar a entendre millor l'obra. L'edifici gòtic,[10] que es va aixecar en substitució d'un temple romànic anterior,[11] es va iniciar el 21 de maig de 1347 durant el bisbat de Bernat Oliver (1346-1348). Tot i que va morir l'any següent, el 1348, els seus successors van continuar les obres,[12] de manera que el 1351 l'altar major ja estava construït.[13]

9. És difícil concretar quins eren els temes que decoraven la taula que no s'ha conservat. Això no obstant, tenint en compte la resta d'escenes reproduïdes, teòricament haurien de correspondre a dos moments intermedis entre el camí de la Creu i l'hipotètic Calvari. Entre aquests temes, si bé no són molt habituals a Catalunya, podríem apuntar entre altres l'ascensió de Crist a la creu, el seu darrer repòs, o el moment en què és despullat de les seves robes... (vegeu G. SCHILLER, 1971 [1968], vol II, p. 82-88). D'altra banda, també podríem tenir en compte que en el políptic de la Pierpont Morgan Library de Nova York hi ha dues versions del calvari.

10. La planta de l'actual catedral respon a un esquema de tres naus, totes elles articulades per cinc trams de volta de creueria. La principal, més ampla, es desenvolupa longitudinalment fins a un presbiteri semicircular precedit d'un espai recte, i està flanquejada per dues de laterals que en la zona absidal s'ajunten per formar una girola. A més, a cadascun dels trams de volta de les laterals els correponen sengles capelles que s'obren en els murs perimetrals, fet que es repeteix al deambulatori. La zona meridional, però, a causa de reformes posteriors, ha vist modificada la seva fesomia original.

11. L'edifici romànic es va començar a construir el 1158 i es va acabar i consagrar el 1178. Era una església de planta de creu llatina, situada en el sector on avui es troba la capella de la Cinta, i la seva capçalera ocupava gran part del que més endavant serien els darrers trams de la nau gòtica. Les seves dimensions eren més reduïdes que les del temple gòtic i els seus últims vestigis no van ser enderrocats fins a les darreries del s. XVIII (V. ALMUNI I BALADA, 1991, p. 29)

12. J. VILLANUEVA, vol. V, 1806, p. 98-99.

13. *Ibidem*, p. 54 i 56. Segons Victòria Almuni, aquest altar major al qual fa referència la documentació deu correspondre en realitat a la capella central de l'absis principal (V. ALMUN I BALADA, 1991, p. 33).

A partir d'aquí, la següent notícia coneguda fa referència a la col·locació de la clau major del presbiteri el 1439, i no el 1438, com s'havia cregut erròniament fins fa poc temps.[14] Finalment, el 12 d'abril de 1441 es va consagrar l'ara de l'altar major,[15] donant per acabat definitivament tot aquest sector. La construcció de la catedral, però, va prosseguir en la zona corresponent a la nau, el primer tram de la qual sembla que ja estava cobert el 1469, i entorn del 1566 s'hauria arribat als pilars que separen el tercer i quart trams, a l'alçada de la capella de la Cinta. Això no obstant, no seria fins la transició entre els segles XVI i XVII, que es devia començar a treballar en la part final del temple.[16]

L'absis ocupa l'espai on antigament hi havia hagut una mesquita musulmana, que va ser purificada i dedicada a la Verge de l'Estrella per l'arquebisbe de Tarragona Bernat, amb motiu de la victòria del comte-rei Ramon Berenguer IV sobre els àrabs el 1148.[17] Es tracta d'un espai poligonal, delimitat per deu pilars units entre si per un reixat plateresc, compost per gruixuts barrots ornamentats amb rics palastres.[18] És precisament en aquesta zona presbiterial on es va col·locar el políptic de la Verge de l'Estrella. No obstant això, en època moderna, per raons que desconeixem, va ser traslladat a l'extrem més oriental del deambulatori, just on avui es troba el retaule de la Transfiguració de Jaume Huguet, i fins a mitjan anys vuitanta del present segle no es va tornar a situar en el seu emplaçament original.

L'argument documental que s'ha usat com a base per establir la datació de l'obra, és un protocol del notari Sunyol corresponent als anys 1351-1352, que es troba a l'Arxiu de la catedral de Tortosa. Aquí es diu que el capítol, en data 23 d'agost del 1351, va encomanar la realització d'un retaule que s'hauria d'ubicar en l'altar major de la seu. Aquesta notícia va ser transcrita parcialment el 1932 per J. Matamoros:

14. Tradicionalment s'havia dit que el 27 de setembre de 1438 havia tingut lloc la col·locació de la clau de volta del presbiteri, a partir d'un document de l'Arxiu Capitular, actualment no localitzat, i que va ser publicat per Ramon O'Callaghan (R. O'CALLAGHAN, 1887, p. 17-20). Victòria Almuni, però, un cop consultats els llibres d'obra de la seu, considera que la col·locació definitica es va produir el 27 de setembre de 1439 (V. AMUNI I BALADA, 1991, p. 77-79 i 93-94).

15. Victòria Almuni apunta que possiblement aquesta no va ser la primera de les consagracions realitzades en el temple, partint del fet que prèviament, el 1428, ja s'havia començat a enderrocar la seu romànica (V. ALMUNI I BALADA, 1991, p. 92).

16. V. ALMUNI I BALADA, 1991, p. 33.

17. F. MESTRE NOE, 1898, p. 20.

18. *Ibídem*, p. 32.

«Sindicos ad concordandum super fabricam Altar Maioris.» 1351-1352.- X Kls. Septembris (23. Augusti) Anno Dni. M. CCC. LI.-[...] et ordinarunt certos et speciales Sindicos, Economos, et Procuratores... ad conducendum Magistrum et Magistros qui necessarii fuerint ad fabricandum Tebernaculum faciendum in ornamentum Altaris Maioris Beatae Virginis Marie dicte ecclesie Dertusen. Et ad conveniendum de pretio vel pretiis cum eiusdem magistro vel magistris [...].[19]

Ja hem dit que les obres de la catedral nova de Tortosa s'havien iniciat el 1347. De tota manera, la clau de volta del presbiteri no va ser col·locada fins el 1439.[20] Partint d'aquestes dades, J. Matamoros proposava que el retaule havia estat encarregat pel capítol el 1351 i que, un cop acabat, s'havia col·locat a l'antiga seu romànica, atès que la gòtica encara estava en construcció, i per tant no es podia garantir la seva seguretat. Així, després de la consagració de l'altar major el 12 d'abril de 1441, o potser aprofitant la solemnitat d'aquest mateix acte, el políptic s'hauria situat definitivament en la zona presbiterial de la catedral.[21]

Al marge d'aquesta qüestió, una altra problemàtica giraria entorn de la data del 1351. L'acta del notari Sunyol sols fa esment de l'encàrrec del retaule, i no tenim cap altra dada que en confirmi la realització. L'anàlisi estilística paral·lela demostra, com a mínim, que no ens trobem en un període llunyà de mitjan segle XIV. Per aquest motiu, la historiografia s'ha mostrat unànime a l'hora d'acceptar l'any 1351 com a cronologia exacta de l'obra.

Això no obstant, també s'han escoltat veus discordants sobre el tema. J. Matamoros, si bé d'una forma ambigua, dóna a entendre que l'única part corresponent al 1351 era l'escultòrica, atès que després qualificava, sorprenentment,

19. J. MATAMOROS, 1932, p. 137-138 (nota*). En l'anotació, en cap cas no es diu que el retaule ja estigués col·locat a l'altar major, com va dir Gudiol, sinó que sols s'especifica el lloc on s'havia de situar (J. GUDIOL I RICART, 1955, p. 85).

20. V. ALMUNI I BALADA, 1991, p. 77-79 i 93-94.

21. Amb relació a la consagració del 1441, ja hem dit que podia no haver estat la primera. Tanmateix, tampoc podem afirmar que s'esperés aquest moment per traslladar el retaule. L'altar s'havia acabat el 1440 i, per tant, ja reunia les condicions per acollir-lo, sense que hi hagués perill de fer-lo malbé, atès que les obres de construcció en aquest sector ja havien acabat. Fins en aquest moment, com apuntava J. Matamoros, hauria ocupat algun espai de les estructures encara conservades de l'antiga seu romànica (J. MATAMOROS, 1932, p. 138), o bé el corresponent a la capella central de l'absis. Ja vam dir que J. Villanueva havia apuntat que el 1351 l'altar major ja estava construït (J. VILLANUEVA, 1806, vol. V, p. 54-56), espai que Victòria Almuni havia identificat amb aquella capella (V. ALMUNI I BALADA, 1991, p. 33).

l'estil de les pintures com a característic del segle XV.[22] Fèlix Duran i Canyameres, per la seva banda, considerava que era l'escultura la que pertanyia al segle XV.[23] En aquest sentit, però, una simple mirada als trets d'aquesta estatuària, permet comprovar que són més pròpies del segle XIV que del XV. A part dels arguments que posen clarament en dubte les afirmacions de Matamoros i Duran i Canyameres, cal afegir que en aquest conjunt les imatges esculpides i les taules pintades es complementen des d'un punt de vista funcional, i no sembla probable que hi hagi gaires variacions quant a llurs cronologies. Igualment, com apunta Rosa Alcoy, tampoc sembla factible dissociar la part escultòrica de la pintada, malgrat que per això no haguem de pensar en un únic artífex, i de fet, segurament serà en la coordenada en què es trobi la solució a les escultures, aquella en la qual també s'esclarirà quelcom de les determinacions pictòriques de l'obra.[24]

Tècnica i estat de conservació

Des del punt de vista tècnic, el retaule presenta una estructura composta per diverses peces de fusta de pi, encaixades per testa de mida estreta, amb una petita motllura que l'emmarca completament.[25] Abans de pintar-hi a sobre, seguint el procés habitual, es va preparar la base de manera que la fusta estigués completament seca i compactada, alhora que era necessari que no tingués cap resta de resina, atès que empitjora la qualitat de l'obra i perjudica la conservació de la mateixa. A continuació, se solien aplicar tires de lli a les juntures de les taules,[26] però en aquest cas l'autor ho va cobrir tot completament de lli per tal de

22. «Para la historia del arte y de la arqueología, ofrecen algún interés las pinturas que aparecen en el reverso de los postigos del retablo políptico del altar mayor. Recuerdan las maneras de los cuatrocentistas de la escuela italiana [...]» (J.MATAMOROS, 1932, p. 132). És igualment sorprenent que la historiografia no s'hagi fet ressò d'aquest detall, atès que en la majoria d'estudis on es parlava de les taules de Tortosa, es justificava la seva datació el 1351 a partir de la notícia documental publicada per J. Matamoros, tot i que aquest, insistim, sols relaciona aquest any amb la part escultòrica del políptic (J. MATAMOROS, 1932, p. 137-138; cfr. C. R. POST, 1935, vol. VI. part II, p. 506; J. GUDIOL I RICARD i S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 64).

23. «[...] y son ya más propios del siglo XV los retablos con muchas imágenes de cuerpo: Tortosa, Montblanch, y los arquitectónicos obrados a manera de una obra de orfebrería» (F. DURAN I CANYAMERES, 1919, p. 362).

24. R. ALCOY, 1989 (1988), p. 1155. En aquest sentit, seria de gran importància descobrir alguna cosa sobre les col·laboracions entre imaginaires i mestres pintors que van ser particularment freqüents en alguns camps, com ara el de la talla, en el marc italià, i que composaven obres mixtes de pintura i escultura, que tampoc no serien estranyes a les tradicions catalanes (vegeu *Ibídem*; A. BAGNOLI i R. BARTALINI, 1987 [1986]).

25. L. ESCODA, 1983 (1), p. 34

26. C. MALTESE (coord.), 1994 (1973), p. 298.

reforçar encara més la fusta, solució que no era gens habitual a Catalunya.[27] Posteriorment es van afegir diverses capes de cola i guix, i finalment es va rascar i polir lleugerament fins obtenir una superfície llisa i compacta per afavorir l'adherència dels colors, d'acord amb el procés tècnic emprat en aquesta època.[28]

Les pintures ens han arribat en un estat de conservació força malmès, si bé no han estat objecte d'un maltractament tan desconsiderat com les escultures, moltes parts de les quals han estat robades. Tinguem present, com vam dir, que durant un temps el retaule va estar situat en l'extrem més oriental de l'absis, just on avui es troba el retaule de la Transfiguració de Jaume Huguet. Aquí, les portes del políptic van restar-hi sempre obertes, de manera que la part pictòrica quedava de cara a la paret. La humitat que es desprenia dels antics murs de la catedral, va ajudar al seu deteriorament, i provocava esquerdes, fissures, fongs i que saltés la pintura.[29]

L'alarmant estat en què es trobava l'obra va obligar-ne la restauració el 1983. De primer moment sols es va treballar en el porticó esquerre (fig. 4), però més endavant també es van fer altres intervencions puntuals en la resta del conjunt. Les tasques de restauració es van realitzar al Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya a Sant Cugat del Vallès, sota la direcció de Leonardo Escoda i Iniesta.[30] En un primer moment es va fer un estudi preliminar de la peça[31] que va comportar una anàlisi acurada del suport, el tipus de pintura emprat i la seva valoració cromàtica,[32] la tècnica se-

27. Vegeu L. ESCODA, 1983 (1), p. 35.

28. C. MALTESE (coord.), 1994 (1973), p. 298.

29. L. ESCODA, 1983 (1), p. 31 i 35-36.

30. Vull mostrar el meu agraïment a l'esmentat Leonardo Escoda per haver-me proporcionat una còpia de la memòria inèdita d'aquesta restauració (vegeu L. ESCODA, 1983 [1]).

31. L. Escoda, abans de la restauració del porticó esquerre, en va fer aquesta valoració: «La fusta d'aquest retaule està formada per vàries peces ensamblades per testa de mida estreta, amb una motllura afegida tot l'entorn, que es presenta atacada per xilòfags en general. S'observen moviments que produeixen esquerdes, principalment en les zones de juntura de les diferents taules que en general està en bon estat exceptuant la de la zona central on l'esquerda ha produït el seu desgarrament parcial. Es detecten uns forats produïts per la fixació amb claus de les talles que se situen a l'altra banda del retaule, especialment a la part inferior [...]. Cal dir que la motllura de l'entorn es troba en un estat de deterioro bastant avançat, falten parts i zones daurades. Fent una revisió general a tot el suport, obervem que el porticó està guerxat per un extrem de la part de dalt, segurament produït pels anys en què ha estat penjat —amb dues frontisses— al restant del retaule. Les frontisses es presenten en procés d'oxidació» (L. ESCODA, 1983 [1], p. 34-35).

32. Recordem que aquestes taules es van pintar al tremp d'ou. Fruit de l'estudi realitzat amb motiu de llur restauració, es va comprovar que la pintura consistia en una capa de molt poc gruix treballada a base de taques planes, que en un principi havia estat molt cohesionada, però que en l'actualitat pateix problemes de conservació (L. ESCODA, 1983 [1], p. 35).

guida a l'hora d'encaixar les taules... A partir d'aquí, per exemple, es va esbrinar que en èpoques anteriors ja s'havia intentat restaurar-la, si bé, malauradament, en lloc de beneficiar-ne la conservació, havia ajudat a degradar-la encara més.[33] Igualment es va comprovar que en alguna ocasió s'havia netejat directament amb draps humits, fet que ha comportat un desgast cromàtic considerable, especialment pel que fa als colors freds i als registres inferiors (més assequibles).[34]

Després de l'anàlisi prèvia, es va donar pas a la restauració pròpiament dita, que es va dividir en tres fases.[35] En primera instància es va desinfectar la fusta, a continuació es va fixar la capa pictòrica i, finalment, un cop estava consolidada la pintura, es va procedir a la seva neteja.[36]

El mestre de Tortosa i la pintura italianitzant tarragonina de la segona meitat del segle XIV

Ja hem comentat que ningú no ha definit les pintures d'aquest políptic com a exemple de gran domini tècnic dins el panorama pictòric català de mitjan segle XIV. C. R. Post, per exemple, afirmava que el seu autor no tenia la suficient capacitat com a dibuixant o pintor per tal de reproduir les formes trescentistes italianes que havia pogut admirar.[37] Per una altra banda, segons Núria de Dalmases i Antoni José i Pitarch, no arribaven a la qualitat de les composicions barcelonines, argumentant que tendien a un dibuix quasi caricaturesc, en un intent de dotar les figures d'una major expressivitat.[38] Paral·lelament a aquestes posicions que en certa forma desprestigien les taules tortosines, la historiografia tradicionalment les ha

33. A l'Arxiu de la catedral es troben factures i propostes per modificar l'estat primitiu de l'obra. Així ho palesa J. Matamoros a través d'un document del 1545, segons el qual el retaule va ser repintat aquest any: «Deliberatio abstraendi a bursa quomodari XXIV ducatos pro laboribus respingendi Retabulum majus (Indix aut 11 augusti)» (J. MATAMOROS, 1932, p. 140, nota 2).

34. L. ESCODA, 1983 (1), p. 36

35. Abans del trasllat de la taula, que es va fer en furgoneta des de Tortosa fins al Centre de Conservació i Restaració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya a Sant Cugat del Vallès, es va dur a terme una primera intervenció d'urgència de consolidació *in situ* amb la finalitat que no hi hagués cap problema durant el viatge, per evitar que la pintura saltés (L. ESCODA, 1983 [1], p. 31).

36. Per tenir coneixement de tot el procés, al Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya a Sant Cugat del Vallés, hi ha unes fitxes que il·lustren pas a pas les intervencions dutes a terme. De totes maneres, Leonardo Escoda, en la seva memòria sobre la restauració de la peça esmentada, ja fa una explicació prou clara de cadascuna de les actuacions realitzades (L. ESCODA, 1983 [1], p. 38-42).

37. C. R. POST, vol. VI, part II, 1935, p. 507.

38. N. DE DALMASES i A. JOSÉ I PITARCH, 1984 (1983), p. 172.

destacades com a una de les primeres mostres d'un italianisme diferent del que s'havia realitzat a Barcelona. És precisament en aquesta direcció que vull orientar l'anàlisi d'aquest conjunt, alhora que penso que cal revaloritzar-lo, atès que des del punt de vista artístic té major importància de la que se li ha donat fins ara.

La influència italiana va penetrar a la pintura catalana durant els anys trenta i quaranta del segle XIV. En aquesta introducció del que s'ha definit com a estil italogòtic, van ser molt importants les relacions comercials i la vinguda d'obres i mestres directament des d'Itàlia; tampoc s'ha de descartar la possibilitat que artistes autòctons fessin viatges a terres italianes que els haurien permès conèixer directament el seu art. Al regne de València, per exemple, es té constància documental de la presència de pintors d'origen italià, però a ningú d'ells no se'ls ha pogut atribuir cap de les obres que s'han conservat, atès que aquestes són anteriors als manuscrits que fan esment d'aquells artistes.[39]

En l'esmentat cas de València, cal dir que llur pintura va romandre desvinculada, en línies generals, de la catalana. En canvi, per un altre costat, va mostrar una major proximitat envers les produccions mallorquines.[40] No obstant això, igual que ocorriria a la zona de Tarragona, la producció pictòrica del regne de València va estar oberta a un horitzó d'influències italianes molt més ampli, a diferència de Barcelona, lligada a partir dels Bassa i Ramon Destorrents, de manera quasi exclusiva, a l'escola senesa.[41] Així, l'aparició i la conseqüent evolució de l'italianisme en el llevant peninsular va comptar amb diversos focus geogràfics. J. Sureda considera que, a part de València, van ser tres les àrees principals de penetració de la pintura italianitzant: Mallorca, Barcelona i Tarragona. També parla de Lleida[42] i Girona,[43] però les defineix com a dos centres secundaris, que haurien tingut una incidència inferior.

39. S. LLONCH, 1967-1968, p. 15.

40. Segons J. E. Cirlot i Joan Sureda, Mallorca va ser el primer focus en què es va apreciar la influència italianitzant a la Corona d'Aragó, fet que quedaria palès en el retaule de la Passió del convent de Santa Clara de la ciutat de Mallorca. Amb tot, no li atribueixen una cronologia concreta, i es limiten a situar-la a començaments del s. XIV (J. E. CIRLOT, 1969, p. 98; J. SUREDA, 1989, p. 84 i 137). Amb relació a la pintura gòtica mallorquina, vegeu G. LLOMPART, 1987.

41. Aquesta pintura de gust italià entroncada amb l'escola senesa, segons Sílvia Llonch, hauria arribat a Catalunya a través dels contactes comercials de la Mediterrània o bé des d'Avinyó (S. LLONCH, 1967-1968, p. 15 i 19). Com diu R. Alcoy, «la Provença, [...] ha estat evocada un i altre cop com a intermediària artística entre itàlia i Catalunya [...]. Centre capaç d'acollir l'atmosfera senesa per tal de divulgar-la i transferir les seves realitats, més o menys alterades o evolucionades, a àrees diverses, entre les quals no s'exclou Catalunya» (R. ALCOY, 1989 [1988], p. 18). Quant a la pintura avinyonesa, vegeu E. CASTELNUOVO, 1962.

42. Amb relació a Lleida, com ja veurem, hi ha alguna obra com el retaule de Sant Vicenç d'Estopanyà, que estaria més a prop dels tallers tarragonins, però altres exemples d'aquesta zona mostren un art molt més local que la resta de Catalunya, especialment en les regions més allunyades dels principals centres de producció plàstica (vegeu J. SUREDA, 1989, p. 88).

43. De la pintura italianitzant de Girona, no en parlarem, i sols fem esment dels retaules anònims de Lladó i de Queralbs (MNAC).

Dins aquest marc general, cal concretar quin lloc li correspon al retaule de la catedral de Tortosa. Josep Gudiol i Santiago Alcolea[44] atribueixen aquestes pintures i un frontal de mesa d'altar amb l'Enterrament a un pintor anònim referit amb el sobrenom de mestre de Tortosa. Quant al frontal, cal dir que, tot i que ha estat força repintat en èpoques posteriors, és evident que no era obra del mateix autor, de manera que estudis més recents han permès proposar-ne una cronologia més tardana, entorn de l'inici del segle XV.[45]

Presentat com a un dels pioners de la introducció de l'italianisme a Catalunya, el mestre de Tortosa va ser coetani dels Bassa i de Ramon Destorrents, tot i que, segons Gudiol i Alcolea, el seu estil no sembla tenir una relació directa amb el concepte pictòric bàsicament senès que van conrear aquests artistes.[46] Aquesta afirmació, però, és correcta a mitges, ja que, tot i que s'aprecia una independència en relació amb les formes barcelonines, el retaule tortosí també palesa la influència de l'estil senès, encara que interpretada de forma diferent.

D'acord amb Josep Gudiol, el pas de la linealitat i l'estilització francogòtica a l'anomenada pintura italogòtica es va produir en els tallers de Tarragona entorn del 1350.[47] En aquest sentit, i per raons òbvies de tipus cronològic, Gudiol veia en el retaule de Tortosa, datat el 1351, la primera mostra d'aquest nou estil en l'àmbit tarragoní.[48] El responsable d'aquest conjunt, però, és encara avui

44. J. GUDIOL I RICART i S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 64. Cfr. R. ALCOY, 1989 (1988), p. 1153, nota 33.

45. Els nombrosos repintaments patits per aquest Sant enterrament (avui a la sagristia de la catedral de Tortosa), han provocat que en ocasions s'hagi endarrerit la seva datació al s. XVII. No obstan això, també hi ha qui el considera contemporani del retaule de l'altar major, malgrat que en realitat és molt més proper als inicis del s. XV.

Chandler R. Post l'havia relacionat amb Pere Serra o Jaume Cabrera (C. R. POST, vol. II, 1930, p. 464). Del primer destaca la predel·la del retaule de l'Esperit Sant de la seu de Manresa, mentre al segon se li atribueixen tres obres amb el tema de l'enterrament: el retaule de la Seu de Girona, la predel·la del retaule de la Confraria de Sant Nicolau a Santa Maria de Manresa i un retaule conservat al Museu d'Art de Girona. Aquest últim ha estat datat recentment pel mateix A. José i Pitarch entre el 1410 i el 1420 (A. JOSÉ I PITARCH, 1989 [1], p. 340).

J. Matamoros, en canvi, parla d'aquest frontal sense fer cap mena de vincle estilístic amb el políptic, i a més l'atribueix als Vergós (J. MATAMOROS, 1923, n. 115, p. 317).

A. José i Pitarch, per la seva banda, malgrat que no proposa una autoria concreta, proposa el 1400 com a data aproximada en què s'hauria executat l'obra. Així mateix, la considera una obra paral·lela a la producció de Lluís Borrassà, tot i que el seu Sant enterrament de Santa Maria de Manresa és del 1410 (A. JOSÉ I PITARCH, 1989 [2], p. 340).

46. J. GUDIOL I RICART i S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 64.

47. J. GUDIOL I RICART, 1955, p. 85.

48. Gaspar Coll, però, en una recent publicació sobre unes pintures del rerecor de la catedral de Tarragona, apunta que es tracta d'un exemple d'influència italianitzant, i els atribueix una cronologia no posterior al 1350, hipòtesi que les convertiria en lleugerament anteriors a les de Tortosa (G. COLL, 1994, p. 264).

dia un desconegut, un artista anònim, seguint la tònica present no sols en les terres de Tarragona, sinó també en la zona de Lleida i València de la segona meitat del XIV, que, com havíem dit, en línies generals no disposen de documents que donin noms de pintors concrets.

En el cas de Tortosa, Josep Gudiol va proposar el genovès Francesco d'Oberto da Moneglia[49] com a autor del retaule, atribució que també seria recollida en treballs posteriors de J. E. Cirlot,[50] i novament dels mateixos Josep Gudiol, J. E. Cirlot i Santiago Alcolea,[51] entre d'altres.[52] L'única notícia documental relativa a aquest artista la trobem en un testament de Gènova del 1357, on apareix citat com a deutor d'un tal Adorno da Varese *scularius*. Tanmateix, sols se li coneix una obra, avui conservada a l'Accademia Ligustica de Gènova, però provinent del transsepte dret (damunt la porta de la sagristia) de la desapareguda església de San Domenico d'aquesta ciutat. Es tracta d'una taula en forma de lluneta, en la qual estan representats la Mare de Déu i el Nen, envoltats pels sants Domènec i Joan Evangelista, i que està firmada «Franciscu d'Ob'to' pinxit». Sembla que també hi havia hagut una altra inscripció amb l'any 1368, en l'actualitat il·legible.[53]

Josep Gudiol va argumentar aquesta hipòtesi basant-se en el fet que una taula sense signatura amb el tema de la nativitat i l'adoració dels pastors d'una col·lecció particular de Barcelona també era obra de l'esmentat d'Oberto.[54] A partir d'aquesta, veia semblances estilístiques amb el retaule tortosí. De totes maneres, posteriorment s'ha pogut demostrar que les tesis de Gudiol eren incorrectes. El primer en negar la pretesa autoria de d'Oberto va ser Ferdinando Bologna, segons el qual la taula de la Nativitat sí era propera a l'estil de la lluneta de l'Accademia Ligustica de Gènova, però en canvi diferia molt del políptic de Tortosa.[55] Altres estudis més recents han seguit acceptant la postura de Bologna. Així, Núria de Dalmases i Antoni José i Pitarch també refusen l'autoria de d'Oberto, tot titllant el retaule de cas aïllat dins el panorama pictòric català del moment.[56]

49. J. GUDIOL I RICART, 1955, p. 85.
50. J. E. CIRLOT, 1969, p. 102
51. J. GUDIOL, S. ALCOLEA i J. E. CIRLOT, s. a., p. 91.
52. A. JOSÉ I PITARCH, 1985, p. 175; I. COMPANYS i N. MONTARDIT, 1981-1982, p. 23.
53. E. ROSSETTI, vol. II, 1986, p. 571. Cfr. R. VAN MARLE, vol. V, 1925; E. BENEZIT, vol. IV, 1976, p. 482; E. ROSSETTI, vol. I, 1986 (1985), p. 33.
54. J. GUDIOL I RICART, 1955, p. 83 i 85.
55. F. BOLOGNA, 1961, p. 32-33.
56. N. DE DALMASES i A. JOSÉ I PITARCH, 1984 (1983), p. 172 i 309 (nota 179).

Anteriorment, Chandler R. Post[57] havia definit el conjunt de Tortosa com a producte italianitzant dins la línia de dos retaules de l'àrea tarragonina: el dels sants Joans, provinent de la capella del castell de Santa Coloma de Queralt i en l'actualitat al MNAC, i el de Sant Bartomeu del Museu Diocesà de Tarragona. Ambdues obres havien estat atribuïdes per J. Gudiol al mestre Joan de Tarragona,[58] del qual es coneix un retaule de la Verge, amb escenes del cicle de la infància de Crist, documentat entre el 1359 i el 1362, i destinat a l'església del santuari de Santa Maria de Paretdelgada de la Selva del Camp.[59] No obstant això, Joan Sureda va ser el primer en apuntar que els conjunts de Santa Coloma i de Sant Bartomeu no eren responsabilitat de Joan de Tarragona, sinó d'un altre artista anònim, que va anomenar mestre de Santa Coloma de Queralt.[60] Aquesta postura s'ha seguit defensant en estudis posteriors.[61]

Tanmateix, des del 1983, són visibles a la seu de Tarragona unes pseudovidrieres que decoren un finestral cec de la capella de Santa Maria o dels Sastres,

57. C. R. POST, vol. VI, part II, 1930, p. 507. Partint de les tesis de Post, J. Gudiol també va relacionar l'estil dels retaules de Tortosa, Santa Coloma i del Museu Diocesà de Tarragona (J. GUDIOL I RICART, 1955, p. 85).

58. J. GUDIOL I RICART, 1955, p. 85. A més de la realització del retaule de Paretdelgada, al mestre Joan de Tarragona també se li atribueix la realització d'un guardapols al mateix santuari de Paretdelgada. Igualment, sembla que va participar en la decoració de sostres sobre fusta: el cor de la catedral de Tarragona o els embigats del castell de Santa Coloma de Queralt (I. COMPANYS i N. MONTARDIT, 1981-1982, p. 24).

59. J. Pié, el 1930, va publicar el contracte d'aquest retaule, datat el 8 d'abril del 1359 i que estipula el preu del conjunt en 30 lliures (J. PIÉ, 1930, p. 32-36). En la majoria d'estudis s'ha insistit que l'obra havia estat destruïda el 1936, però R. Alcoy apunta que en realitat es conserva en el fons del Museu Diocesà de Tarragona (R. ALCOY, 1996, p. 13). El conjunt consta de quatre taules que envoltaven una imatge de la Mare de Déu i el Nen (Anuncuació i visitació, Nativitat i anunci als pastors, Epifania i Presentació al temple) i una predel·la amb escenes de la passió, a part del basament de l'escultura, que seria pintat amb un Crist del judici acompanyat de Maria i sant Joan Evangelista, sant Pere i sant Pau (vegeu E. FORT I COGUL, 1947, p. 66-67; R. ALCOY, 1996, p. 13 i nota 22).

60. J. SUREDA, vol. II, 1977, apèndix XII.

61. G. COLL, 1988, p. 270; R. ALCOY, 1992 (2), p. 236; G. COLL, 1994, p. 264. Isabel Companys i Núria Montardit, en canvi, no van arribar a negar que aquests dos retaules fossin obra del mestre Joan de Tarragona tot i que van apuntar que estilísticament presentaven algunes diferències enfront del de Paretdelgada (I. COMPANYS i N. MONTARDIT, 1981-1982, p. 23-34).

El 1987, per la seva banda, Gudiol i Alcolea seguien atribuint a Joan de Tarragona els retaules dels Sants Joans, de Sant Bartomeu i de Paretdelgada (J. GUDIOL I RICART i S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 65).

Rosa Alcoy, per la seva banda, tot i reconèixer l'existència de dos mestres diferents, creu que hi ha una certa connexió entre ells, de manera que l'anònim de Santa Coloma hauria exercit una certa influència en l'activitat de Joan de Tarragona, i potser també en altres artistes que van treballar dins d'una línia semblant, a mig camí entre l'italianisme ple i uns importants fonaments lineals (vegeu R. ALCOY, 1996, p. 14 i nota 30).

que s'adiuen amb l'estil dels dos retaules que acabem de citar, atribuïts al mestre de Santa Coloma.[62] Les tres obres tenen una sèrie de trets comuns. Pel que fa al tractament anatòmic dels personatges, destaquen els manyocs frontals del cabell, ulls esqueixats i corbats cap amunt, peus arquejats, gesticulació majestuosa de les figures frontals... A més, també cal referir-se als fons llisos, al remarcatge de les línies del terra, així com a detalls d'indumentària (folres quadriculats de les túniques), etc.[63] Els conjunts dels Sants Joans i de Sant Bartomeu, a més, desenvolupen tots dos una mateixa tipologia de retaule, típicament senesa: tres cossos rectangulars acabats en tres puntes triangulars rectes.[64] En ells, alhora, es repeteix una franja decorada amb punxons, que reprodueixen una tija de fulles enllaçades que defineixen una separació visual ben evident entre els episodis, i que també trobem resseguint els gablets superiors del retaule. Finalment, les figures dels donants apareixen en ambdós casos agenollats i flanquejant els sants, amb unes dimensions més reduïdes que les d'aquests últims.

Els tres exemples que acabem d'esmentar corresponen a una cronologia posterior al de Tortosa. Gaspar Coll pren el 1356 com a punt de partença per datar el dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt,[65] alhora que situa les pseudovidrieres de la catedral de Tarragona entorn del 1359.[66] Isabel Companys, per la seva banda, considera que el retaule de Sant Bartomeu s'hauria executat en un

62. G. Coll, 1988, p. 262; R. Alcoy, 1992 (1), p. 236; I. Companys, 1992, p. 99; G. Coll, 1994, p. 263-264.

63. Vegeu G. Coll, 1994, p. 264.

64. L'espai central del retaule de Santa Coloma està ocupat per les figures de sant Joan Evangelista i sant Joan Baptista i, a sobre, el calvari. Tanmateix, també hi són visibles els donants: Dalmau de Queralt, Alamanda de Rocabertí i Constança de Pinós. Les taules laterals estan estructurades en quatre escenes cadascuna, dividides entre si mitjançant decoració vegetal daurada, la de l'esquerra dedicada a sant Joan Evangelista i la de la dreta, a sant Joan Baptista.

El retaule de Sant Bartomeu té en primer lloc la figura del sant i de dos donants. L'escena superior del pinacle central, probablement un calvari, s'ha perdut. A les taules laterals es desenvolupen diversos moments de la vida del sant.

65. Vegeu G. Coll, 1988, p. 261-280. La major part dels estudis anteriors, seguint la proposta de J. Gudiol, l'havien datat a l'entorn del 1370 (vegeu J. Gudiol i Ricart, 1955, p. 85).

Un aspecte fonamental per endarrerir la cronología del retaule va ser la identificació, per part de F. Español, dels tres donants que apareixen agenollats en la taula central de l'obra (vegeu F. Español, 1984, p. 129).

66. Gaspar Coll basa la seva hipòtesi en una notícia publicada per S. Capdevila el 1935, segons la qual la capella de Santa Maria o dels Sastres de la catedral de Tarragona es devia concloure l'any 1359, atès que un document datat el 22 d'agost d'aquest any explica com l'arquebisbe Pere de Clasquerí va manar al seu vicari general que obligués l'obrer de la seu a pagar al mestre de vidrieres Guillem Lantungat les 15 lliures barceloneses que li restava deure de la quantitat pactada sobre les vidrieres dels finestrals de la capella de Santa Maria, (S. Capdevila, 1935, p. 38, nota 2; cfr. G. Coll, 1988, p. 262; Ídem, 1994, p. 264 i nota 24).

període comprès entre el 1350 i el 1375, sense poder concretar més l'any de realització per manca de documentació.[67] A més, el mateix Gaspar Coll, creu que unes pintures murals que hi ha al rerecor de la catedral de Tarragona, i que daten de l'entorn del 1350 (no després), es podrien entroncar amb els primers passos d'un taller lligat al del mestre de Santa Coloma.[68]

Els punts de contacte entre aquests conjunts i el retaule de Tortosa són força puntuals, a part de les generalitats italianitzants pròpies d'aquest període. Per aquest motiu, la historiografia recent s'ha desmarcat de la tesi de C. R. Post, que vinculava les pintures de Tortosa amb els retaules dels Sants Joans i de Sant Bartomeu.[69] En el cas de les obres atribuïdes al mestre de Santa Coloma, alguns autors hi han reconegut una capacitat per a la narració i la quotidianitat que és similar a la del retaule de Sant Marc conservat a Manresa, aspecte que ha permès emparentar-lo en certa manera amb els Bassa, malgrat que paral·lelament s'hagi reivindicat una certa independència de les produccions del *taller de Tarragona* respecte al centre barceloní.[70] Així, se l'ha definit com un continuador i no un retardatari dins el que es considera una segona generació de pintors catalans italianitzants, és a dir, després del 1348, quan la Pesta Negra va aturar el treball dels artistes Ferrer i Arnau Bassa, fundadors del principal taller d'italianisme pictòric a Barcelona i arreu de la Corona d'Aragó.[71]

Quant a les taules del políptic de Tortosa, en canvi, no podem parlar de continuïtat, sinó simplement d'un cas aïllat, no sols dins l'àrea tarragonina sinó a la resta de Catalunya. El seu estil, uniforme, té un dels seus trets més significatius en els rostres dels personatges, on podem descobrir moments intensos d'expressió concentrada i actitud certament dramàtica. Aquesta sensació queda evidenciada en la

67. I. COMPANYS, 1992, p. 99. Pere Batlle, per la seva banda, proposava una data més concreta, el 1360 (P. BATLLE, 1952, p. 205).

68. G. COLL, 1994, p. 264.

69. C. R. POST, vol. VI, part II, 1930, p. 507.

70. N. DE DALMASES i A. JOSÉ I PITARCH, 1984 [1983], p. 171-172. Cfr. G. COLL, 1988, p. 269.

71. G. COLL, 1988, p. 261 i 278. Quant a la influència de l'obra dels Bassa en les comarques de Tarragona, vegeu I. COMPANYS i N. MONTARDIT, 1995, p. 59-87. Cfr. R. ALCOY, 1996, p. 7-12.

Amb relació a Ferrer Bassa, cal dir que darrerament ha sorgit una certa polèmica entorn d'una de les obres més conegudes que li han estat atribuïdes i que alhora s'han pres com un dels focus a partir dels quals es van anar introduint els corrents italianitzants. Em refereixo als frescos de la capella de Sant Miquel del monestir de Pedralbes de Barcelona, datats documentalment el 1346. En un recent estudi, Joaquín Yarza nega l'autoria de Ferrer Bassa, argumentant que aquestes pintures van ser obra realment d'un mestre italià de segona o tercera fila, atès que denoten un estil inferior i diferent al desenvolupat pel mateix Ferrer Bassa en les miniatures del *Llibre d'hores de Maria de Navarra*, al saltiri de la Biblioteca Nacional de París o al políptic de la Pierpont Morgan Library de Nova York. De fet, segons Yarza, aquestes composicions no poden ser obra de la mateixa mà responsable de les de Pedralbes (vegeu J. MASSOT, 1996, p. 35).

profundització que mostren les arrugues dels seus fronts, en els ulls prominents i marcadament ullerosos i de xinès, així com en les galtes i novament els fronts pintats amb tonalitats vermelles. Les vestidures, per la seva banda, destaquen pels seus plecs bàsicament rectes i poc complicats, que intenten modelar els volums dels cossos, si bé no s'assoleixen els mateixos resultats que en la resolució de les cares.

Els daurats, per la seva banda, es van aplicar en els espais de separació de les escenes i a les motllures perifèriques, així com als nimbes circulars i als fons dels gablets. En aquest sentit, els que més ens interessen són els corresponents a les zones de diferenciació dels episodis. Mentre que en els de la taula de l'esquerra es reprodueixen cercles, flors hexafoliades amb l'estigma al centre (fig. 4 i 7-9), els del porticó dret i de la taula situada a la part posterior del retaule consisteixen en frisos continus de flors de lliri disposades horitzontalment (fig. 5-6 i 10-12). Imagino que aquest devia ser l'argument en què es devia basar J. Ainaud per apuntar que en els punxons dels daurats podrien haver treballat simultàniament dos equips,[72] atès que el més habitual era repetir en tota l'obra el mateix motiu.

Però l'aspecte més destacable del pintor va ser la manera en què va solucionar la composició en un sentit general, assolint un gran equilibri que li permetia neutralitzar l'agitació emocional de les escenes. Cada figura està al seu lloc precís per tal de contribuir a mantenir la compensació de formes i volums; i només que traslladéssim un dels personatges representats, es perdria l'harmonia que els cohesiona.

Així doncs, no s'observen paral·lels estilístics entre el retaule tortosí i les obres atribuïdes al mestre de Santa Coloma de Queralt, i tampoc amb altres pintures de l'àrea geogràfica de Tarragona. Igualment negatius han estat els nostres intents per relacionar-lo amb les produccions de la zona de Lleida,[73] com el tríptic de Sant Vicenç d'Estopanyà[74] o els retaules d'Estimariu i Castelló de Farfanya.

72. J. AINAUD I DE LASARTE, 1990, p. 56.

73. Sobre la pintura del tres-cents a Lleida, vegeu R. ALCOY, 1990; ÍDEM, 1991, p. 119-128.

74. Es tracta d'un conjunt constituït per tres cossos, seguint una estructura que ens recorda la dels Sants Joans i Sant Bartomeu, amb escenes de les vides del sants Vicenç i Valeri, centrades per la monumental imatge del primer. És una obra de rcursos i tècnica molt notables que denota el coneixement de les propostes italianes i que Post atribuïa a un mestre contemporani o potser lleugerament posterior a Ferrer Bassa: Bernart Pou de Barcelona (C. R. POST, vol. II, 1930, p. 207) que, segons un document del 1314, s'havia traslladat a Balaguer (molt a prop d'Estopanyà). Rosa Alcoy hi observa un marcat florentinisme que, segons ella, ha provocat que en ocasions se l'hagi vinculada als ambients propers a Jacopo del Casentino, pintor i miniaturista actiu a Florència a la primera meitat del segle XIV, en el taller del qual es va poder apreciar la influència de Taddeo Gaddi, un dels seguidors de Giotto (R. ALCOY, 1992 [1], p. 226). No obstant això, la crítica prefereix acceptar l'autoria proposada per J. Ainaud, que la considera com una de les produccions fins ara desconegudes d'un tal Romolo de Firenze i que la situaria entorn del 1367 (J. AINAUD, 1990, p. 41). Josep Gudiol, per la seva banda, s'havia limitat a dir que la seva realització era deguda a un mestre italià, fet que segons ell corroboraria la presència d'artistes provinents d'itàlia en terres catalanes i que, per tant, podria justificar la de d'Oberto a Tortosa. Gudiol, a més, també va atribuir a l'autor del retaule d'Estopanyà, o a un cercle proper a aquest, la realització del retaule de Castelló de Farfanya (J. GUDIOL I RICART, 1955, p. 86).

Arribats a aquest punt i desestimada l'autoria de Francesco d'Oberto, no sembla aventurat afirmar que es tracta d'una obra realitzada per un mestre italià, establert possiblement de forma temporal a Tortosa. No obstant això, la manca de pintures amb què les poguem relacionar directament ens impedeix donar resposta a la seva formació pictòrica. Gaspar Coll el definia com un pintor que coneixia directa o indirectament la pintura senesa i que aportava una vessant dibuixística-expressionista força coincident amb els models llombards.[75] No obstant això, com diu R. Alcoy, no es pot valorar aquesta hipòtesi sense saber abans a quins «models llombards» es referix.[76] La mateixa R. Alcoy, en canvi, es mostra d'acord amb aquelles tesis que tendeixen a distanciar el retaule tortosí de les obres del senesisme pictòric (simonesc) que poden haver influït sobre la pintura de la segona meitat del s. XIV a les escoles barcelonines.[77]

Ara bé, al marge d'aquestes consideracions puntuals, seguim sense saber realment quin pot ser l'origen del mestre del políptic de la Verge de l'Estrella. En aquest sentit, novament R. Alcoy és qui ha anat més lluny, tot proposant una àrea geogràfica determinada orientada a resoldre el problema. Considera que les arts umbres del segon terç del s. XIV són aquelles que ens brinden més termes de comparació. Així, les produccions atribuïdes al mestre expressionista de Santa Clara (Assís) i a altres pintors del seu cercle, són les que permetrien explicar millor l'adaptació de les fórmules italianitzants per part del mestre de Tortosa, més que no pas les realitats pictòriques d'altres regions italianes.[78] Si bé no he pogut profunditzar en aquesta qüestió, sens dubte es tracta d'una teoria molt suggerent. Com ja vam dir, en el cas d'aquest políptic, cal no dissociar l'estudi de la part escultòria i la pictòrica del políptic tortosí, i en aquesta línia l'Úmbria és un marc ideal, atès que és una de les àrees on s'ha aprofundit més en l'anàlisi de les relacions entre escultura i pintura.[79]

Anàlisi iconogràfica

A part de l'estil personal que caracteritza el retaule de Tortosa, un altre dels elements que cal destacar és el que fa referència a la seva iconografia. Si bé els te-

75. G. COLL, 1984 (*non vid.*, obra citada a A. JOSÉ I PITARCH, 1985, p. 175)

76. R. ALCOY, 1989 (1988), p. 1153, nota 33.

77. *Ibidem.*

78. *Ibidem*, p. 1155; ÍDEM, 1996, p. 8 (nota 4). Aquesta autora, tanmateix, ens remet als estudis: P. SCARPELLINI, 1979, p. 211-270, fig. 236-240, 242-245; G. PREVITALI, 1983, p. 12-20, fig. 6-16, 18-19.

Quant a la pintura umbra, igualment és interessant el treball: C. FRATINI (ed.), 1996.

79. G. PREVITALI, 1984, p. 30-35, fig. 13-14 (obra citada a R. ALCOY, 1989 [1988], p. 1156, nota 39).

mes representats són els habituals dins del cicle de la passió i resurrecció de Crist, s'observen una sèrie de variacions que el fan força original, almenys pel que fa al panorama pictòric català de mitjan segle XIV.[80] L'anàlisi d'alguna d'aquestes escenes, fins i tot, ens pot donar alguna pista de la possible formació del mestre de Tortosa. A continuació analitzarem els nou episodis que s'han conservat, dels dotze que hi havia hagut al principi, seguint el seu ordre narratiu.

La traïció de Judes

Aquesta escena correspon al registre inferior de la taula de l'esquerra del políptic (fig. 7). Tot i que la crítica havia identificat l'episodi amb la traïció de Judes,[81] Gudiol i Alcolea[82] van proposar un moment diferent, el corresponent al penediment de Judes, és a dir, just quan va retornar les trenta monedes que li havien donat els membres del sanedrí. Crec que la interpretació correcta és la primera, ja que si observem la taula de la dreta, ens adonarem que se segueix un ordre narratiu de dalt a baix (fig. 6), i el mateix succeeix amb la porta més estreta que hi ha adossada a la part posterior del retaule (fig. 5). En canvi, si considerem aquesta escena com la del penediment, ens trobaríem que aquest porticó esquerre iniciaria la seva lectura pel compartiment central (empresonament), passaria després a l'inferior (Judes se'n penedeix) i finalment acabaríem al registre superior, amb el camí de la Creu: un recorregut molt inversemblant. D'altra banda, si prenem el darrer nivell com el de la traïció, llavors sí es podria establir una seqüència més coherent que tindria el seu punt de partença en la venda de Jesús, és a dir, en la part de baix (a diferència de les altres taules que inicien el seus respectius programes per dalt) i que passaria després al del mig i finalment a la part superior.

Partint d'aquesta idea, penso que la taula que s'ha perdut, que havia d'anar annexa al porticó de més a l'esquerra (fig. 3), també es devia llegir de baix a dalt. D'aquesta manera, si bé no en podem donar una explicació, el conjunt tindria una certa coherència des del punt de vista del seu itinerari iconogràfic: les dues portes de l'esquerra començarien per baix i acabarien a dalt, i les dues de la dreta en sentit contrari. Aquesta possibilitat encara estaria més justificada, si tenim en compte que al registre superior de la taula desapareguda hi podria haver estat representat un hipotètic calvari, un lloc molt més adient i habitual que no pas el compartiment més inferior.

80. Quant a l'originalitat inonogràfica del retaule, ja n'havien fet esment C. R. POST, vol. VI, part II, 1935, p. 507; R. ALCOY, 1989 (1988), p. 1154 i nota 36.

81. Vegeu C. R. POST, vol. VI, part. II, 1930, p. 506; J. SUREDA, 1989, p. 153.

82. J. GUDIOL I RICART i S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 64.

L'escena de la traïció té lloc a l'interior d'un edifici que, si bé no és simètric, desenvolupa una estructura orientada a garantir l'equilibri de la composició.[83] Per tal de donar cabuda al major nombre de gent possible, el mestre de Tortosa va dibuixar uns personatges estrets. Amb aquesta solució es remarcava que era tot el sanedrí el que estava en contra de Jesús, representat per un grup de persones que parlen, discuteixen i aixequen les mans en senyal d'aconsellar o més aviat de demostrar la seva autoritat, tot emprant un to de veu més alt. De fet, sembla més la imatge d'una jornada en un mercat bursàtil que no pas un episodi bíblic.[84] Tothom assumeix les seves responsabilitats, com el sacerdot de més a la dreta, que s'assenyala a ell mateix en una voluntat d'accentuar el seu caràcter humà i d'implicació directa en el suborn a Judes.

Un altre dels aspectes que cal tenir presents és el relatiu a la representació dels jueus, que també apareixen en l'episodi de la visita de les Maries al sepulcre (fig. 11) i que ja analitzarem més endavant. Rosa Alcoy ja va destacar la manera en què estaven tractats aquests personatges, enfront dels que apareixen, per exemple, en les produccions barcelonines.[85] Així, els treballs dels Bassa, com en general les obres italianes del primer *trecento*, no es fan ressò del perfil aguilenc elegit per dibuixar el jueu, de manera que l'únic element que permetia distingir-lo dels cristians era la seva indumentària. Aquesta consistia en hàbits llargs, amb una caputxa per cobrir-se el cap.[86] En el cas de Tortosa, en canvi, els jueus són fàcilment identificables no sols per les seves vestimentes, sinó també pel seu nas corbat i prominent. Aquest recurs seria molt habitual a partir del 1348, quan aquells eren acusats sovint d'endevinadors i difusors d'epidèmies, fins al punt de ser considerats causants directes o indirectes de les pestes.[87]

Amb anterioritat al retaule tortosí, destaquen els frescos del rerecor de la catedral de Tarragona, que com vam dir eren datats el 1350 i relacionats amb els primers passos d'un taller vinculat al mestre de Santa Coloma de Queralt. Aquí ja s'exagerava el nas dels jueus, alhora que tenien marcat un petit cercle a la túnica a l'alçada del pit.[88] Es tracta d'un distintiu que la llei obligava a portar als

83. Post ja va advertir l'originalitat de l'escena , atès que no tenia lloc en un jardí, sinó a l'interior d'un edifici que va qualificar de giottesc (C. R. POST, vol VI, part II, 1935, p. 508).

84. Vegeu C. R. POST, vol. VI, part II, 1935, p. 507-508.

85. R. ALCOY, 1989 (1988), p. 1154 (nota 36).

86. R. ALCOY, 1991 (2), p. 373.

87. R. ALCOY, 1991 (2), p. 377.

88. Gaspar Coll també va fer un breu comentari sobre la indumentària dels jueus representats en les pintures del rerecor de la catedral de Tarragona. A més, va proposar la seva comparació amb els apareguts en altres retaules trescentistes italianitzants catalans, com els frontals d'altar pintats de Vallbona de les Monges, la tauleta de Sant Vicenç atribuïda a Arnau Bassa, el retaule major de Sixena, el dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt, o el retaule de Sant Vicenç, considerat de Pere Serra (G. COLL, 1994, p. 256 i nota 5).

jueus, ja des del s. XIII,[89] que també apareix al *Llibre Verd* de Barcelona (mitjan segle XIV),[90] però que en canvi no trobem a Tortosa.

Un comentari a part mereix la figura de Judes, l'autèntic paradigma dels jueus. En aquest cas, però, s'empra un esquema més proper als tallers barcelonins, ja que Judes és dibuixat com una persona normal i corrent, sense cap tret que el diferenciï o que ens indiqui la seva caracterització hebrea. Aquesta concepció que no marca la dimensió antisemita es repeteix, per exemple, en el Judes del sant sopar del retaule dels Sants Joans del mestre de Santa Coloma.[91] Amb els germans Serra, però, es va produir un canvi substancial.[92] Així, al sant sopar de Jaume Serra conservat a la Galleria Regionale de Palerm, i en un altre sant sopar, en aquest cas inserit en la predel·la del retaule de Sixena (MNAC), s'accentua el paper negatiu de l'apòstol traïdor mitjançant el seu nas gran, que li confereix un aspecte quasi caricaturesc.

L'empresonament de Crist

L'empresonament de Crist es troba al registre del mig del porticó esquerre del políptic (fig. 8). Es tracta d'un dels moments del cicle de la passió que es va començar a representar primer, fet que li ha atorgat una importància especial al llarg de la història de l'art.[93] Compositivament, igual que la traïció de Judes (fig. 7), és una escena molt equilibrada, amb el tema principal ocupant l'espai central, i entorn d'aquest, per una banda, les figures armades i, per l'altra, els apòstols. La narració té lloc al jardí de Getsemaní, que en aquest cas resta tancat i delimitat per una estranya construcció en perspectiva invertida, que en principi hauria d'haver estat articulada per una sèrie de pilars que l'artista va fer desaparèixer, en una pràctica habitual, per tal de permetre que els personatges poguessin contemplar-se en tota la seva dimensió.[94]

89. A Tarragona, és sabut, que el papa Urbà IV, mitjançant una butlla de l'any 1263, va manar a l'arquebisbe d'aquesta ciutat que obligués els jueus a portar un senyal en els hàbits perquè es distingissin dels cristians (J. SERRA I VILARÓ, 1934, p. 32). De fet, els distintius indumentaris jueus eren generals en tot el territori de la Corona d'Aragó des que el rei Jaume I va acatar una disposició del papat per la qual es constituïen les aljames i s'obligava els jueus a vestir una capa rodona amb un cercle vermell i groc sobre el pit (C. BATLLE, vol. III, 1988, p. 102; cfr. G. COLL, 1994, p. 256).

90. R. ALCOY, 1991 (2), p. 372.

91. Vegeu R. ALCOY, 1996, p. 21

92. Vegeu R. ALCOY, 1991 (2), p. 377-379.

93. G. SCHILLER, vol. II, 1971 (1968), p. 52.

94. Sobre la perspectiva en la pintura gòtica, vegeu A. MESA, 1985, p. 29-50. El mestre de Tortosa, com era habitual en la pintura italianitzant, reprodueix unes arquitectures inversemblants que Panofsky va definir com a «cases de nines», seccionades transversalment de manera que poguéssim veure tant el seu interior com el seu exterior.

Per una altra banda, Rosa Alcoy defineix la iconografia d'aquest episodi com a inèdita,[95] ja que suposa la simbiosi de diferents moments bíblics[96] en una sola escena. Segons G. Schiller, són quatre les situacions que es produeixen en l'instant en què es consuma la captura de Crist. En primer lloc, el bes del traïdor que culmina la recerca de Jesús per part dels membres del sanedrí. Després hi ha el diàleg entre Crist i el soldat que l'agafa (que no es representa en aquest registre). En tercer lloc, sant Pere talla l'orella del servent del gran sacerdot, Malcus.[97] I finalment, el moment en què Crist és fet presoner al mateix temps que es produeix la fugida dels deixebles.[98]

L'interès d'aquest empresonament rau en què el bes de Judes[99] té lloc en un interior que també engloba la curació del criat Malcus,[100] representat amb l'estatura d'un nen. Els apòstols, per la seva banda, semblen defugir l'escena per l'angle dret de la cambra, mentre en l'extrem oposat els soldats irrompen per la porta que tanca l'hort.[101] L'escena, tanmateix, té lloc de nit, segons la tradició a la llum de torxes fumejants que duen a la mà per l'extrem d'un pal (com a la capella de Sant Miquel de Pedralbes) i de dues llanternes, una de les quals la porta Malcus.[102] En el cas de Tortosa s'han omitit les torxes, però en canvi sí s'ha representat la llanterna del servent Malcus, caiguda al terra després que la llencés en ser ferit a l'orella.

95. R. ALCOY, 1989 (1988), p. 1154.

96. «Encara enraonava, que es presentà una colla de gent. La precedia un dels Dotze, l'anomenat Judes. S'atansà a Jesús per besar-lo. Jesús li diu: —Judes, amb un petó traeixes el Fill de l'home?

»Els qui eren amb Ell, adonant-se del que anava a passar, digueren: —Senyor! Fem servir l'espasa?

»I un d'ells va colpir el criat del gran sacerdot i li tallà l'orella dreta. Però Jesús va intervenir-hi, dient: —Deixeu! Fins aquí i prou!

»I tocant-li l'orella, el va guarir» (Lluc 22, 47-51).

97. L'únic evangeli on es concreta que sant Pere va ferir el servent dit Malcus és el de sant Joan (Joan 18, 10-11). En els altres tres no es menciona cap nom.

98. G. SCHILLER, vol. II, 1971 (1968), p. 52.

99. En aquesta escena, com era habitual en la pintura italiana, Judes besa Jesús a la boca, tot i que no hi ha cap text que justifiqui aquesta tradició iconogràfica (vegeu L. RÉAU, t. I, vol. II, 1996 [1957], p. 451).

100. L'episodi de la guarició de Malcus sols apareix esmentat a l'evangeli de Lluc (Lluc 22, 50-51; cfr. L. RÉAU, t. I, vol. II, 1996 [1957], p. 454).

101. R. ALCOY, 1989 (1988), p. 1154 (nota 36).

102. L. RÉAU, t. I, vol. II, 1996 [1957], p. 454.

El camí de la Creu

Una de les escenes més conegudes del repertori iconogràfic cristià és el camí del Calvari o camí de la Creu (fig. 9). Jesús avança lentament cap a la mort esperada, mentre escolta els insults que li profereixen els jueus, que es prenen l'esdeveniment com un espectacle. L'autor impregna els seus personatges d'un acusat moviment que genera unes situacions rítmiques properes al pas de la dansa,[103] fet perfectament palès en els soldats que acompanyen la comitiva. Aquests, igual que els de l'empresonament (fig. 8), semblen estar suspesos en l'aire, com si realment estiguessin ballant. Tanmateix, s'aprecia un joc de punts de vista: les cames, que estan molt forçades, es troben a mig camí entre la frontalitat i el perfil. Igualment complicada és la posició de la Verge, que apareix amb la part inferior del seu cos completament de front, mentre que la superior està vista de costat, o la del trompetista, que té el cap i la cama esquerra de perfil, i la resta en situació frontal.

Els Evangelis especifiquen que al llarg del recorregut una multitud va acompanyar Jesús.[104] A Tortosa, però, sols apareix representat un reduït grup de persones. Aquesta voluntat de simplificació és precisament un dels trets que caracteritza el mestre de Tortosa, que limita al màxim el nombre de protagonistes que formen part de la narració. El mestre de Santa Coloma ens ofereix un altre exemple d'aquesta tendència a sintetitzar les escenes. Així, en la resurrecció de Drusiana a Efes del retaule dels Sants Joans, va substituir la multitud que va ser testimoni de l'episodi per unes poques persones.[105]

La comitiva està formada per sis soldats, la Verge, el trompetista que va anunciant pels carrers la crucifixió que ha de tenir lloc i, finalment, un altre personatge encarregat d'arrossegar Jesús, com si es tractés d'un esclau o un delinqüent, mitjançant una corda que en aquest cas porta lligada a les mans i no al coll, a diferència del que era habitual. La forta càrrega emocional de l'escena, també queda perfectament traduïda en els rostres de Jesús i la Verge. Aquesta, a més, és l'única de les Maries que apareix en aquesta versió, en un nou intent de simplificació compositiva i d'accentuació del vessant psicològic del moment. La Verge i Jesús, tanmateix, es dediquen una mirada, potser l'última, i ella el toca per darrer cop abans que un soldat li ho dificulti.

103. R. Alcoy, 1989 (1988), p. 1154.

104. «L'acompanyaven una gran multitud del poble i dones, que es donaven cops al pit i es lamentaven per Ell» (Lluc 23, 27)

105. Vegeu R. Alcoy, 1996, p. 21 i nota 54. En aquest sentit, l'autora ens remet, com a terme de comparació, a l'escena anàloga representada en els frescos dedicats als dos sants Joans, a càrrec del taller de Giotto, a la capella Peruzzi de l'esglesia de la Santa Croce de Florència, on la resurrecció de Drusiana té lloc en un espai molt més poblat de gent.

Amb tot, hi ha algunes qüestions que no queden del tot clares. En la pintura italiana, normalment, a l'hora de representar el camí de la Creu escollien el moment immediatament posterior a la sortida de la ciutat.[106] En aquest cas, en canvi, no sabem si l'autor sols volia centrar-se en l'intercanvi visual mare-fill que acabem de mencionar, o si bé també tenia intenció d'allargar l'escena fins l'abandó de Jerusalem. Aquesta interpretació és força factible, ja que si observem el fons del registre, ens adonarem que es dedueixen les línies d'un mur, les muralles de Jerusalem, així com les d'una porta amb un arc rebaixat, que podria tractar-se de l'accés a la ciutat. El dubte, però, estaria en saber si la congregació ja ha sortit i ha deixat llavors la població al darrere, o si encara és dins i per tant es dirigeixen a l'entrada principal per anar després al Calvari.[107]

Reprenent el fil del darrer contacte entre Jesús i la Verge, cal tenir present que la interpretació que donaven els primers teòlegs cristians del camí de la Creu era la d'un Crist que portava la Creu, de la mateixa manera que un guerrer duia el símbol de la victòria sobre les seves espatlles.[108] Així, en època medieval s'havien dut a terme meditacions sobre la passió de Jesús, però entre aquestes no va adquirir importància fins en un període molt tardà el darrer retrobament entre la Mare de Déu i Jesús. Va ser a partir de la segona meitat del s. XII que l'anomenada *compassio Mariae* va començar a tenir una rellevància més destacada dins el sentiment religiós, i des de llavors va ser regularment inclosa dins del cicle de la passió cristiana. De fet, la presència de la Verge va esdevenir essencial, ja que en participar del patiment del seu fill, l'estava emfasitzant encara més. Ja no es comptava sols amb el sofriment de Jesús, sinó també amb el plor de la Mare de Déu.

Quant als soldats d'aquesta escena, és interessant dir alguna cosa sobre llurs indumentàries. No estem davant de legionaris romans, és a dir, dels membres de la guàrdia de Pilat, sinó d'autèntics mercenaris medievals italians. De fet, la presència d'aquest tipus de soldats com a part integrant del programa iconogràfic d'una pintura era una solució habitual. D'entre els exemples italians on apareixen, cronològicament propers al de Tortosa, destaquem, entre d'altres, tres versions del camí del Calvari. En primer lloc, una taula d'entorn del 1336, obra de Simone Martini (Museu del Louvre, París); després, un políptic que avui es conserva a la catedral d'Albi, del 1345 i atribuït a l'anomenat mestre de Lavag-

106. R. ALCOY, 1989 (1988), p. 482.

107. La representació d'aquesta escena que, com hem dit, habitualment tenia lloc en el moment de sortida de la ciutat, sovint s'aprofitava per mostrar diverses vistes arquitectòniques d'una ciutat emmurallada. Entre altres podem esmentar els coneguts exemples de Simone Martini (en el Camí del Calvari del Museu del Louvre de París) i Pietro Lorenzetti (als frescos de la basílica inferior d'Assís).

108. G. SCHILLER, vol. II, 1971 (1968), p. 79.

nola;[109] i, finalment, un fresc realitzat per Barna da Siena el 1350 a la col·legiata de Sant Gimigniano.

La inclusió d'aquests soldats també es pot apreciar en una llarga llista de produccions italianitzants catalanes,[110] però els de Tortosa són especialment interessants, ja que tornen a constituir un cas aïllat. A diferència d'altres obres on aquells personatges constitueixen un factor més del discurs narratiu, en el present retaule, tant els que apareixen en el camí de la Creu (fig. 9) com els de l'empresonament (fig. 8), o els que veurem més endavant a l'enterrament (fig. 10), o a la visita de les Maries al sepulcre (fig. 11), assoleixen un major protagonisme. No ens trobem davant dels membres d'un únic exèrcit, sinó de diversos exèrcits distints. Cap d'ells no porta el mateix uniforme, cosa que dóna com a resultat una gran diversitat d'indumentàries que palesa un bon coneixement del món militar italià de mitjan segle XIV per part del pintor. El fet que no hi hagi cap altre paral·lel en aquesta mateixa línia a Catalunya és un nou argument per confirmar l'origen italià del mestre.

El vestit del trompetista, d'altra banda, crida l'atenció perquè es tracta d'un hàbit migpartit (de dos colors i dividit verticalment). Aquesta característica és interessant, atès que es vincula a modes difoses a Itàlia a la primera meitat del s. XIV, i que a Catalunya reflecteixen amb especial interès alguns dels mestres de les primeres generacions italianitzants. D'entre els exemples catalans,[111] sobresurt el d'un altre trompetista que encapçala en aquest cas la comitiva del camí de la Creu de la predel·la del retaule de Rubió (Museu Episcopal de Vic), el qual, a més, apareix en una postura molt semblant al de Tortosa. No descartem que el mestre de Rubió conegués el retaule tortosí i que hagués volgut posar en pràctica alguns dels trets propis del seu estil. Així, els rostres i les postures de la resta de personatges d'aquesta predel·la, s'apropen al caràcter expressionista del mestre de Tortosa, amb els ulls de xinès i ullerosos, i els fronts arrugats com a elements comuns més destacables.

109. S'atribueix al mestre de Lavagnola, atès que aquesta obra abans es trobava en l'Oratori de Sant Bernat a Lavagnola, prop de Savona. En les escenes corresponents al camí de la Creu i al bes de Judes d'aquest políptic s'observa la presència de soldats amb els mateixos elms i vestimentes que els del retaule de Tortosa (vegeu E. ROSSETTI BREZZI, 1986 [1985], p. 33 i s.).

110. D'entre les obres on apareixen soldats medievals italians, destacarem el retaule de Sant Marc de Manresa, els frescs de la capella de Sant Miquel del monestir de Pedralbes, el retaule de Sixena, el de la Pentecosta de Pere Serra, el Tríptic d'Estopanyà, el retaule de l'església de Santa Maria de Rubió, el de Sant Esteve Gualter de Jaume Serra, el dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt...

111. D'entre els exemples catalans destaquen la capella de Sant Miquel del monestir de Pedralbes, el mestre de l'Escrivà de Lleida i el mestre de Baltimore, el mestre de Santa Coloma de Queralt... (vegeu, R. ALCOY, 1996, p. 23).

El davallament de la Creu

Com ja hem apuntat, l'itinerari iconogràfic del políptic continuaria en la taula que s'ha perdut, on segurament hi hauria hagut, juntament amb dos episodis més, el calvari (fig. 3). Així doncs, la següent escena correspon al davallament de la Creu[112] (fig. 5). Aquesta corona la part superior de la taula, inclòs el gablet que en aquest cas no conté cap profeta, que va ser traslladada a la part posterior del retaule. En l'actualitat és pràcticament impossible poder veure-la bé, atès que sols està separada aproximadament mig metre de la paret interna de la girola que circumda l'espai presbiterial.

En aquesta escena, Maria Magdalena, a l'extrem esquerre del compartiment, apareix representada immersa en un plor i en una postura molt semblant a la que adoptarà en l'enterrament (fig. 10). Creua els dits de les mans a l'alçada del pit, en una actitud molt habitual de la pintura italianitzant i que es repeteix en molts altres moments del retaule, amb la intenció d'accentuar el dramatisme. Jesús, per la seva banda, és baixat de la creu[113] per Nicodem, que encara es troba sobre l'escala, i per Josep d'Arimatea, el qual s'ajuda de la seva espatlla per rebre el cos sense vida de Crist, en una solució innovadora. A la dreta d'aquest, la Verge li sosté els peus, mentre sant Joan Evangelista plora i contempla amb el cap abaixat el que succeeix.

En contrast amb la imatge dels jueus de la traïció de Judes (fig. 7), en aquest episodi apareixen els anomenats bons jueus o criptocristians, és a dir, Nicodem i Josep d'Arimatea,[114] que ajuden a baixar el cos de Jesús. No tenen cap tret fisiognòmic negatiu (nassos grans) i, a més, en lloc de dur un hàbit llarg amb caputxa, vesteixen vestidures que els donen l'aparença de gent rica, especialment pel que fa al segon. De fet, tots dos sempre es representen sense donar una imatge antisemita, com si s'intentés en certa forma descarregar part de la culpa atorgada al poble jueu.[115]

112. El davallament va ser una imatge molt repetida en la pintura medieval, sobretot des del s. XII endavant, la qualitat dramàtica de la qual es va anar incrementant amb el pas del temps (G. SCHILLER, vol. II, 1971 [1968], p. 174).

113. Aquesta creu, com la del camí del Calvari (fig. 9), i com la que apareix en el registre corresponent al Crist del Dolor (fig. 12), té forma de T i no de la clàssica creu llatina. Aquest tipus de representació tampoc és gens habitual en el panorama pictòric català italianitzant. Quant a les obres italianes, destaquem els frescos de la Passió de Pietro Lorenzetti, de la basílica inferior d'Assís, on també havia recorregut a la fórmula de la creu en T (vegeu C. FRUGONI, 1995 [1988], p. 16-33).

114. Josep d'Arimatea era un ric senador romà que demanà permís a Pilat per llevar el cos sense vida de Crist de la creu, per tal de poder-li donar sepultura. En aquesta escena, com en l'enterrament (fig. 10), s'emfasitza la seva riquesa a través de la seva indumentària, que sobresurt en relació amb la resta de personatges.

115. Vegeu. R. ALCOY, 1991 (2), p. 375 i nota 12.

La lamentació

La lamentació o plany damunt el cos de Crist (fig. 5) és un episodi que no es pot confondre amb l'enterrament, ni tampoc amb el davallament. En aquest darrer cas, la controvèrsia pot ser major, perquè els dos moments poden arribar a formar part de la mateixa escena. En aquest retaule, però, com hem pogut comprovar, estan perfectament separades.

Entre els personatges representats destaquen fonamentalment les tres Maries. En primer terme, la Verge, que sosté amb el braç dret el cos sagnant i sense vida de Jesús, mentre amb la mà esquerra dóna la sensació que faci l'acte de benedicció. En segon lloc, Maria Magdalena, que es troba asseguda, amb les mans entrecreuades al damunt de les cames i lleugerament inclinada a l'esquerra, a causa de la disposició en diagonal de Crist. Hi ha encara una tercera dona santa, lleugerament amagada, de la qual sols es veu parcialment el cap i de qui desconeixem la identitat perquè els Evangelis tampoc es posen d'acord en aquesta qüestió. Finalment, a l'extrem dret i agenollat com a símbol de sotmetiment, hi ha la figura de sant Joan Evangelista.

L'acció es desenvolupa en un marc arquitectònic que combina les perspectives d'igual forma que en la construcció on tenia lloc la tracïó de Judes (fig. 7). La lamentació s'acostuma a representar al peu de la creu, de manera que aquesta queda al darrere dels protagonistes que es troben en primer terme, com per exemple a la capella de Sant Miquel del monestir de Pedralbes. En aquest cas, però, es torna a introduir una petita variant en el tema, de manera que l'esmentada creu és substituïda per un edifici.

La baixada als llimbs (*Descensus ad inferos*)

La baixada de Crist als llimbs (fig. 5) és una escena que també apareix representada en la part escultòrica del políptic (fig. 2). Cal no confondre els llimbs amb l'infern, ja que aquells són en realitat els seus límits, una mena de frontera que el separa del paradís. Aquest episodi, que no apareix esmentat als Evangelis canònics, té el seu origen en l'evangeli apòcrif de Nicodem.[116] El seu significat s'ha interpretat com a una prefigura d'un Jesús que socorre la humanitat. De totes maneres, els primers teòlegs cristians es plantejaven si aquest descens tenia lloc abans o després de la resurrecció. Si es produïa abans, teòricament Jesús sols hauria baixat en esperit, mentre que si ho feia després, ho hauria pogut fer en cos

116. L. Réau, t. I, vol. II, 1996 (1957), p. 553.

i ànima. Tot i que l'*Evangeli de Nicodem* el situava just abans de la resurrecció, la majoria d'obres escultòriques i pictòriques el col·locaven després, ja que no sabien com mostrar plàsticament en una taula o en una escultura l'esperit de Crist. Per això es preferia representar-lo amb el cos, i sovint armat amb l'estendard creuat de la resurrecció.

A Tortosa, malgrat que Jesús apareix en cos i ànima, i sostenint l'esmentat estendard, l'escena es va situar just abans de l'enterrament i, per tant, amb anterioritat a la resurrecció (fig. 3). Un cop a l'entrada de l'infern, Crist estira el braç i treu de la boca de Leviatan Adam i Eva, tots dos despullats, i els patriarques i la resta de justos de l'Antic Testament. La presència d'Eva no s'esmenta en l'*Evangeli de Nicodem*, i de fet es tracta d'una invenció tardana que té el seu origen en els pintors protobizantins del mont Athos.[117]

El rostre de Jesús, des del punt de vista artístic, és possiblement el moment culminant del retaule, juntament amb les cares de Josep d'Arimatea del davallament (fig. 5) i de l'enterrament (fig. 10), i les del tercer soldat començant per l'esquerra i de l'apòstol que gira lleument el cap, de l'empresonament (fig. 8). Leviatan, per la seva banda, apareix representat, com era habitual en la pintura de l'època, amb l'aspecte d'un monstre, d'una mena de balena amb esmolades dents, damunt el qual hi ha uns caricaturescos dimonis.

Quant a l'edifici que hi ha a la part del fons de l'escena, com la resta d'arquitectures del conjunt, presenta una estructura molt indefinida. De fet, en la pintura italianitzant catalana del s. XIV no és habitual la representació de construccions autòctones,[118] a diferència del que es feia a Itàlia, on sovint se'ls atorgava una rellevància destacada, fins al punt de pintar ciutats senceres. Destaquen, entre d'altres, els coneguts frescos de les *Al·legories del bon i del mal govern* d'Ambrogio Lorenzetti al Palazzo Pubblico de Siena, o els camins del Calvari de Pietro Lorenzetti o Simone Martini...

L'enterrament

La primera escena de la taula de la dreta correspon al sant enterrament (fig. 10). Segons G. Schiller, és un tema iconogràfic que es va començar a desenvolupar en la pintura d'ençà el s. X, tant en la il·luminació de llibres, com en fron-

117. *Ibidem*, p. 556.

118. A partir del s. XV, però, es poden trobar diversos exemples pictòrics on apareixen representats els típics palaus civils catalans de l'època (vegeu J. PUIG I CADAFALCH i J. MIRET I SANS, 1911, p. 391).

tals d'altar, frescos...[119] Nogensmenys, és un dels moments culminants dels principis religiosos cristians i, com a tal, devia aparèixer regularment en composicions, ja fos en solitari, formant part d'un grup artístic (fonamentalment retaules o pintures murals), o bé compartint protagonisme amb altres moments, com el davallament o la visita de les santes dones al sepulcre.

L'enterrament de Tortosa és una escena recarregada, que quasi podríem qualificar de barroca, on tot el registre queda completament omplert de manera que no hi ha cap racó buit. Es crea un ambient limitat que impedeix materialment que els personatges que s'apleguen entorn del sarcòfag puguin arribar a moure's. De fet, s'adopta una solució compositiva absolutament contraposada a la que havíem vist, per exemple, en el camí de la Creu (fig. 9). Aquest episodi teòricament exigia la presència d'una multitud que a la pràctica quedava reduïda a una petita comitiva. Si en aquella escena el mestre de Tortosa havia demostrat una excel·lent capacitat de sintetització, en la present ens ensenya el seu vessant oposat.

Segons la tradició, Josep d'Arimatea havia rebut el permís de Pilat per enterrar Crist. Després d'amortallar-lo, i ajudat per Nicodem, el va dipositar dins d'un sepulcre nou. Com en el davallament de la Creu (fig. 5), els dos bons jueus o criptocristians són representats amb una imatge allunyada dels trets antisemites que caracteritzen la resta de jueus del retaule. En l'enterrament, tots dos ocupen el seu lloc habitual, als extrems del sarcòfag: Josep d'Arimatea, d'edat més avançada, sosté el cap de Jesús (*ad caput*), mentre Nicodem està situat als seus peus (*ad pedes*).[120]

Com hem comentat al principi, es tracta d'una versió que compta amb la presència d'un elevat nombre de personatges. De totes maneres, el pintor torna a allunyar-se dels cànons més estesos. Si la comparem, per exemple, amb l'escena anàloga de la capella de Sant Miquel del monestir de Pedralbes, comprovarem que en aquest cas també és multitudinària, però a part de Nicodem i de Josep d'Arimatea, la resta de personatges són sants.[121] A Tortosa, en canvi, el fons del registre està completament ocupat per soldats i es deixa molt poc espai lliure per a les altres figures. Aquests mercenaris són semblants als de l'empresonament (fig. 8) i als del camí de la Creu (fig. 9), i la seva funció és la de testimoniar l'enterrament, tot i que es tracta d'una solució poc conreada.[122] El del centre du un escut amb una àliga, símbol dels senats italians.

119. G. SCHILLER, vol. II, 1971 (1968), p. 169.

120. Vegeu L. RÉAU, t. I, vol. II, 1996 (1957), p. 542.

121. Aquest model no és exclusiu de Pedralbes, sinó que era l'habitual tant a Catalunya com a Itàlia.

122. De fet, a Catalunya no coneixem cap enterrament on apareguin soldats, i a Itàlia no sembla que tampoc fos una fórmula molt emprada.

A l'extrem esquerre del registre es troba Maria Magdalena. Dreta i amb el seu típic mantell vermell, es posa les mans al pit, arrugant el front i inclinant el cos lleugerament cap a la dreta, tot mostrant-se com a planyent. És possiblement la imatge més patètica del conjunt, juntament amb el Crist del Dolor (fig. 12), que analitzarem més endavant.

En segon lloc, i més properes a l'espectador, hi ha la Verge Maria, que abraça i besa Jesús, seguint, ara sí, el model habitual. El dolor del moment és compartit per una altra dona que, segons l'Evangeli de sant Marc, és Maria, la mare de Joset,[123] que s'eixuga les llàgrimes amb el vestit. Al seu costat hi ha un personatge que podria tractar-se de sant Joan Evangelista, el qual recolza el cos en la vora del sarcòfag, tot entrecreuant els dits de les mans damunt el cap, en una postura que també reprodueix un dels àngels del compartiment del Crist del Dolor (fig. 12). Encara hi ha dos personatges més. En primer lloc, un home amb barba, situat darrere Maria Magdalena, que, si s'ha de jutjar per la seva indumentària, és un jueu, si bé en aquesta ocasió no té accentuat el nas. Al seu davant hi ha una altra dona amb la qual està parlant i que es posa el dit a la boca, en una estranya actitud infantil i innovadora, de difícil interpretació.

La visita de les tres Maries al sepulcre

Un dels temes més característics dins del cicle iconogràfic de la passió és el de la visita de les tres Maries al sepulcre, que en aquest cas trobem en el compartiment central de la taula dreta (fig. 11) i que, com la baixada de Crist als llimbs (fig. 5), també apareix representada en la part escultòrica del políptic (fig. 2). Les santes dones, que hi havien acudit per honorar el cos de Crist amb els ungüents i perfums que requeria la tradició, resten aturades en primer terme davant un sarcòfag rectangular, el qual és obert i, el més important de tot, buit. La finalitat última de la *Visitatio Sepulchri* és confirmar la resurreció de Crist. Per aquest motiu, sovint es representaven ambdós episodis en un mateix registre, si bé en el present, com en tants altres exemples, es va preferir separar-los.

De totes maneres, els Evangelis són el suficientment foscos pel que fa al cas per permetre i fins i tot afavorir la multiplicació de vies interpretatives i en suma cicles que accentuen la sensació de rodeig. Cadascuna de les santes seleccionades en la imatge pot fonamentar-se en l'ambigüitat d'aquests textos que, alhora, es consideren inicials i que ja en un principi no es mostren coincidents.[124] Efectivament, més que ajudar, els Evangelis dificulten la comprensió de l'escena. Fins i

123. Marc 15, 47.
124. R. Alcoy, 1984, p. 200.

tot no es posen d'acord en quines van ser les tres dones que hi van anar:[125] sant Mateu sols en parla de dues, «Maria Magdalena i l'altra Maria»[126] (se suposa que la Verge); sant Marc, per la seva banda, parla de «Maria Magdalena, Maria, la mare de Jaume, i Salomé»;[127] sant Lluc, en canvi, cita «Maria Magdalena, Joana i la Maria de Jaume»[128]; i, finalment, sant Joan sols parla de Maria Magdalena.[129]

Independentment d'aquest aspecte, ja he apuntat que l'arribada de les Maries suposa la confirmació del Crist ressuscitat, que alhora és prefigura d'allò que serà la resurrecció dels morts,[130] fet que en l'obra tortosina adquireix una major rellevància en el registre dedicat a la baixada de Crist als llimbs (fig. 5).

L'àngel missatger assenyala el lloc on havia de trobar-se el cos, mentre dirigeix la mirada a la primera de les dones, al mateix temps que inicia amb elles el diàleg conegut (*non es hic*), sovint representat com a paròdia litúrgica de l'esdeveniment. A l'esquerra, Maria Magdalena, amb el seu mantell vermell, sosté amb la mà dreta el pot de perfums, mentre l'altra se la du al pit, potser en un senyal d'admiració. La del mig creua els dits de les mans i adopta actitud de pregària. I la de més a la dreta és qui realment conversa amb l'àngel, i fins i tot li atansa la mà com demanant-li una explicació. Les tres santes dones, doncs, denoten sorpresa davant el sepulcre buit, i passen a formar part del moment en què Crist ha ressuscitat, no directament però sí anunciant aquest esdeveniment.[131]

Però més enllà del sentit místic, també es cerca una voluntat ridiculitzadora, simbolitzada en els soldats, novament mercenaris italians. Apareixen estirats uns damunt dels altres. Sembla que dormen, però sols és falsa aparença. El son dels guardians hauria provist els jueus d'arguments per justificar les seves insinuacions sobre la falsedat de la resurrecció.[132] Per aquest motiu, amb relació a aquests personatges s'han apuntat moltes coses. A Catalunya, durant la segona meitat del s. XIV no se'ls considerava testimonis directes del succés, ja que donaven la sensació que no percebien res en absolut, atès que estaven completament adormits.[133] La seva actitud era la d'uns personatges sense vida, com si estiguessin morts, i per aquesta raó no els podem considerar espectadors o coneixedors de primera fila de la resurrecció. No seria fins al s. XV que aquesta guàrdia es pin-

125. M. G. MILLET, 1916, p. 537.
126. Mateu 28, 1.
127. Marc 16, 1.
128. Lluc 24, 10.
129. Joan 20, 1. Cfr. R. ALCOY, 1984, p. 205.
130. R. ALCOY, 1984, p. 205.
131. Vegeu R. ALCOY, 1989 (1988), p. 460.
132. L. RÉAU, t. I, vol. II, 1996 (1957), p. 571.
133. R. ALCOY, 1984, p. 220-221.

taria desperta, just en l'instant en què Jesús abandonava el sepulcre, i és llavors quan realment van passar a desenvolupar una tasca més activa dins aquesta composició. A Tortosa, però, són senzills motius decoratius, que ajuden també a exalçar l'esmentada resurrecció de Crist, de la qual ningú no es va assabentar fins a l'arribada de les tres dones que coneixerien el succés gràcies al *non est hic*, pronunciat per l'àngel i per la visió del sarcòfag buit.

Ja per acabar, hem de dir que tot el conjunt és culminat per l'arribada dels sacerdots jueus del sanedrí que, igual que els de la traïció de Judes (fig. 7), són figures més estretes que, per exemple, les tres Maries d'aquest mateix episodi. Conversen i dialoguen entre ells, en un nou intent per part de l'artista de suggerir el moviment, objectiu que també aconsegueix fent que cadascun d'aquests personatges estigui realitzant una cosa diferent: un entra en la zona on es troba el sepulcre; un altre gira el cap per escoltar el que li diu el sacerdot que té al darrere; l'últim, per la seva banda, segueix la comitiva però sense desvincular-se del grup. Potser xerren d'allò que temien però que no gosaven creure; potser encara guarden una última esperança que allò que se'ls ha dit no sigui cert, però aquesta esperança té un punt límit, i aquest és la doble porta de fusta que un sacerdot empeny tímidament, com si no volgués travessar-la mai. Però finalment ho fa i és el primer en observar atònit que el sarcòfag és buit.

Com podem veure, un cop més es torna a sintetizar l'escena, i en aquest cas, a més, es converteix en simultanis dos moments temporalment diferents. Però per a l'artista el temps no existeix, sinó que se suggereix per mitjà de solucions que en aquest cas estan orientades a l'estructura arquitectònica que emmarca la taula. Aquest edifici és la barrera que evidencia que l'arribada de les Maries és anterior a la dels sacerdots, i marca una distinció entre el món celestial, dels àngels, de les santes i dels que ressusciten (els soldats, com a personatges passius pel seu son, no en formarien part), i per un altre costat el món terrenal, simbolitzat en els jueus del sanedrí.

El Crist del Dolor

El darrer registre del porticó de la dreta del políptic, des del punt de vista iconogràfic, és el més interessant del conjunt (fig. 12). En primer terme destaca el Crist del Dolor dins del sarcòfag, flanquejat per la Verge Dolorosa[134] i sant Joan Evangelista, els quals creuen els dits de les mans i se les aproximen a la cara, en una mostra de dramatisme, però que alhora recorda les actituds del plany de

134. Vegeu G. FERGUSON, 1956, p. 133.

l'episodi de la lamentació (fig. 5), com ja va apuntar Post[135]. Al darrere, sis àngels, tres a cada cantó, i les *arma Christi*, és a dir, els atributs de la passió: la creu novament en forma de T, l'escala, els claus, la galleda que contenia el vinagre i la fel, dos flagels, la llança, les tenalles, el martell i el pal amb l'esponja.

La presència del Crist del Dolor i les *arma Christi* en un mateix episodi no era habitual a mitjan segle XIV pel que fa a Catalunya. Posteriorment seria força emprat en retaules dels germans Serra, Lluís Borrassà, entre altres, però no abans, amb l'excepció de Tortosa.[136] La fórmula més comuna d'aquest tema tradicionalment havia consistit a representar Jesús crucificat o simplement com a *imago pietatis*, amb sant Joan Evangelista i la Verge a banda i banda. En el políptic de la Pierpont Morgan Library de Nova York, per exemple, es va recórrer a la crucifixió, mentre que el mestre de Santa Coloma va dibuixar en la predel·la del retaule dels sants Joans la imatge del Crist del Dolor, flanquejat de l'Evangelista i la Mare de Déu. En cap d'aquests casos, però, no es van incloure els atributs de la passió.

Prenent com a punt de partença la cronologia del retaule de Tortosa, el 1351, comprovem que es tracta de la primera versió d'aquest tema pel que fa a la pintura italianitzant catalana. El precedent més semblant, tot i que la historiografia no se n'ha fet ressò, també el trobem curiosament a Tortosa. En la catedral es conserva un tríptic-reliquiari datat per Gudiol i Alcolea[137] entre els anys 1325 i 1350. L'exterior està decorat amb l'anunciació i l'interior, amb 63 miniatures pintades sobre vidre, amb escenes de Jesús i Maria, o imatges de sants i àngels. Una d'aquestes miniatures, precisament, representa el Crist del Dolor dintre del sepulcre i amb la creu al darrere. Des del punt de vista estilístic, és evident que no es pot establir cap mena de vincle amb el retaule, però això no és el que més ens interessa. La inclusió del Crist del Dolor dins el sarcòfag tampoc va ser una pràctica habitual fins en unes dates més avançades del s. XIV. En aquest sentit, no podem passar per alt que tinguem a Tortosa dos exemples d'aquesta solució pertanyents a una cronologia de mitjan aquesta centúria.

Arribats a aquest punt, penso que una anàlisi més acurada de la iconografia del Crist del Dolor acompanyat dels atributs de la passió, ens pot proporcionar alguna pista sobre la possible formació artística del mestre de Tortosa. Per començar, m'he de referir a una variant que trobem en diverses composicions ita-

135. «It's again curious that the Lamentation should nearly parallel in subject the scene of mourning about the Man of Sorrows on the outer wing at the same side» (C. R. POST, vol. VI, part II, 1935, p. 506-507).

136. Amb anterioritat als Serra, el retaule del santuari de Paretdelgada (1359) també inclou una variant d'aquest tema, del qual ja parlarem més endavant.

137. J. GUDIOL I RICART i S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 32 i 286.

lianes, on les *arma Christi* esdevenen un tot únic i es representen de manera autònoma. L'exemple més antic correspondria al fresc del Judici universal de l'església de Santa Cecilia in Trastevere de Roma, atribuït a Pietro Cavallini (1290?). El fet que no s'hagi trobat cap altre precedent ha portat a alguns autors a defensar que aquest tema s'hauria tornat a desenvolupar a Avinyó,[138] des d'on s'hauria estès a altres indrets com ara Nàpols[139] i Sicília[140] durant el segon quart del s. XIV. No en va, Avinyó va tenir un paper fonamental en aquests anys com a centre d'elaboració de nous temes iconogràfics.[141] Una de les millors mostres de l'adaptació d'aquest model, la tenim en la Madonna dell'Umiltà (Galleria Regionale de Palerm), atribuïda a Bartolomeo Pellerano da Camogli i datada el 1346. En el compartiment central de la predel·la hi ha les *arma Christi*, flanquejades a ambdós costats pels membres d'una confraria i per dones i homes en actitud de pregària.[142]

Quant al tema del Crist del Dolor envoltat pels símbols de la passió, té en un fresc de la cripta del *duomo* de Florència, datat a mitjan segle XIV, un dels seus primers exponents.[143] Igualment interessant és una taula conservada al Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.), atribuïda a Roberto d'Oderisio (*ca.* 1352-1354), i que en el seu temps va decorar l'altar de l'església de la Incoronata de Nàpols.[144] Aquesta obra sovint s'ha pres com a argument per justificar els intercanvis entre aquesta ciutat i Avinyó.[145] En ella apareix en primer terme el Crist del Dolor dins el sarcòfag, flanquejat per la Verge i sant Joan Evangelista, i acompanyat per tots els atributs i fins i tot la representació sintetitzada de les principals escenes de la passió.[146]

138. P. SANTUCCI, 1981, p. 171. L'autora, a més, creu que el cercle de Matteo Giovannetti hauria ajudat a la difusió del tema. Sobre aquest mestre i el seu taller, vegeu E. CASTELNUOVO, 1962.

139. Sobre les influències avinyoneses en la cort de Nàpols, vegeu F. BOLOGNA, 1969; M. MEISS, 1974; R. ALCOY, 1989 (1988), p. 150 i nota 189.

140. Vegeu L. BUTTA, 1998 [en premsa]. Aprofito l'avinentesa per a agrair a aquesta historiadora de l'art de la Universitat de Palerm que em permetés consultar les seves recents investigacions relatives a la pintura gòtica siciliana, encara inèdites, i que alhora em proposés noves vies d'anàlisi, no sols en relació amb aquest tema, sinó també de la resta del retaule.

141. Vegeu P. SANTUCCI, 1981, p. 171.

142. Amb relació a aquesta taula i el seu origen provençal, vegeu P. SANTUCCI, 1981, p. 170-173; G. C. ARGAN, V. ABBATE i E. BATTISTI, 1991, p. 53 i fig. 37; L. BUTTA, 1998 [en premsa].

143. F. BOLOGNA, 1969, p. 298.

144. Vegeu P. LEONE DE CASTRIS, vol. II, 1986, p. 488-491 i fig. 762; F. BOLOGNA, 1969, p. 258-281 i 293-311; S. MUSELLA, vol. II, 1986, p. 656. Cfr. P. SANTUCCI, 1981, p. 170.

145. P. SANTUCCI, 1981, p. 171. cfr. P. LEONE DE CASTRIS, 1986, p. 488-491.

146. Vegeu G. SCHILLER, vol. II, 1971 (1968), p. 208.

En més d'una ocasió, la historiografia ja s'ha fet ressò dels contactes entre la pintura catalana i napolitana al s. XIV.[147] Alguns dels trets que defineixen la personalitat artística del mestre de Santa Coloma, per exemple, semblen derivar directament de models de la cort de Nàpols.[148] Així doncs, no podem descartar un possible vincle entre el mestre de Tortosa i el món napolità o provençal, d'on sembla que podria venir el tema del Crist del Dolor acompanyat de les *arma Christi*.

Un altre detall que ens remet al migdia d'Itàlia són els àngels que hi ha al voltant de la creu.[149] De la mateixa manera que la presència de Jesús dins del sarcòfag té un doble significat de mort i resurrecció,[150] aquests àngels ens recorden els que sovint s'incloïen en els calvaris amb la finalitat de recollir la sang de Crist. En l'escena present, en ocasions la seva funció era la de portar els instruments de la passió, mentre que en altres substituïen les figures de la Verge i l'Evangelista.[151] A Tortosa, en canvi, contribueixen a emfasitzar el plor i la tristor d'una representació que, insistim, no sols inclou el tema del Crist del Dolor i les *arma Christi*, sinó que a més també sembla una versió diferent de la lamentació. Uns àngels creuen els dits de les mans i adopten actitud de pregària, d'altres es tapen la cara, mentre el de l'extrem dret es posa els braços en creu a l'alçada del pit; tots, però, són gestos de plany.

Així doncs, crec que podem atorgar al retaule de Tortosa un paper determinant en el coneixement i la posterior difusió d'aquest tema que, com vam dir, seria molt habitual en les obres dels Serra, Borrassà... Amb anterioritat, però, hem de citar una altra producció a la qual ja ens hem referit: el retaule del santuari de Paretdelgada, datat el 1359. En la part central de la seva predel·la hi ha

147. R. ALCOY, 1989 (1988), p. 145. L'autora es refereix sobretot als nexes entre la cultura catalana i napolitana quant al terreny dels manuscrits pintats.

Igualment interessant són les hipòtesis entorn de l'anomenat mestre de la crucifixió de Pedrola (*ca.* 1340-1350). Es tractaria d'un pintor format, entre 1330 i 1340, en l'obrador giottesc de Pietro Orminia («Mestro delle tempere francescane»?), actiu de 1328 a 1343 (vegeu F. BOLOGNA, 1969, p. 257-258; M. C. LACARRA, 1979, p. 175-180).

148. R. ALCOY, 1996, p. 17-18. L'autora fa esment de l'ús d'inscripcions en les aurèoles dels sants, detall que no s'estén gaire en la pintura catalana de l'època, i que en canvi s'aplica en obres napolitanes con la Madonna dell'Umiltà de San Domenico Maggiore, atribuïda al citat Roberto d'Oderisio. Igualment remet a la cort de Nàpols l'origen la disposició dels donants, agenollats als peus dels sants i de proporcions reduïdes, als retaules de Sant Bartomeu i dels Sants Joans. La mateixa R. Alcoy considera que aquesta presència de fórmules napolitanes podria justificar-se en el cas del mestre de Santa Coloma, a través de la mediació de l'anònim mestre de Sant Sebastià de Montmajor (*Ibidem*, p. 25).

149. Vegeu. R. ALCOY, 1996, p. 18-20.

150. G. SCHILLER, vol. II, 1971 (1968), p. 208.

151. Vegeu G. SCHILLER, vol. II, 1971 (1968), p. 215.

una variant del Baró del Dolor,[152] que en aquest cas adopta la imatge de jutge suprem i no la del Crist abatut de Tortosa. Està flanquejat per la Verge coronada i sant Joan Evangelista, tots dos agenollats, mentre que al darrere es troben els diferents instruments de la passió.

Iconografia dels pinacles superiors del retaule

A la part superior de cadascun dels dos porticons dels extrems hi ha dos pinacles triangulars (fig. 3-4 i 6), i un de sol sobre la porta lateral que es conserva a la part posterior del políptic (fig. 5). A l'interior dels primers hi ha sengles profetes, mentre que en l'altra taula sols trobem una lluna i part de l'escena del davallament, i en la porta que s'ha perdut devia estar el sol, atès que aquests dos astres són dos elements propis de la passsió de Crist, tot simbolitzant el poder que Jesús tenia sobre el dia i la nit.

Es desconeix quins són els dos profetes representats en el porticó esquerre (fig. 4). En canvi, els de la dreta porten uns filacteris amb inscripcions que han permès concretar llur identitat (fig. 6). El primer inclou la frase llatina «Foderunt manus meas et petes meos dinumeraverunt omnia ossa mea»[153] (fig. 6), paraules que corresponen al salm 22 i que s'atribueixen a David. L'altra inscripció, per la seva banda, pertany al segon versicle del vint-i-tresè capítol d'Isaïes: «Didemus eum non haerte speciem neque decorem»[154] (fig. 6).

Conclusions

Per finalitzar aquest article, podem concloure que les pintures que decoren l'exterior de les portes del políptic de la Verge de l'Estrella de la catedral de Tortosa constitueixen un exemple d'un artista desvinculat no sols de la producció barcelonina, sinó també d'altres focus del territori català, erigint-se com un cas aïllat dins el panorama italianitzant de la segona meitat del s. XIV. Malgrat que avui dia encara no es pot proposar un nom concret que resolgui el problema de la seva autoria, sembla evident, com ho demostren nombrosos detalls, que era un mestre italià, establert possiblement durant un breu temps a Tortosa, del qual

152. Vegeu I. COMPANYS i N. MONTARDIT, 1981-1982, p. 23-24.

153. C. R. POST, vol. VI, part II, 1930, p. 506: «Ells em van perforar les mans i els peus; jo contaria tots els meus ossos» [traducció pròpia].

154. C. R. POST, vol. VI, part II, 1930, p. 506: «Ell no té cap forma, però quan el mirem, no hi ha res prou bell que desitgem més que ell» [traducció pròpia].

s'ha apuntat que podria provenir de l'Úmbria, si bé com hem demostrat també coneixia directament o indirecta el món napolità o provençal.

Tot i que la seva qualitat artística mereix un tracte molt més positiu del que ha rebut tradicionalment pels pocs estudis que l'han analitzat, sempre amb poca profunditat, no hi ha dubte que l'aspecte més destacable d'aquesta obra rau en la seva originalitat iconogràfica, gràcies a la introducció d'una sèrie de variacions innovadores en un cicle tan conreat com és el de la passió de Crist. No obstant això, també podem descobrir moments intensos des del punt de vista plàstic, especialment en els rostres dels personatges, que deixen entreveure una expressió concentrada i una actitud certament dramàtica. En ells, tanmateix, s'aprecia una certa crispació i una convulsió continguda que queden evidenciades en la forta profundització de les arrugues dels seus fronts, o en el sentiment dels seus ulls ullerosos i de xinès. Sols algunes cares de Crist ens mostren un front aclarit i lluminós que emfasitza el seu caràcter diví enfront de la resta d'homes i dones. En aquest sentit, recordem sobretot l'excepcional treball del rostre de Jesús en la baixada als llimbs (fig. 5), on s'aprecien la delicadesa i el despuntar d'un geni que no acaba d'esclatar.

Bibliografia

AINAUD I DE LASARTE, Joan. La pintura catalana. *De l'esplendor del gòtic al barroc.* Barcelona: Carroggio S.A. de Ediciones, 1990.

ALCOY I PEDRÓS, Rosa. «Observaciones sobre la iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana». A: YARZA, Joaquín (dir.). *Estudios de iconografía medieval española.* Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, p. 195-377.

— *Introducció i derivacions de l'italianisme en la pintura gòtica catalana: 1325-1350.* Barcelona: Universitat de Barcelona, 1989 (1988). [Versió microfitxada]

— *Pintures del gòtic a Lleida.* Lleida: Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Lleida, 1990.

— «La pintura de la Seu Vella de Lleida i l'italianisme al gòtic internacional». A: *Congrés de la Seu Vella de Lleida.* Lleida: Ajuntament de Lleida, 6-9 març 1991 (1), p. 119-132.

— «Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV». A: *Actes del primer col·loqui d'història dels jueus a la Corona d'Aragó.* Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1991 (2), p. 371-392.

— «Tríptic de Sant Vicenç d'Estopanyà». A: *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració.* Barcelona, 1992 (1), p. 226.

— «Retaule dels Sants Joans». A: *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració.* Barcelona, 1992 (2), p. 236.

— «El Mestre de Santa Coloma de Queralt i l'italianisme del segle XIV: El retaule dels sants Joans». *Recull* [Santa Coloma de Queralt], núm. 4 (1996), p. 7-26.

ALMUNI I BALADA, Victòria. *L'obra de la Seu de Tortosa (1345-1441).* Tortosa: Cooperativa Gráfica Dertosense, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo; ABBATE, Vincenzo; BATTISTI, Eugenio. *Palazzo Abatellis.* Palerm: Novecento, 1991.

BAGNOLI, Alessandro; BARTALINI, Roberto (coord.). *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena, 1250-1450.* Florència: Centro Di, 1988 (16 juliol-31 desembre 1987, Siena, Pinacoteca Nazionale).

BATLLE, Carme. *L'expansió baixmedieval. Segles XIII-XV.* Barcelona: Edicions 62, 1988 (Història de Catalunya; vol. III).

BATLLE HUGUET, Pere. «Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y de su Museo Diocesano». *Boletín arqueológico de Tarragona* [Tarragona], fasc. 37-40 (1952), p. 197-218.

BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, designateurs et graveurs.* París, 1976.

BOLOGNA, Ferdinando. «Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e "Antonius Magister"». *Arte Antica e Moderna* [Florència], núm. 13-16 (1961), p. 27-48.

— *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana.* Roma, 1969.

BORRÁS, G.; ESTEBAN, J. F.; ÁLVARO, I. *Introducción general al arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes decorativas.* Madrid: Ediciones Istmo, 1988, p. 252-257.

BUTTA, Licia. «La pittura del trecento in Sicilia». A: *Storia dell'arte in Sicilia.* Palerm, 1998. [En premsa]

CAPDEVILA FELIP, S. *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars.* Barcelona, 1935.

CASTELNUOVO, Enrico. *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV.* Torí: Giulio Einaudi editore, 1962.

CIRLOT, J. E. *Pintura gótica europea*. Barcelona: Ed. Labor S.A., 1969.

COLL, Gaspar. *La pintura italogòtica a la Corona d'Aragó (segle XIV): Els corrents àulics. Primera aproximació*. Universitat de Barcelona, 1984 [Tesi de llicenciatura inèdita].

— «El retaule dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt: Noves aportacions a la seva cronologia». *Acta Mediaevalia* [Barcelona], núm. 9, (1988), p. 261-280.

— «Les pintures murals del rerecor de la catedral de Tarragona: Arguments per a una filiació trescentista italianitzant». *D'Art* [Barcelona], núm. 20 (1994), p. 253-265.

COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. «El mestre pintor tres-centista Joan de Tarragona». *Universitas Tarraconensis* [Tarragona], núm. IV (1981-1982), p. 23-36.

COMPANYS, Isabel. «Taula central del retaule de Sant Bartomeu». A: *Pallium*. Tarragona, 1992, p. 99.

COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria. «La presència del pintor Ferrer Bassa en terres tarragonines: La seva primera obra documentada (1315) i un mural ignorat de l'autor a Santes Creus». A: *Recull Miquel Melendres i Rué (1905-1974)*. Tarragona, 1995, p. 59-87.

DALMASES, Núria de; JOSÉ I PITARCH, Antoni. *L'art gòtic s. XIV-XV*. Barcelona: Edicions 62, 1984 (1983) (Història de l'Art Català; vol. III).

DURAN I CANYAMERES, Fèlix. «La escultura medieval catalana. La escultura ojival hasta el año 1400. II: Los materiales y los monumentos». *Estudio*, vol. XXVI, núm. 78 (1919), p. 342-378.

ESCODA, Leonardo. *Treball i memòria de la restauració del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de Tortosa*, 1983 (1). [Inèdit]

— «El retaule de la "Verge de les Estrelles" i la seva restauració». *La Veu del Baix Ebre*, núm. 1371 (23 de desembre 1983 [2]), p. 32.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)». *D'Art* [Barcelona], núm. 10 (1984).

FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956.

FORT I COGUL, Eufemià. *El sanutari de la Mare de Déu de Paret Delgada a la Selva del Camp de Tarragona. Descripció i història*. La Selva del Camp, 1947.

FRATINI, Corrado (ed.). *Piermatteo d'Amelia: Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*. Perusa: Ediart, 1996.

FRUGONI, Chiara. *Pietro and Ambrogio Lorenzetti*. Florència: Scala, 1995 (1988).

GUDIOL I RICART, José. *Pintura gótica*. Madrid: Ed. Plus Ultra, 1955 (Ars Hispaniae; vol. IX).

GUDIOL I RICART, Joan; ALCOLEA I BLANCH, Santiago; CIRLOT, J. E. *Historia de la pintura en Cataluña*. Madrid: Ed. Tecnos [s. a.]

GUDIOL I RICART, Josep; ALCOLEA I BLANCH, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona, 1987.

JOSÉ I PITARCH, Antoni, «Retaule de la Mare de Déu». A: *Thesaurus Estudis. Art dels bisbats de Catalunya, 1000-1800*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985, p. 174-175.

— «Taula de la Pietat». A: *Millenum. Historia i art de l'església catalana*. Barcelona, 1989 (1), p. 340.

— «Sant enterrament». A: *Millenum. Historia i art de l'església catalana*. Barcelona, 1989 (2), p. 340.

LACARRA, M. Carmen. «Un pintor de escuela napolitana en Pedrola (Zaragoza)». *Seminario de Arte Aragonés* [Saragossa], vol. XXIX-XXX, (1979), p. 175-180.

LEONE DE CASTRIS, Pierluigi. «Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione». A: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento.* Vol. II. Electa, 1986, p. 460-512.

LLOMPART, Gabriel. *La pintura gòtica a Mallorca.* Barcelona: Ed. Polígrafa S.A., 1987.

LLONCH I PAUSAS, Sílvia. «Pintura italogòtica valenciana». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* [Barcelona], XVIII, (1967-1968), p. 19-48.

MALTESE, Corrado (coord.). *Las técnicas artísticas*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1994 (1973).

MASSOT, Josep. «El catedrático Yarza niega que los frescos de Pedralbes fueran pintados por Ferrer Bassa». *La Vanguardia* (31 gener 1996), p. 35.

MATAMOROS, J. «Visions tortosinas. Los "Mestres de obra" de la Catedral». *La Zuda* [Tortosa], núm. 115 (febrer 1923).

— *La catedral de Tortosa.* Tortosa: Ed. Católica, 1932.

MEISS, Millard. *French painting in the time of Jean de Berry. The Limbourg and their contemporaries.* Nova York, 1974.

MESA, Andrés de. «El "fantasma" del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV". *D'Art* [Barcelona], núm. 15 (1985), p. 29-50.

MESTRE NOE, Francisco. *El arte en la iglesia catedral de Tortosa.* Tortosa: Establecimiento Tipográfico de José L. Foguet y Sales, 1898.

MILLET, M. G. *Recherches sur l'iconographie de l'Evangelie aux XIV, XV et XVI siècles.* París: Fontemoing et C. Editeurs, 1916.

MUSELLA GUIDA, Silvana. «Roberto d'Oderisio». A: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento.* Vol. II. Electa, 1986, p. 656-657.

O'CALLAGHAN, Ramon. *Anales de Tortosa* [Tortosa], núm. II (1887), p. 17-20.

PIÉ, J. *Relación histórica del Santuario de Pared Delgada.* Reus, 1930.

POST, Chandler R. *A history of Spanish painting.* Vol. II, Cambridge, 1930.

— *A history of Spanish painting.* Vol. VI, part II. Cambridge, 1935.

PREVITALI, Giovanni. «Due lezioni sulla scultra "umbra" del Trecento». I: «L'Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto», III: «Sviluppi perugini: per il "Maestro della Madonna di Sant'Agostino"». *Prospettiva*, núm. 32 (1983), p. 12-20.

— «Due lezioni sulla scultra "umbra" del Trecento». II: «L'Umbria alla sinistra del Tevere. I Maestri "espressionisti" tra Assisi, Foligno e Spoleto». *Prospettiva*, núm. 38 (1984), p. 30-35.

PUIG I CADAFALCH, Josep; MIRET I SANS, Josep. «El palau de la Diputació General de Catalunya». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* [Barcelona], any III (1909-1910 [1911]), p. 385-480.

RÉAU, Louis. *Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento.* Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996 (1957).

ROSSETTI BREZZI, Elena. «Pittura ligure del Trecento». A: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento.* Vol. I. Electa, 1986 (1) (1985), p. 33-40.

— «Francesco d'Oberto». A: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento.* Vol. II. Electa, 1986 (2), p. 571.

SANTUCCI, Paola. «La produzione figurativa in Sicilia dalla fine del XII secolo alla metà del XV». A: *Storia della Sicilia.* Vol. V. Nàpols: Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1981, p. 159-230.

SCARPELLINI, Pietro. «Alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio d'Assisi». A: *Giotto e i giotteschi in Assisi*. Assís, 1979, p. 211-270.

SCHILLER, Gertrude. *Iconography of christian art*. Londres: Lond Humphries London, 1971 (1968), 2 vol.

SERRA I VILARÓ, Joan *Les pintures murals de la Seu Primada de Tarragona*. Tarragona: Tallers Tipogràfics suc. de Torres & Virgili, 1934.

SUREDA, Joan, *El gòtic català*, Vol. II. Barcelona: Ed. Hogar del Libro, S.A., 1977.

— *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. Barcelona: Els Llibres de la Frontera, 1989 (Coneguem Catalunya).

VAN MARLE, Raimond. «Painting in Pisa, Lucca, Sardinia, Liguria and in small Tuscan centres». A: *The local schools of central and southern Italy of the 14 th. century*. La Haia: Martinus Nijhoff, 1925 (Italian Schools of Painting; vol. V).

VILLANUEVA, J. *Viage literario a las iglesias de España*. Vol. V. Madrid: Imprenta Real, 1806.