ESCULTURA I PINTURA SARDES I ART MEDIEVAL CATALÀ

ROSA ALCOY

Notes a propòsit d'un nou llibre[1]

Les relacions entre les diverses arts italianes i l'art que a l'edat mitjana es realitzà a Catalunya i, en termes més generals, a la Corona d'Aragó, són un fet manifest que es recolza en el veïnatge, en els interessos comuns a la Mediterrània, en el comerç; en definitiva, en una multiplicitat de fets històrics que componen una escena ideal per a l'intercanvi d'experiències de tota mena, sigui sobre el fons de les enemistats, sigui sobre el de les aliances, estables o inestables, que havien de permetre arribar a un cert equilibri de forces i a una convivència pacífica entre moments de tensió.

Ja en el període dit *romànic* problemàtiques com la del Mestre de Cabestany, actiu a mitjan segle XII —i probablement abans— en una àmplia demarcació geogràfica, han obligat a plantejar la possibilitat del viatge de l'«artista» a la Toscana i àrees d'influència. Es dóna per suposada, sigui en un sentit o en un altre, una necessària relació —discutida en algun cas concret— entre aquesta regió italiana i el taller que, dirigit per un mestre de particularitats prou evidenciables, té obres reconegudes a la zona del Llenguadoc i a la Catalunya del Nord, entre altres demarcacions que no ve al cas esmentar ara. Pel que fa a la pintura i a l'arquitectura, no cal dir que ja des del segle anterior s'ha definit per a l'espai català l'existència d'un art d'arrels llombardes que quali-

1. Renata SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del'500,* dins la «Storia dell'Arte in Sardegna», Ilisso, Collana diretta da Corrado Maltese. Coordinamento di Salvatore Naitza. Schede e apparati Roberto Coroneo.

fica una part important de l'anomenat *primer romànic,* i també pintures com les classificades a l'entorn del taller de Pedret.

Aquestes i altres relacions que progressivament es varen, es van i s'aniran plantejant i potser matisant, condueixen a la definició d'un italianisme català que potser hem d'entendre com a via de comunicació sostinguda durant les etapes que construeixen el període medieval. Tanmateix, una particular intensitat en el contacte filoitalià es detecta un cop arribats al segle XIV, després d'una tretzena centúria que situem en un parèntesi que encara ens reserva sorpreses. Tot i així, l'aproximació a una coordenada anomenada «italo-gòtica», inscrita com a fenomen del segle XIV, no deixa de ser un fet qüestionable en tant que no hem parlat d'un «italo-romànic» català, tal vegada no menys existent que el primer, si es tracta de constatar fortes il·lacions amb l'art italià, per bé que simultàniament o poc després es defineixen noves dependències extraitalianes. D'altra banda, avui sembla clar que en la primera meitat del *Trecento* cal parar esment en algunes derivacions del lineal que italianitza les seves components mentre s'articulen i implanten algunes de les experiències derivades de l'art i les escoles postgiottesques, plenament representades per la producció atribuïda actualment a Ferrer Bassa. D'una manera paral·lela es descobriran les particularitats de les tradicions lineals trescentistes que cerquen el volum sense renegar d'altres qualitats plàstiques que estableixen amb claredat l'adscripció de la figura a la superfície bidimensional.

Al Museo Civico de Bolzano es conserven les pintures murals, traspassades a pannells, de l'església de Santa Magdalena d'aquesta ciutat. L'estil de la crucifixió i la composició de l'apostolat, assumat a la Magdalena i un altre sant —identificat, amb algun dubte, amb sant Lluís—, corresponen a una opció que potser seria qualificada de secundària en el panorama general italià. Amb tot, ens interessa portar a col·lació aquest conjunt, atès que pot recordar la manera de fer del Mestre de la Crucifixió i figuració adjacent a aquesta de la capella de Santa Margarida, situada als peus de la Seu Vella de Lleida. Sobretot pel que fa a les solucions ampul·loses dels plegaments de les robes, i també a l'organització general del programa, les coincidències són dignes de consideració. Aquestes presumptes coincidències entre els murals lleidatans i la pintura bolzanina em permeten donar opció a la zona nord d'Itàlia, i concretament a aquestes pintures de l'església de Santa Magdalena i altres obres dependents o associades al taller que les va realitzar, abans que no pas a altres vincles establerts amb la Itàlia meridional. No parteixo, però, de cap exclusivitat pel que fa a la comparació sostinguda, ni cal entendre els termes comparats com a equivalents. Es tracta solament d'una manera de relativitzar el problema. Les pintures de Bolzano han estat presentades com a exponent de l'ambient pregiottesc bolzaní en un moment proper al 1300. Tot i així, el

marge d'error en la datació, si s'admeten relacions amb altres conjunts murals, ens arriba a situar en el 1330. Per tant, no és del tot descartable una cronologia paral·lela a la de Giotto per al seu autor, més en concordança amb les datacions, dins el segon quart del segle, comunament acceptades per a la decoració de la capella lleidatana.[2] No es tracta d'insistir ara en aquest parentiu, que potser sigui derivable a altres episodis de la pintura mural de la Seu Vella,[3] però crec que la revisió dels contactes menys explícits entre les diverses realitats de l'art italià que filtra al seu torn elements encunyats a França i les realitats que arrelen o es desenvolupen a la Corona d'Aragó —i a Catalunya, en el nostre cas específic— esdevé obligada.

Els punts de mira s'han multiplicat finalment davant del progrés en el coneixement de les particularitats locals, tant de la pintura com de l'escultura italianes. Avui és obvi que la Toscana —Florència, Siena, Pisa— no són les úniques pautes que serveixen per a explicar alguna cosa de la nostra pintura gòtica. Altres centres situats a l'Umbria, la Campània, l'Emília Romagna, han complicat i enriquit els termes de comparació, i han ajudat a entendre, ultra això, la importància dels primers. En aquesta conjuntura, les illes fan també la seva aparició en escena, integrades dins el panorama que, al llarg del 1300, afegeix a la dinàmica interna de les arts italianes una sortida clara a la resta d'Europa. Mallorca, Sardenya o Sicília són nuclis que fonamenten una relació que unirà les dues penínsules, Ibèrica i Itàlica, separades per la franja meridional fracesa, per bé que també comunicades a través d'ella.

En cap cas les illes tenen el paper d'obstacles a salvar en el discurs mediterrani. Són nexes que emparen un sistema d'intercanvis complex, però que de mica en mica es palesa als nostres ulls. Dins d'aquest marc hem d'incloure una recent aportació que ens ajudarà a repensar algunes de les qüestions de l'italianisme català i a aprofundir-ne d'altres. Renata Serra és l'autora del text de l'esplèndid llibre a què al·ludim, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del'500,* publicat per Ilisso dins la «Storia dell'Arte in Sardegna» dirigida pel professor Corrado Maltese. Hi descobrim també el treball de Roberto Coroneo, responsable de les fitxes o petits estudis de les peces que complementen eficaçment el text de la professora Serra, i també de l'acurat aparell bibliogràfic, fonamental a l'hora de refer l'estat de la qüestió sobre els diversos temes trac-

2. Per a altres perspectives sobre la factura de la *Crucifixió* lleidatana, vegeu les *Actes del Congrés de la Seu Vella,* celebrat a Lleida, març 1991.

3. Fet a part de la suggestió que em permet comparar els murals de Bolzano i Lleida i que m'he permès d'avançar sense demostració, també crec interessants altres vies d'explicació per a la pintura lineal de la Seu Vella. Les pintures del presbiteri, tot i la seva condició mural, ens acosten a models miniats. Per aquest camí potser no fóra desencertat estudiar la incidència d'obres com l'anomenat *Cançoner de París* conservat a la Biblioteca de la Facultat de Medicina de Montpeller (ms. 196).

tats. L'una i l'altre es recolzen en la tasca, gairebé enlluernadora, empresa pels fotògrafs que han ressolt adequadament, i de la mà de l'esforç que representa una publicació programada en correspondència per les edicions Ilisso de Nuoro, la il·lustració de les peces i conjunts que en el llibre s'estudien.

Independentment de l'atractiu d'aquesta obra per ella mateixa i de la seva perfecta presentació, he cregut convenient fer aquesta ressenya per una qüestió de fons que afecta els seus continguts intrínsecs. És en aquest sentit que el llibre no ha de passar per alt a un públic català i encara menys a l'investigador del nostre art medieval. Les seves pàgines són plenes de referències a la cultura artística de la Corona d'Aragó i en elles es discuteixen problemes que afecten les obres i els mestres que coneixem més de la vora. Sobretot hem de fer atenció al període gòtic sard, ja que és ric en allusions als mestres catalans que en algun moment connecten amb les tradicions locals illenques o es diferencien de les relacionades amb patrons procedents de la península Italiana. Aquesta obra de síntesi es converteix en un nou punt de referència que localitza algunes de les relacions —millor o pitjor conegudes anteriorment— entre les cultures artístiques catalana i italiana, ja que fa encara més atractiva la reflexió sobre la comunicació inversa amb la presència de mestres catalans que incorporen les particularitats del seu art a la panoràmica artística sarda. Això sense deixar de tenir en compte el procés general de l'escultura i la pintura de l'illa en contacte amb la Itàlia peninsular, durant el període medieval i durant un peculiar i no menys interessant segle XVI, de manera que posa a l'abast un important recull de materials a vegades força desconeguts i fins i tot inèdits. Seria ociós debatre si hem de situar determinades produccions —com ara el retaule de Sant Francesc di Stampace de Joan Mates, obra a la qual al·ludeixo més endavant— en la història de l'art sard o en la història de l'art català; és evident que no en podem prescindir des de cap de les dues perspectives.

Donada la considerable extensió dels materials que ens mostra Renata Serra, amb la ja esmentada assistència de Roberto Coroneo, tractaré només alguns dels aspectes del llibre, amb preferència d'aquells que posen en relleu les vies de connexió del món artístic sard amb les arts catalanes medievals, fins al punt de reivindicar un espai per als episodis sards dins la història de l'art català. Descriure breument alguns dels problemes més rellevants que afecten la pintura i l'escultura que comunica els dos àmbits, sempre d'acord amb les novetats i qüestions que ens planteja el llibre publicat per Ilisso, serà el meu propòsit. Altres aspectes podran ser completats en una recomanable lectura d'aquest text.

L'escultura

La relació de l'escultura catalana amb les diferents escoles de la Itàlia trescentista ofereix una panoràmica que també amplia progressivament el registre dels seus contactes, derivacions i dependències més enllà de l'omnipresència de la «mare» toscana. Abans d'aproximar-nos a la Sardenya, aquesta tendència es fa explícita en una relació establerta per Giovanni Previtali, que avui recull una recent edició d'Einaudi on s'apleguen les investigacions d'aquest professor dedicades a l'escultura medieval, ja publicades prèviament o que havien romàs inèdites després de la seva prematura mort. No ens havia de sorprendre que aquest important estudiós de les arts italianes fes una proposta original per tal d'explicar el monument funerari de Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona, en la qual associa l'obra a l'activitat de les escoles llombardes. El monument català és una producció magnífica per la seva factura que en algun moment va ser atribuïda, fins i tot, a l'escultor senès Tino di Camaino. Error que no s'excusa, però que és per ell mateix indicatiu de l'alta qualitat del conjunt. En qualsevol cas, l'asserció de Previtali ens confirma una sospita que vàrem sospesar en visitar la ciutat de Bèrgam l'estiu del 1989, i més concretament, el conjunt funerari del cardenal Guglielmo Longhi que conserva la basílica de Santa Maria Maggiore d'aquesta ciutat. Aquest sepulcre ens va recordar, en efecte, l'estil de la tomba del patriarca. Per bé que existien problemes cronològics per resoldre que separen la realització de les dues tombes, el contacte ens semblà manifest.[4] Previtali, amb la seva aportació, que remunta a l'any 1985 però que ens era desconeguda fins a la publicació d'Einaudi (1990), obre una porta important encara després de la seva mort, en el moment d'entendre aquest episodi de l'escultura italianitzant realitzada a Catalunya.[5] Almenys en allò fonamental podem estar plenament d'acord amb aquesta troballa que, com a indicació introductòria al tema, segurament forçarà altres anàlisis. En el seu treball, el mestre Previtali atribuïa a un artista llombard el sepulcre de Joan d'Aragó, obra que malgrat els contactes evidents amb l'art italiana no havia estat explicada amb semblant precisió. Potser caldrà encara insistir a partir d'aquest fonament, que creiem força sòlid, en altres relacions de l'escultura catalana amb les regions de la Llombardia i l'àrea de domini d'aquesta, i reconsiderar treballs anteriors, però més directa-

4. Utilitzo aquí el plural perquè en el nostre parer coincidírem amb Pere Beseran —en la versemblança i també en l'hesitació— sobre els nexes detectables entre ambdós sepulcres.

5. *Vid.* Giovanni PREVITALI, «Il seplucro di Giovanni d'Aragona: un suggerimento», dins *Studi sulla scultura gotica in Italia,* Torino, 1991, p. 93-99.

ment l'orbe d'influència de l'escultor del sepulcre de Joan d'Aragó, el qual, pel sud de Catalunya, arribà almenys fins a Tortosa.

D'altra banda, l'allusió a la Llombardia permet recordar un tema, divulgat tant en la pintura com en l'escultura, que vaig proposar de definir com a *epifania del donant* en funció d'obres que m'acostaven en particular a aquesta zona d'Itàlia.[6] Per bé que existeixen altres exponents de l'assumpte a la resta de la Península i a França, el marc llombard oferia una divulgació plena d'aquesta solució iconogràfica adscrita al programa sepulcral. La presència del tema en l'escultura catalana, aspecte en què encara haig d'aprofundir, fa pensar també en altres circumstàncies que justifiquin amb textos la referència concreta a la tomba de Joan d'Aragó; circumstàncies favorables en les quals els contactes amb models de la Itàlia septentrional puguin haver proliferat més enllà de les derivacions meridionals de fonamentació local i toscana a les quals també em vaig referir.

Sobre la geografia artística sarda retrobarem noves qüestions que connecten amb la nostra realitat més immediata. Així, en el terreny de les arts anteriors a una definició del romànic, sorgiran els interrogants i les respostes que fan cap a les herències altmedievals, a les arrels bizantines i a una dialèctica, que no cal oblidar, d'aquestes amb una cultura islàmica. La revisió dels relleus d'Oristano (núm. 19) i la seva situació en un context «romànic» a cavall de tradicions anteriors[7] es pot equiparar al debat sobre peces com ara les llindes rosselloneses de Sant Genís de Fontanes i Sant Andreu de Soreda.

D'altra banda, la pèrdua de bona part del mobiliari de les esglésies romàniques —un dels aspectes més notables del patrimoni sard—[8] s'interpreta com un greu obstacle a l'hora de concloure sobre connexions directes amb els ambients catalans. Un frontal d'altar de col·lecció particular (núm. 8) i que Roberto Coroneo ha tingut la gentilesa de presentar i analitzar d'una manera monogràfica en aquest mateix número de *Lambard,* ens obliga a insistir en la

6. Rosa ALCOY, «Acerca de algunas epifanías extemporáneas: La llegada al otro mundo y la iconografía de los reyes magos», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* XXVII, 1987, p. 39-65.

7. Roberto CORONEO, *Per la conoscenza della scultura altomedievale e romanica ad Oristano,* «Biblioteca Francescana Sarda», Oristano, n. 1-2, 1988, p. 69-95. Del mateix autor, vegeu també la contribució dins Leone PORRU, Renata SERRA, Roberto CORONEO, *Sant'Antioco. Le Catacombe. La Chiesa Martyrium. I frammenti scultorei,* Cagliari, 1989, p. 123-161. Faré notar que les indicacions que situo després de les obres citades i que aniran apareixent entre parèntesi precedides de «núm.» s'ajusten a la numeració de les fitxes confeccionades per R. Coroneo en el llibre de R. Serra, numeració que contempla també la de les reproduccions fotogràfiques.

8. SERRA, *Pittura e escultura...,* p. 28.

coincidència de patró respecte al frontal de Benavent de la Conca. Per a una discussió sobre el tema, remetem al text de Coroneo.[9]

L'escultura gòtica intensifica la possibilitat de conduir anàlisis conjuntes d'algunes produccions catalanes, dependents de l'art toscana, i les manifestacions sardes igualment relacionades amb aquesta.[10] En aquest sentit, s'han valorat les estàtues cariàtides procedents d'Oristano, avui al Liebieghaus de Frankfurt (núm. 19) i que Max Seidel aproxima al sepulcre barceloní de Santa Eulàlia.[11] Renata Serra, considerant aquests arguments i altres que facilita la pintura, a la qual alludirem més tard, parla d'un eix cultural Barcelona-Càller-Nàpols que es recolza en Pisa (Tino di Camaino), però també en l'aportació seneso-lorenzettiana introduïda en el regne del rei Robert. Dins d'aquest sistema d'eixos, potser caldrà remarcar també les cobertures de Mallorca, d'una banda, i de Gènova, de l'altra. Sigui com sigui, les illes jugarien un paper dinamitzador en la fluència artística entre Barcelona i els centres italians.

A partir de la dècada dels anys trenta —segons Serra ja des del 1326— s'opera un canvi d'orientació en l'evolució de les arts de Sardenya. A excepció dels Arborea, que destacaren per la seva política antiaragonesa, es produirà un clar fenomen de catalanització que ampliarà a bastament els referents culturals i artístics ibèrics a l'illa. En l'estudi de la professora Serra, aquesta situació es tradueix tot parlant d'una cultura gòtico-catalana que vindrà a substituir el predomini sardo-toscà del període romànic, i això malgrat que no es perdé un continuat i lògic contacte amb la península Italiana, al qual els mateixos catalans no foren aliens.

Per la seva esplèndida factura, sobresurt una figura de bisbe realitzada en marbre. No debades l'estàtua, identificada sense certesa amb sant Basili, és una obra signada en la seva base per Nino Pisano i acceptada com a producció seva. Conservada avui a la sagristia de l'església de San Francesco d'Oristano, l'escultura és situada pels autors del llibre en el darrer període d'activitat de Nino, *c.* 1360-1368 (núm. 22). A la important peça d'ascendència toscana cal afegir, però, altres produccions que desvelen un origen català, en primer terme una marededéu negra de la catedral de Santa Maria di Castello de Càller (núm. 27). La *Madonna nera* o *de sant Eusebi,* com també se l'anomena, sosté el Nen enlaire sobre el braç dret. Considerada genèricament,

9. Roberto Coroneo, «Un frontal català del segle XIII a Sardenya», en aquest mateix número de *Lambard.*

10. La presència italo-continental és explícita en el viatge del púlpit de Guglielmo (1159-1162), que és traslladat de la catedral de Pisa a la de Càller quan els toscans decideixen substituir l'obra romànica per la més moderna encarregada a Giovanni Pisano (1302-1310).

11. Max Seidel, *Die Provenienz dreier gotischer Säulenfiguren im Liebieghaus,* «Städel Jahrbuch», VI, 1977, p. 33-40.

és una talla de fusta policromada de la segona meitat del segle XIV. Enllà d'aquest fet s'ha sospesat la possibilitat que formès part d'un políptic, tal vegada de confecció dominantment pictòrica, al mateix temps que ha estat relacionada directament amb l'escultura catalana. Coroneo la compara amb la verge de la catedral de Palma de Mallorca, mentre altres autors la situaven ja abans com a obra d'escultor català. Al meu entendre, la peça mereix un estudi monogràfic realitzat des de la perspectiva de l'art fet a Catalunya. Les seves característiques confirmen un origen català dins del qual seria factible precisar alguns altres parentius. Per exemple, el que suggereix la marededéu de la Mercè de Barcelona i, simultàniament, el grup de la Verge i el Nen enclòs en els Corporals de Daroca. Ambdues obres determinen, per bé que romangui algun dubte, un denominador comú en la figura de l'escultor i orfebre Pere Moragues.[12] La seva activitat, prou documentada, com a tallista seria en conseqüència l'aspecte que caldria aprofundir en funció de la Verge calliaritana que associaríem, d'alguna manera, al seu nom.

El retaule del Remei de la catedral d'Oristano (núm. 28), conformat per diversos relleus en marbre (reutilitzats) i discutit en més d'una ocasió, s'ofereix en el text de la professora Serra com a exponent de l'obra d'un mestre format en l'escola de Jaume Cascalls, seguint una opinió donada abans per Joan Ainaud. Tot i així, la seva datació queda ara subordinada a la interpretació dels escuts dels comitents del conjunt —segons sembla, Eleonora d'Arborea i Brancaleone Doria— que la situen en les darreres dècades del segle XIV.[13] Sense desmentir aquestes observacions, faré notar, però, que la imatge de Crist entronitzat com a jutge en un dels relleus correspon força bé al model emprat per una obra publicada en el mateix llibre i que correspon avui a una decapitada figura del Redemptor, de pedra calcària, conservada a la cripta de l'església de Santa Restituta a Càller. El 1899 la figura presentava el cap barbat ja separat del cos, segons adverteix Coroneo (núm. 20), qui té cura de desmentir una proposta que faria de la peça un treball tardoromà o una obra «renaixentista» altmedieval, per a defensar una més assenyalada classificació entre les experiències gòtiques. La realització *c.* 1340 li sembla, tanmateix, la més oportuna, enfront de la datació de final del segle que hom atorga als relleus.

Existeixen encara algunes altres escultures sardes d'època gòtica, que

12. Pere Beseran prepara un article sobre aquesta marededéu («Una verge catalana al Duomo de Càller») i la seva relació amb l'obra de Pere Moragues, artista que darrerament i per diversos fronts veu el seu catàleg ampliat. La discussió sobre el mateix una vegada definit serà, sens dubte, de gran interès.

13. Àngela FRANCO MATA, *Influenza catalana nella scultura monumentale del Trecento in Sardegna,* «Arte Cristiana», LXXV, 1987, p. 225-246.

han suggerit el reclam a l'art peninsular. De controvertida cronologia és l'anomenat *Crocefisso di Nicodemo* de San Francesco d'Oristano (núm. 30), pertanyent al tipus gòtic dolorós d'elaboració renana, per bé que arribat a Sardenya per mitjà de la versió franco-ibèrica significada en el Crist de Perpinyà. Tot i el 1307 d'aquesta darrera obra, sembla que la d'Oristano no ha de ser anterior a l'inici del segle XV. Al final d'aquest pertanyen ja tant la *Madonna di Bonaria,* al seu santuari de Càller (núm. 29), com els *Compiantos* de San Giacomo (núm. 33) i Santa Maria di Castello (núm. 34), sempre a Càller. Per a la primera es pensa en un mestre de cultura ibèrica actiu a Campània a la segona meitat del s. XV, i potser caldria suggerir els seus vincles amb l'escultura castellana contemporània. És, en canvi, clara la relació amb Catalunya dels dos grups del sant enterrament o sant sepulcre esmentats, a través tant del del Museu Episcopal de Vic com del recentment restaurat de Santa Anna de Barcelona, amb el qual comparteixen l'heterogeneïtat interna tant de material (fusta i terracuita) com estilística.

La pintura

Els murals de Saccargia (núm. 12) han estat vinculats en alguna ocasió a un mode catalano-toscà. Tanmateix, la seva realització, situada a la segona meitat del segle XII i no més enllà de la primeria del segle XIII, es podria adscriure de manera força plausible, segons parer dels autors del llibre, a l'obrador d'un mestre toscano-laci coneixedor dels ambients pisans; per tant, la referència a Catalunya potser arraconada si no volem replantejar la incidència d'aquesta zona i el seu remodelat bizantinisme en l'etapa final i de transformació del romànic català.

Una novetat en sentit contrari és la que semblen venir a definir els murals de la capella palatina de Nostra Signora de sos Regnos Altos al castell de Serravalle de Bosa (núm. 24). Mentre Saccargia sembla veure enfosquida la seva catalanitat els posteriors frescos de Bosa han estat analitzats segons correspondències amb la pintura catalana. Es detecta la intervenció de dues mans no gaire allunyades pel seu estil. La primera, responsable d'un sant sopar i de la major part del cicle, és, segons Rossella Sfogliano,[14] vinculable a obres catalano-rosselloneses, entre les quals s'esmenta —al meu entendre, sense prou fonament— l'anomenat Mestre de Soriguerola. La segona mà, responsable d'un encontre dels tres vius i els tres morts i del martiri de sant Llorenç, ha suggerit relacions més complexes, concretades en la fitxa de Coroneo, amb

14. Rossella SFOGLIANO, *Il ciclo di affreschi tardo-medievale,* dins *Il castello di Bosa* (a cura di Salvatorangelo Spanu), Torino, 1981, p. 69-79, fig. 149-173.

l'art del lineal català i, en particular, amb la pintura gòtica franco-sveva que té a Sicília un desenvolupament destacat en l'àmbit de la miniatura. Per la meva part, insistiria potser en aquesta coordenada, abans que no pas de fer-ho sobre les creacions del taller del Mestre de Soriguerola, tot i que una datació dels murals de Bosa ja en la segona meitat del segle XIV dificulta ambdues consideracions, car no deixa de ser un entrebanc en el moment d'ajustar referències a la pintura de la centúria anterior. Aquesta contradicció sembla matisar-se en la redacció de la fitxa,[15] on, subratllant la figuració de sant Lluís de Tolosa, es té en compte l'any 1317 de la seva canonització com a data *post quem,* advertint que no caldria anar molt lluny d'aquest moment per a situar la realització d'uns murals que depenen d'una tradició *duegentesca.*

La presència d'una taula de Memmo di Filippuccio (1288-1324) a Oristano, procedent de la catedral de Santa Giusta (núm. 15), ens acara a un artista de formació ducciesca relacionat també amb les propostes umbres i que, en darrer terme, ha estat connectat amb la cultura artística del Mestre dels Privilegis, actiu a Mallorca.[16]

La dependència respecte a mestres foranis que treballaren a la Itàlia peninsular es posa novament de manifest amb l'anomenada *pala di Ottana* (núm. 25), retaule dedicat als sants Francesc i Nicola di Bari i que se situa entre les produccions del *Maestro delle tempere francescane,* actiu a Nàpols. El programa de la pala i la presència de comitents —Silvestre, bisbe d'Ottana, i Marià d'Arborea— als peus d'una imatge de la Verge [17] indica un moment de realització plausible *c.* 1339-1344 i una destinació fixada des d'un principi per a l'illa. Altrament, hom recordarà que la connexió entre la cultura catalana i les produccions campanes troba també intermediaris mallorquins, en aquest cas deguts en part a la política matrimonial que uneix Sança de Mallorca amb el rei Robert d'Anjou.

El període en què el protagonisme català es fa més explícit en la pintura sarda —i de la seva mà també el de les formes retaulístiques— és el que pertoca al gòtic del segle XV. Ja abans, en el transcurs del segle XIV, es constaten algunes presències d'artistes catalans a l'illa, sigui d'acord amb la seva estada —és el cas de Bartomeu Lunell (1328), Pere Blanc (1355) i Ramonet de Caldes (1395)— o bé en funció d'encàrrecs que obliguen a una importació

15. R. SERRA, *Pittura e scultura...,* fitxa n. 8, p. 62.

16. Vegeu F. SCICCHIA, «Arte italiana e arte straniera» dins *Storia dell'Arte Italiana,* III. *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità,* ed. Einaudi, Torino, 1979, p. 69-171. També alludirem a un estudi recent (1991) i de propera publicació, realitzat per Joan Domenge, on es revisa el tema del Mestre dels Privilegis en la seva dimensió general i especialment pel que fa a la seva relació amb produccions italianes.

17. Potser una «epifania del donant» (VID. nota 6, i R. SERRA, *Pittura e scultura...,* p. 61 i 64-65).

de les obres. En la darrera situació es troba Llorenç Saragossa, que realitza cap al 1364-1365 un retaule perdut, dedicat a sant Antoni i sant Gabriel, per al Duomo de Càller. Ara bé, si pel que fa al *Trecento* el coneixement de la pintura catalana a Sardenya es dóna per via documental, a partir de principi del segle XV millora la situació i és possible estudiar algunes obres conservades a l'hora d'intentar refer una història de la pintura gòtica illenca.[18]

Com bé adverteix la professora Serra, que comenta els casos de Càller, Oristà, Sàsser o l'Alguer, les pèrdues han estat gravoses per al patrimoni pictòric sard i cal pensar, com en altres indrets, en una majoria d'obres desaparegudes. A les pintures destruïdes s'assumen les que varen ser desterrades per via d'un comerç propiciat pels antiquaris ja des del segle XIX. Justament tenint en compte aquest fenomen, l'autora assaja de recuperar del seu exili algunes obres disperses en museus i col·leccions que es troben fora de l'illa. És significatiu l'esment d'una taula amb l'anunciació que, atribuïda per norma a Pere Serra, pertany avui a la Pinacoteca de Brera, a Milà. Aquesta tauleta, ¿formaria part del retaule que, el 1404, Arnau de ça Bruguera de l'Alguer encarregà al pintor barceloní Pere Serra? El text que ens ocupa intenta valorar positivament aquest fet. En la seva argumentació la professora Serra estima un altre factor —no menys suggerent per al debat sobre la pintura catalana a l'illa— i que implica el políptic, ja plenament Internacional, de San Francesco di Stampace (Pinacoteca Nacional de Càller), obra de Joan Mates (núm. 37). Aquest retaule, anomenat «de l'Anunciació» i del qual es conserva la predel·la i tres taules, serveix per al·ludir a la connexió existent entre el darrer Pere Serra i la formació de Joan Mates, malgrat que aquest lligam sigui una qüestió de fórmules o esquemes generals, més que no pas d'estil considerat en sentit estricte. D'altra banda, se'ns proposa Guido Dono, mort el 1410, com a factible comitent de l'obra. D'aquesta manera quedaria prou acotada la datació del retaule de Stampace, al mateix temps que es deixa sobrevolant el parentiu entre les dues anunciacions, milanesa i calleresa. Una tercera hipòtesi permet a l'autora suggerir un origen sard per a una imatge de santa Eulàlia de Joan Mates conservada a l'Acadèmia de Venècia.[19]

18. Altres estudis de Renata Serra poden completar la visió que se'n dóna en el text que comentem (vegeu en especial: Renata SERRA, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma, 1980, ID., «La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese» a *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (sec. XIV-XV)*, Catàleg, Cagliari, 1989, p. 73-93. Vegeu també el text de Joan AINAUD, «La pittura sardo-catalana», a *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, Cagliari, 1985, p. 25-29. Per a altres materials, cal consultar la bibliografia general inclosa en el llibre de R. Serra i R. Coroneo, que els recull fins a l'any 1989.

19. Josep GUDIOL i Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, cat. n. 126 i 225, corresponents a les fig. 254 (Serra) i 415 (Mates).

També de les primeres dècades del segle XV ha de ser un retaule de sant Martí que Ch. R. Post associava a l'àmbit de l'antic Mestre de Guimerà, és a dir, al cercle de l'actual Ramon de Mur (num. 38). Al meu entendre, era necessari procedir, com ho fan els autors del text, a la revisió d'aquest criteri. La classificació del professor americà és descartada per tal de rectificar-ne la direcció i proposar com a autor del conjunt un mestre anònim que coneix algunes de les realitzacions aragoneses i catalanes del moment. Les de Ramon de Mur no serien per força les més determinants. Per exemplificar algun paral·lel, i sense excloure la possibilitat d'un obrador callerès, s'esmenten els noms de Mateu Ortoneda i de l'anònim, i a la vegada atractiu, Mestre de Cabassers. Ambdós comparteixen amb el pintor sard algun tret particular en la manera de construir les figures, com és el tall quadrat dels rostres. Aquestes precisions semblen del tot correctes i segurament podran ser ampliades en un futur. Tanmateix, no oblidaria com a antecedent d'aquest grup de pintura internacional la producció encara prou «italianitzada» i amb clares arrels en la segona meitat del segle XIV, del «Mestre de sant Gabriel», identificat amb Pere de Valldebriga. Aquest pintor, actiu a Barcelona, però amb importants lligams amb l'Aragó, ens descobreix al mateix temps elements semblants als que utilitza, potser ja més evolucionat dins l'estil internacional, el mestre de Cabassers.

Es va trigar massa a fer un encàrrec a Bernat Martorell des de Sardenya. El 1452 era massa tard perquè l'artista català pogués respondre a una sol·licitud feta des de l'illa. Aquesta, segons sembla, va ser assumida per un altre taller, aquell que dirigia Miquel Nadal. Tres anys després, els requerits foren Rafael Tomàs i Joan Figuera, i sabem que en aquesta ocasió els mestres es desplaçaren a Sardenya, on treballarien algun temps. L'obra que dóna constància d'aquest arrelament és el retaule de sant Bernardí (núm. 41), problemàtic pel que fa a la dissecció d'autories, important per entendre la personalitat i periple dels seus autors. Serra adverteix la diversitat biogràfica que separa Tomàs de Figuera. Mentre el primer treballà a la zona de Llevant, a Càller i a Nàpols, el segon té com a únic horitzó l'escola barcelonina. A partir d'aquestes puntualitzacions que intenten fixar l'espai de formació de l'un i de l'altre, es fa la repartició del retaule de sant Bernardí tot incorporant una tercera mà, més inexperta, que es creu que fou la responsable de la crucifixió i de l'escena relativa al plany pel Crist mort. De la resta del cos del retaule en seria autor Rafael Tomàs, mentre que la predella correspondria al seu col·laborador Joan Figuera. A partir d'aquest plantejament són diverses les obres que es restitueixen tant al primer com al segon. No s'admet, però, la Verge del Lliri de l'església de Sant Jaume de Càller entre les produccions degudes a l'activitat de Joan Figuera, mestre que n'havia estat proposat com a autor pro-

bable. La taula queda per ara emmarcada en l'àmbit huguetià. Joan Barceló, originari de Tortosa i ciutadà de Barcelona el 1485, és l'autor del retaule de la Visitació de Sant Francesc di Stampace, ara a la Pinacoteca Nacional de Càller (núm. 47). Installà el seu taller a Sàsser entre el 1488 i el 1516 sense perdre completament el contacte amb Catalunya, d'on rebria un encàrrec per a l'església de Santa Maria del Pi.

Alternativament, es definirà un corrent considerat «popular», que malgrat la seva integració en un àmbit catalano-valencià i italià perfila també el que seria una de les entrades a una escola sarda de pintura. En aquest grup s'analitzaran obres com les del Maestro di Olzai que ens deparen interessants programes iconogràfics, tot i que la seva factura no assoleixi nivells molt alts de qualitat.

Pietro Cavaro i l'escola de Stampace és un dels temes del llibre amb què podríem tancar aquestes notes conjuntament amb el record del Mestre de Castelsardo, que deixem per al final. Els Cavaro varen ser una família de pintors amb taller al barri de Stampace de Càller. El Mestre di Olzai, definit a partir del Retaule de la Pesta (núm. 78) i produccions afins com el retaule del Judici Universal de Serdiana (núm. 79), ha estat situat en els orígens del taller dels Cavaro. També Rafael Tomàs i Joan Figuera són tinguts en compte per explicar la conformació de l'escola de Stampace, que en la seva evolució, confirmada documentalment a partir del 1455, ens conduirà fins ben entrat el segle XVI.[20]

El retaule de l'església de Sant Pere de Tuili —retaule de Tuili (núm. 57)—, situat *c.* 1500, és un dels eixos sobre els quals es fa girar allò que sabem del Mestre de Castelsardo associat al retaule del mateix nom (núm. 49).[21] El catàleg que pertoca a aquest mestre anònim aplega un nombre de taules pintades molt important; gairebé excepcional per entendre la cultura plàstica que a la fi del segle XV encara s'aferra a modalitats artístiques gòtiques. Malgrat que el passatge de certes novetats en la concepció del l'espai, en la construcció de la figura o en el detall ornamental, deixin penetrar en part els aires d'una nova atmosfera, el Mestre de Castelsardo no amaga la seva debilitat per allò més gòtic dels anomenats *renaixentistes*. Hom ha assenyalat el seu deute amb Antonello de Messina, i alhora, sobretot pel que fa al retaule

20. *Vid.* R. SERRA, *Pittura e scultura...*, p. 171-233. Entre altres aportacions d'aquest grup familiar cal destacar la de Pietro Cavaro, artista que, documentat a Barcelona el 1508 i relacionat amb aquest centre, és conegut fonamentalment gràcies al retaule de la parroquial de Sant Joan Baptista de Villamar, signat i datat el 1518.

21. Farem notar que el conjunt de Castelsardo se situa aquí abans del 1492 (*idem.*, p. 114); obra anterior, per tant, al retaule de Tuili. Opinió contrària a la de Joan Ainaud, que prefereix situar el primer entre les darreres obres del Mestre.

de Tuili, es palesava el seu rellevant neoflamenquisme. La discussió sobre la cronologia, les atribucions i la classificació, en diversos períodes, de les obres del Mestre de Castelsardo, és una de les vies obertes que aborden els autors del llibre, i recolzen la seva visió en un aparell gràfic de gran qualitat que ha d'ajudar, sens dubte, a precisar les idees exposades. Cal parar esment en tres compartiments del retaule de Sarrià (Barcelona), conservat actualment al Museu d'Art de Catalunya. Aquest conjunt, que en la seva major part s'atribueix a Jaume Huguet, admetria, segons va proposar Joan Ainaud en el marc del VI Congrés d'Història de la Corona d'Aragó (1959), la participació del Mestre de Castelsardo i d'un col·laborador seu almenys en les dues taules dedicades al martiri de sant Vicenc (flagel·lació i cremació a les graelles) i en una tercera, on es representa la seva mort amb exhalació de l'ànima (num. 54). L'interès d'aquest plantejament és obvi amb vista a les consideracions que sobre l'obra huguetiana en relació amb la Sardenya es puguin arribar a fer. Més i quan la figura del Mestre de Castelsardo reapareix a Barcelona de la mà d'una marededéu de la Llet (núm. 50), també al MAC. Tant la taula de la verge barcelonina —assumada a una crucifixió de col·lecció particular— com els tres compartiments de Sarrià se situen en un moment proper al de realització del retaule de Castelsardo (*c.* 1492). La verge seria fins i tot anterior a aquest any, que, com és manifest, coincideix amb el de la mort de Jaume Huguet.

A través d'aquest repàs per algunes de les obres medievals que l'excel·lent llibre sard ens proposa, i també d'alguna altra situada en àmbits itàlics diferents i que he procurat d'incloure en els nostres comentaris, es fa palesa un cop més la necessitat d'estendre la nostra mirada més enllà de l'estricte territori català per tal de comprendre en tota la seva dimensió més d'una de les produccions artístiques que ens envolten.