

LA DANSA DE SALOMÉ EN LA PINTURA CATALANA DEL SEGLE XIV. ESTUDI ICONOGRÀFIC I APUNTS ESTILÍSTICS

XÈNIA GRANERO VILLA
Historiadora de l'art

RESUM

Salomé, tot i que és un personatge secundari en la vida de sant Joan Baptista, assumeix una gran importància en el moment de la seva mort, motiu pel qual es troba figurada en nombrosos cicles del sant. El present treball estudia la iconografia de la dansa de Salomé i, mitjançant un extens buidatge iconogràfic, estableix els diferents models iconogràfics utilitzats pels artistes en la figuració de l'escena. A partir d'aquests, se centra en la pintura catalana del segle XIV, establint les possibles connexions entre els mestres i les obres localitzades. Al mateix temps, es proposa un possible motiu al canvi iconogràfic que tingué lloc durant els últims anys del segle XIV i al llarg de tot el XV en l'escena estudiada.

PARAULES CLAU: dansa, Salomé, sant Joan Baptista, banquet, luxúria, pecat, iconografia, pintura, *Johannisschüssel*.

ABSTRACT

Salome, though being a secondary character in John the Baptist's life, plays a paramount role in the moment of his death. This is the reason why she is portrayed in various cycles of the Saint. This research examines the iconography of the Dance of Salome, and, by means of extensive iconographic data abstraction, establishes the different iconographic models which have been used by the artists in the scene's figuration. Based on this, this research focuses on 16th century Cata-

Lambard. Estudis d'art medieval
Vol. XXIV (2012-2013), p. 95-128
ISSN: 0214-4573

lan painting, establishing possible connections between the artists and the identified works. At the same time, it is proposed a possible cause for the iconographic change that took place during the last years of the 14th century, which was prolonged throughout the 15th century regarding this particular scene.

KEYWORDS: Dance, Salome, John the Baptist, feast, lust, sin, iconography, painting, *Johannisschüssel*.

La dansa en la tradició antiga s'entenia com una expressió musical del cos sotmesa a les mateixes lleis d'harmonia que regulaven el moviment del cosmos i, com a conseqüència, els pensadors de la Grècia clàssica consideraven que era una expressió positiva i natural de l'home. Aquesta idea va tenir una certa continuïtat en els orígens de la cristiandat i amb els primers escriptors cristians, quan es concebia la dansa com un esclat de joia i una altra manera d'adoració a la divinitat. Aquesta idea de positivitat s'evidencia en el text grec *Acta Johannis*¹ on pot llegir-se que Jesús, durant l'Últim Sopar, va convidar als deixebles a agafar-se de la mà i ballar formant un cercle. Per altra banda, un dels primers Pares de l'Església, Sant Climent d'Alexandria, va considerar que la dansa era un instrument d'elevació a Déu que neix a causa de la tensió religiosa que l'home no pot ignorar.²

La presència de nombrosos exemples de dansa a la Bíblia, com ara a l'Èxode, als Salms, als Càntics o als Fets dels Apòstols,³ i la codificació de la doctrina cristiana, va comportar la formulació d'opinions contradictòries respecte a la dansa per part dels Pares de l'Església i escriptors cristians posteriors, segons la seva interpretació positiva o negativa. Un dels balls interpretats favorablement és el del rei David, comentat en nombroses ocasions pels exegetes i que ha estat vist positivament perquè suposa un reconeixement del poder diví per sobre del poder terrenal. És un moment en què el màxim representant del poder mundà, com és un rei, s'humilia davant de Déu per tal de ser acceptat per ell. David és conscient de la vanitat del poder terrenal i intenta mostrar la seva fe per sobre de tot, encara que això suposi ridiculitzar-se públicament com es llegeix al text de Samuel (2n Samuel 6, 14-16; 21-23). Per altra banda, la dansa de Salomé és l'exemple del negatiu per excel·lència: és un ball femení i seductor que comporta la inducció d'Herodes al pecat i, com a conseqüència, la decapitació de Joan Baptista. L'episodi bíblic del Banquet d'Herodes i el ball es narra a l'Evangeli de Sant Mateu (Mt 14, 3-12) i al de Sant Marc (Mc 6, 14-29). Posteriorment, es va identificar la filla d'Herodíes amb el nom de Salomé, tot i que en cap dels dos evangelis se l'anomena amb aquest nom, sinó que sempre es fa referència a la jove com "la noia" o "la

¹ *Acta Johannis*, III, 94, cit. a Sandra PIETRINI, «La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomè: due figure esemplari dell'immaginario biblico medievale», *Quaderni medievali*, 50 (2000), p. 46.

² Fabrizio ANDREELLA, *Il corpo sospeso: i gesti della danza tra codici e simboli*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2012, p. 47.

³ Vegi's Èx 15, 20; Salms 149, 3; Càntics 7, 1; Fets 3, 8; entre altres.

filla d'Herodies". Fou Flavio Josefo el primer en anomenar-la Salomé en el seu llibre *Antichitates Iudaicae*, al segle I dC.⁴

Aquesta ambigüitat cap a la dansa constitueix la seva verdadera força i és emfàticament expressa en el comentari de Gregori Naciancè (329-389): "la danza no como la hija de Herodías, però igual que David".⁵

1. La dansa de Salomé

Salomé, tot i que és un personatge secundari en la vida de sant Joan Baptista, assumeix una gran importància en el moment de la seva mort i, per aquest motiu, es troba figurada en nombrosos cicles del sant, sobretot entre els segles XII i XVI, quan apareixen dos textos bàsics per al desenvolupament del personatge de Salomé: *La Llegenda àuria* de Jacob de la Voràgine i *La vida del Baptista* atribuïda al frare dominicà Domènec Cavalca.⁶ El tetrarca Herodes, cegat pel ball de la seva fillastra i instigat per la seva esposa Herodies, comet la iniquitat de fer decapitar el sant, que els havia acusat en públic d'adulteri i d'haver-se casat il·lícitament. La majoria dels estudiosos coincideixen en què la primera obra documentada on s'observa representada Salomé és el Còdex *Sinopensis* del segle VI.⁷ És a la part inferior del foli on es troba l'escena del banquet d'Herodes figurada segons la tradició romana, amb tots els personatges al voltant de la taula mentre mengen i conversen entre ells. Com pot veure's, la filla d'Herodies no dansa, perquè és una seqüència posterior: el moment en què el botxí li entrega el cap del Baptista sobre un plat. En l'extrem dret s'observa la presó on el cos del sant sense vida és velat per dos deixebles.

Entre els conjunts hagiogràfics que se li dediquen, Alexander Masseron ha considerat que els florentins són els més complets i importants a Europa, ja que serviren de model per als cicles posteriors no solament a Itàlia, sinó a tot Occident. Es refereix als frescos de Giotto a la Capella Peruzzi de l'església de Santa Croce, els mosaics de la cúpula del Baptisteri i les portes de bronze d'Andrea Pisano del mateix edifici.⁸ No obstant, també s'han de destacar dos cicles francesos anteriors als

⁴ Flavio JOSEFO, *Antichitates Iudaicae. Libro XVIII*, Ed. José Vara Donado, Madrid, Akal, 1997, vol. II, p. 1101-1103; Sara PICCOLO PACI, *Le vesti del peccato. Eva, Salomé, e Maria Magdalena nell'arte*, Milano, Ancora, 2003, p. 31; Sandra PIETRINI, *La santa danza*, p. 59.

⁵ Gregorio NACIANCENO, *Contra Julianum* 2, PG 35, co. 709c, cit. a: Barbara BAERT, *Caput Johannis in Disco. Essay on a Man's Head*, Leiden, Boston, Brill, 2012, p. 18.

⁶ Sara PICCOLO PACI, *Le vesti del peccato*, p. 31.

⁷ El manuscrit es conserva a la Biblioteca Nacional de França sota la referència *Supplément grec 1286*; Alexandre MASSERON, *Saint Jean Baptiste dans l'art*. Paris, Arthaud, 1957, p. 111-112; Nanette B. RODNEY, «Salome». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XI, 7 (1953), p. 193; Orietta Pinessi; Marco LORANDI BEDOGNI-PIETRI, *Salomé e Giovanni Battista. Immagini e iconografie dal VI al XVI*, Treviolo, Ikonos, 2011, p. 5.

⁸ Alexandre MASSERON, *Saint Jean Baptiste*, p.33-34.

mencionats, les portades de Sant Joan Baptista de la catedral Saint-Étienne de Sens (1184) i de la catedral Saint-Étienne d'Auxerre (1260). Sent la primera el model iconogràfic de la segona, es figuren en el timpà tres escenes de la vida del Baptista: el Baptisme de Crist, el Banquet d'Herodes i la mort de sant Joan. Les dues primeres accions es copiaren amb gran fidelitat al timpà d'Auxerre, però com disposava de més espai, el mestre va incloure la predicació en el desert i la declaració per part de Crist en què sant Joan era més que un profeta. En ambdues catedrals, coincideix en el registre superior la figura de Crist entre els àngels aollint el màrtir. Els dos cicles es veuen completats en les arquivoltes, on es dediquen tres arcades amb vint-i-una dovelles a Sens⁹ i vint-i-cinc a Auxerre.¹⁰ D'aquesta manera, resulten ser dos cicles molt complets de la vida de sant Joan Baptista que, a més, inclouen la figuració de la invenció de les relíquies.¹¹ Segons els estudis de Marianovella Fama, el personatge de Salomé en l'art, a partir del segle XVI, es desvincula dels cicles del sant i es comença a figurar com un personatge independent. És el cas de la Salomé de Ticià, obra on es manifesta com l'única protagonista junt amb el cap del sant.¹²

És interessant remarcar que l'episodi del Banquet es narra als evangelis sense al·ludir al caràcter lasciu i eròtic al qual ha estat associada en els comentaris dels exegetes. Entre altres exemples, un dels primers es troba a l'obra *De Virginibus* de sant Ambrosi, on descriu l'espectacle de la jove com una exhibició impúdica del seu cos, ja que consisteix a despullar-se i mostrar a l'espectador les seves parts íntimes, jugar amb els ulls, girar el coll i moure els cabells.¹³ Un segle més tard,

⁹ Les escenes que es representen són: Anunciació a Zacaries, trobada de Zacaries i Isabel, Concepció de Joan, Visitació, Naixement, Primer bany, es demana a Isabel donar-li un nom, Inscripció del nom, Circumcisió, Baptisme, Predicació, Visita dels deixebles de Joan a Crist, Baptisme de Crist, Degollació de Joan, Festí d'Herodes, Salomé porta el cap de Joan, Crist acompanyat d'àngels acull al màrtir, bust d'un àngel. L'arquivolta exterior es decora amb les escenes de les relíquies del sant: Julià fa profanar la tomba, es cremen els ossos, els fidels de Sebasta els recullen, Valente vol portar al seu palau el crani de sant Joan, els cavalls no volen avançar, Sant Joan revela al monjo Marcelo el lloc on s'amaguen les relíquies, Invenció de les relíquies, Victòria de Teodosi, Teodosi porta les relíquies a Constantinoble, es construeix una església a sant Joan: Eugene CHARTAIRE, *La cathédrale de Sens*, Paris, Henri Laurens, 1943, p. 47.

¹⁰ Les escenes representades que han estat identificades són: Anunciació a Zacaries, Naixement de Joan, Circumcisió, Trobada de Zacaries i Isabel, Visitació, Degollació, Herodíes ordena a Salomé demanar el cap de Joan, Inscripció del nom, el Baptista llegint al desert, Aliments del desert, Visita dels seus deixebles a Jesús, Concepció de Joan, Predicació de Joan, Banquet d'Herodes i Presentació del cap, cremen els ossos del sant, sant Joan revela al monjo Marcelo on són les relíquies, Victòria de Teodosi, es construeix una església a sant Joan; María Àngela FRANCO MATA, *Escultura Gòtica en León*, León, Institución "Fray Bernardino de Sahagún" de la Excm. Diputación Provincial, Patronato "José María Quadrado", 1976, p. 84-85.

¹¹ María Àngela FRANCO MATA, *Escultura Gòtica*, p. 82-85.

¹² Marianovella FAMA, «Il corpo, il movimento e la memoria. Osservazioni sull'iconografia della danza (di Salome) nel Quattrocento», *Biblioteca Teatrale*, 37-38 (1996), p. 133. Sobre la confusió i contaminació iconogràfica entre els personatges de Salomé i Judith: Erwin PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.

¹³ AMBRÒS, *De Virginibus*, 181, VI cit. a Sandra PIETRINI, *La santa danza*, p. 59.

Pere Crisòleg, fa un incís en el caràcter pecaminós de la dansa i la relaciona amb la serp, símbol del pecat per excel·lència, justificant-ho amb els moviments sinuosos del seu ball. Afegeix també un comentari on estableix un paral·lelisme entre el teatre antic i el banquet d'Herodes: la casa del Tetrarca esdevé l'arena, la taula es transforma en una càneca i el propi banquet en un homicidi.¹⁴ Entre els escriptors cristians orientals, destaca Basili, bisbe de Selèucia, el qual en una de les seves oracions, especifica que el ball es basava a posar-se cap per avall i deixar que li caiguessin les faldilles.¹⁵ Més endavant, al segle XII, Teofanes Cerameu va comparar-la amb una prostituta per la seva actitud audaç i pels seus moviments amb el cos mentre es despullava i ensenyava algunes parts del seu cos que són il·lícites d'esmentar.¹⁶

Aquesta concepció de la dansa de Salomé, una exhibició del cos que condueix a l'home al pecat i a la luxúria, és una idea que neix a l'antiguitat tardana, però que es va estendre a l'Imperi Bizantí i va travessar tota l'època medieval, tenint un pes molt important en el desenvolupament del personatge i alimentant la imaginació dels mestres.

2. La iconografia de Salomé des del segle XII fins al XVI

Amb motiu de la difusió del culte a sant Joan Baptista, es comencen a establir uns esquemes iconogràfics per a la representació de la dansa que van perdurar fins al segle XVI. Diversos estudiosos han pogut distingir la Salomé acròbata, la segona dansa, la Salomé ballarina i la nimfa renaixentista. Després d'un buidatge iconogràfic es pot observar un cinquè model, la Salomé músic.

2.1. Salomé acròbata

El model iconogràfic de la jove ballarina com una acròbata és el més freqüent entre la imatgeria romànica. Segons els estudis de Sandra Pietrini, Orietta Pinessi i Marco Lorandi, aquesta superposició iconogràfica té lloc principalment per motius conceptuals, ja que tant en la pintura com en l'escultura del romànic s'observen nombrosos exemples de joglaresses i acròbates tot i la seva consideració negativa, justificada per l'exhibició del seu cos a canvi de diners i per conduir l'home al pecat.¹⁷ Entre els nombrosos exemples espanyols, pot mencionar-se la contorsio-

¹⁴ Pietro CRISOLOGO, Sermones, CLXXIV i CXXVII, cit. a Sandra PIETRINI, *La santa danza*, p. 60.

¹⁵ Basilio di SEULECIA, Oratio XVIII. Ejustem in Herodiadem, cit. a Sandra PIETRINI, *La santa danza*, p. 60.

¹⁶ Sandra PIETRINI, *La santa danza*, p. 60-61.

¹⁷ Sandra PIETRINI, *La santa danza*, p. 63; Orietta PINESSI, Marco LORANDI BEDOGNI-PIETRI, *Salomé e Giovanni*, p. 9.

nista representada a l'intradós de les arquivoltes de la façana sud de l'església de Santa María de Uncastillo (1135-1155), o l'acròbata masculí situat a la llinda de l'ermita de San Pedro ad Víncula de Echano (1150-1160).¹⁸ D'aquesta manera, sembla lògic que Salomé adopti com a pròpia la iconografia d'aquests personatges per la seva consideració de dona que s'exhibeix per aconseguir els seus fins i que condueix l'home a pecar. Per altra banda, també és probable que aquesta iconografia es vegi influenciada per la idea de dansa i de mim-actor de l'antiguitat. Com indiquen Alessandro Pontremoli i Curt Sachs en els seus estudis, la dansa antigament s'entenia com una acrobàcia, tal i com s'observa en alguns motius d'Egipte i de la Grècia antiga.¹⁹ És el cas dels relleus del segle XV aC esculpits al mur nord de la Capella Vermella de Hatshepsut del temple d'Amón a Karnak. Aquesta idea, juntament amb el personatge del mim, que a l'antiguitat realitzava espectacles públics basats en la música, el cant, la gestualitat mímico-dramàtica, la dansa i altres tècniques anomenades "fantàstiques" per Pontremoli, que inclouen acrobàcies i màgia, expliquen aquesta unificació de conceptes i l'actuació de Salomé com una acrobata.

Entre les representacions d'aquest model iconogràfic, poden trobar-se ambdues interpretacions. En el Duomo de San Zeno de Verona destaquen els relleus de la porta esquerra (segle XI) on es figuren les escenes del martiri de sant Joan Baptista com a part del cicle del Nou Testament que ocupa tot el conjunt. Salomé es troba dansant als peus de la taula, amb el cos completament doblegat i fent tombarrelles d'esquena com si es tractés d'una roda i de forma molt similar als relleus de Santa Maria de Uncastillo (fig. 1). En aquest cas, l'escena del Banquet d'Herodes es troba flanquejada per la Degollació del Baptista i la presentació del seu cap a Herodíes, que té lloc a la mateixa taula del banquet.²⁰ En una positura similar se representa la Salomé de Missal de Garnerus de Morolio, datat al 1323. El mestre ha dividit l'escena en dues parts mitjançant les filigranes decoratives que ornamenten els marges de la pàgina; a l'esquerra, Salomé dansa fent piruetes acompanyada d'un músic. A la dreta, el moment successiu: Herodes, Herodíes i un tercer personatge masculí s'horroritzen davant el cap del Baptista que Salomé presenta sobre un plat.²¹ Per altra banda, en un saltiri del segle XII que es conserva a la Bodleian Library d'Oxford, és d'especial interès la representació de la jove ballarina que realitza acrobàcies amb espases (fig. 2).²² Una escena molt similar s'observa

¹⁸ Laura TORRALBO SALMÓN, *La escultura románica de Santa María de Uncastillo*, Zaragoza, Fundación Uncastillo - Centro del Románico, 2003; José María YARNOZ ORCOYEN, "Restauración de la Iglesia de San Pedro de Echano", *Príncipe de Viana*, 152-153 (1978), p. 479-481.

¹⁹ Alessandro PONTREMOLI, *Storia della danza: dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 16-22; Curt SACHS, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 297-298.

²⁰ Gian Lorenzo MELLINI, Aurelio AMENDOLA, *I maestri dei bronzi di San Zeno*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1992.

²¹ El manuscrit es conserva a la Koninklijke Bibliotheek d'Holanda sota la referència Ms. 78.D.40, fol. 108: <<http://collecties.meermanno.nl/handschriften/showmanu?id=1195>>.

²² El manuscrit es conserva a la Bodleian Library d'Oxford sota la referència Ms. Auct. D.2.6, fol. 166v, Sandra PIETRINI, *I giullari dell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 194.



FIGURA 1. Banquet d'Herodes i dansa de Salomé, Portes de bronze de San Zeno de Verona, segle XI.



FIGURA 2. Banquet d'Herodes i dansa de Salomé, ms. Auct. D.2.6, fol. 166v, Bodleian Library, Oxford, segle XII.

en els frescos de l'església de Sant Joan de Boí, molt pròxims cronològicament, en què pot veure's un acròbata amb dues espases a les mans fent equilibris.²³

Existeix una variant de la Salomé acròbata en la qual es representa dansant sobre les mans. No obstant, és probable que la voluntat de definir-la de cap per avall, hagi estat influïda per alguna de les fonts escrites citades anteriorment, entre les quals destaca la idea de Joan Crisòstom i el concepte de la finalitat legítima de les parts del cos.²⁴ Si s'interpreta en la clau moral del patriarca de Constantinoble, Salomé dansaria al revés pervertint el seu cos i remarcant la idea del pecat. A tall d'exemple destaca l'església de l'Abadia de Mùstair, exactament en la zona de l'ab-
sis, on Salomé dansa sobre les mans davant dels assistents al banquet (fig. 3). Aquesta escena, juntament amb la Degollació i l'enterrament del sant, formen part de la decoració pictòrica romànica de l'església datada cap al 1200.²⁵

2.2. La segona dansa

La Salomé que balla amb el cap de sant Joan Baptista sobre un plat és una tipologia iconogràfica coneguda com "la segona dansa", difosa sobretot a Bizanci i en les obres d'influència. D'acord amb els estudis de Marianovella Fama, existeix una tradició literària narrada en la *Història de Sant Joan Baptista*, atribuïda a sant Marc Evangelista, on s'explica que Salomé dansa davant d'Herodes dues vegades, la primera amb la condició que el Tetrarca li donarà el cap de Joan Baptista i, la segona, després de la Degollació on dansa amb el cap del sant sobre un plat.²⁶

Entre d'altres, el model de la segona dansa es troba reproduït en els mosaics del Baptisteri de San Marco de Venècia del segle XIV. Salomé, vestida ostentosa-ment i de vermell, dansa mentre subjecta amb una mà el plat sobre el seu cap i en l'altra dansa amb els dits, gest en el qual s'aprofundirà en els següents apartats. En els frescos del Baptisteri de Parma, datats entre els segles XIII i XIV, també es representa la ballarina dansant amb el cap del Baptista sobre el plat de forma molt similar a l'anterior.²⁷

²³ Per a l'anàlisi dels joglars figurats a l'església de Sant Joan de Boí vegi's Milagros GUARDIA, "Ioculatores et saltator. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí", *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), p. 11-32.

²⁴ Daniel RUIZ BUENO, *Obras de San Juan Crisóstomo II. Homilias sobre el Evangelio de San Mateo (46-90)*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, p. 39-40.

²⁵ Jürg GOLL, *Mùstair: le pitture parietali medievali nella Chiesa dell'abbazia*, Mustair, Amici dell'Abbazia San Giovanni di Mustair, 2007.

²⁶ Marianovella FAMA, *Il corpo, il movimento*, p.135, nota 24.

²⁷ Bruno BERTOLI, *I Mosaici di San Marco: iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Milano, Electa, 1986; George DUBY, Giovanni ROMANO, Chiara FRUGONI, *Battistero di Parma*. Milano, Franco Maria Ricci, 1992.



FIGURA 3. Banquet d'Herodes, dansa de Salomé i Degollació, frescos de l'absis central de l'església de l'abadia de Müstair, ca. 1200.

No obstant, aquesta iconografia prové d'Orient i és en aquesta zona on s'observen nombrosos exemples de la segona dansa.²⁸ Un dels més importants són els frescos de la capella de Sant Joan Baptista de l'església dels Sants Apòstols a Tessalònica, d'inicis del segle XIV. En aquests es figura Herodes, acompanyat de quatre personatges masculins, observant Salomé que dansa amb tot el tors i els braços, mentre realitza equilibris amb el plat sobre el seu cap (fig. 4).²⁹

3.3. La Salomé músic

Existeix un altre esquema iconogràfic no identificat fins al moment pels autors citats. Es tracta de la Salomé figurada com una músic, que es mostra dansant mentre toca algun instrument musical. Tot i que en alguna ocasió la jove no es troba específicament realitzant cap moviment de dansa, el fet que es representi amb un instrument a les mans la relaciona directament amb el ball. Entre alguns dels exemples, destaquen els capitells de la catedral de Tudela, datats a finals del segle XII, on Salomé balla mentre toca les tejoletes, unes castanyoles antigues. Més interessant re-

²⁸ Orietta PINESSI, Marco Lorando Bedogni-Pietri, *Salomé e Giovanni*, p. 7.

²⁹ Apostolos PAPAGIANNOPOULUS. *Monuments of Thessaloniki*, Thessaloniki, Rekos, 1990.



FIGURA 4. Segona dansa de Salomé, detall dels frescos de la Capella de Sant Joan, Església dels Sants Apòstols, Tesalònica, segle XIV.

sulta l'arca marmòria, que guarda les cendres dels ossos de sant Joan Baptista a la catedral de Gènova i on es figuren algunes escenes del seu cicle hagiogràfic: la predicació en el desert, el Baptisme de Crist, Salomé entrega el cap del Baptista a Herodíes, el banquet d'Herodes amb la dansa i la Degollació del sant. Segons l'*Index of Christian Art*, es creu que fou realitzat cap al 1225 per un dels escultors francesos que participaren en l'obra de la façana. El model iconogràfic que mostra la ballarina és la Salomé músic, ja que es figura davant d'Herodes tocant la pandereta.³⁰ També

³⁰ «Genoa: Cathedral, S. Lorenzo. Reliquary of St. John Baptist». *Index of Christian Art*. Sistema number: 000137412. Clario DI FABIO, «L'altare di san Giovanni Battista nel Duecento» dins *La Cattedrale di Genova nel medioevo: secoli VI-XIV*, Milano, Silvana, 1998, p. 182-185.

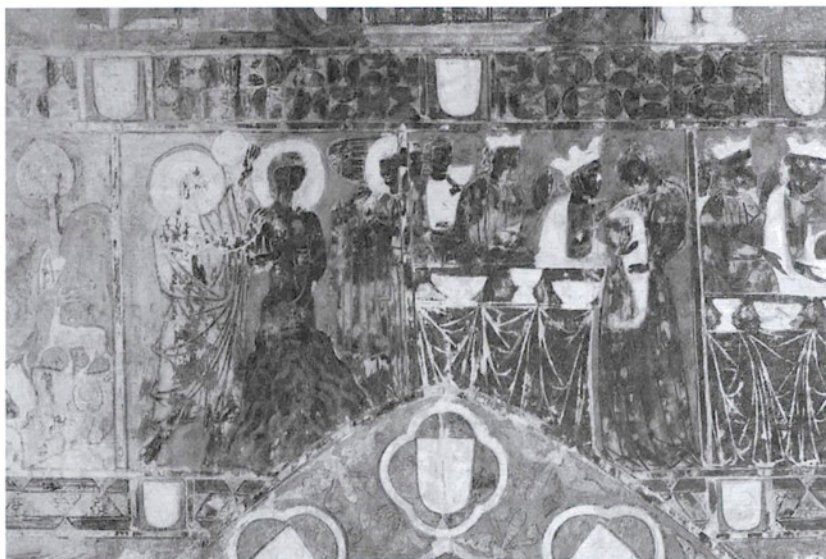


FIGURA 5. Baptisme de Crist, banquet d'Herodes i dansa de Salomé, detall dels frescos del transepte nord, Sant Miquel de Foces, Espanya, segle XIV.

son d'especial interès els frescos de l'església de San Miguel de Foces, realitzats pel Mestre de Foces durant els primers anys del segle XIV. L'escena forma part del cicle dedicat al Baptista ubicat a la part superior del sepulcre sota l'arcòsoli de l'esquerra de l'epístola. Tot i que el seu estat de conservació no és òptim, en l'escena del Banquet es poden distingir dos personatges coronats, Herodes i Herodies, presidint la taula mentre observen Salomé que balla tocant el que sembla una arpa. Un dels dos coronats, segurament Herodies per la seva vestimenta, allarga el braç per acariciar el mentó de la jove (fig. 5).

Existeix encara un grup d'imatges poc freqüents en què es representa la jove ballarina dansant amb un objecte rodó a les mans. Hugo Steger el va identificar de manera inequívoca amb la poma d'Eva, establint així un paral·lelisme entre els dos personatges bíblics. Aquest model és el que Sandra Pietrini, Orietta Pinessi i Marco Lorandi han observat a la Bíblia de Ripoll, en la Columna de Hildesheim (segle XI) i en un manuscrit italià del segle XIII (fig. 6).³¹ No obstant, a la Bíblia ca-

³¹ Manuscrit conservat a la Biblioteca Vaticana sota la referència ms. Lat. 39, f.14v., Hugo STEGER, «Der unheilige Tanz der Salome. Eine bildsemiotische Studie zum mehrfachen Schriftsinn im Hochmittelalter» dins *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Freiburg im Breisgau*, 1994, p. 156 cit. a: Sandra PIETRINI, *I giullari*, p. 197. Orietta PINESSI, Marco LORANDI BEDOGNI-PIETRI, *Salomé e Giovanni*, p. 10.



FIGURA 6. Banquet d'Herodes i dansa de Salomé, ms. Vat. Lat. 39, fol. 14v., Biblioteca Vaticana, Roma, segle XIII.

talana és Herodes qui duu l'objecte rodó a les mans, fet que posa en dubte la seva identificació amb la poma. En ampliar el repertori iconogràfic, s'ha pogut observar que es detecta aquest mateix objecte en altres escenes de dansa. És el cas de les pintures del teginat de l'església de la Sang de Lliria, datades al segle XIII, on figuren personatges ballant amb un objecte rodó a les mans. En aquest cas, ha estat identificat amb els cròtals, un instrument musical de percussió de petites dimensions i amb forma circular, molt comuns a l'època medieval.³² Aquest mateix instrument és el que porta una de les ballarines de l'escena de la dansa de Míriam que es representa en un Octateuc del segle XII, conservat a la Biblioteca Vaticana.³³ Per altra banda, així com en els comentaris dels exegetes la Verge és considerada com la nova Eva,³⁴ no s'ha trobat cap text que estableixi un paral·lelisme entre Eva i Salomé, dificultant així la seva relació. D'aquesta manera, és possible identificar l'objecte rodó que la ballarina porta a les mans amb uns cròtals, sent la Salomé músic el model que s'interpreta en aquest grup d'imatges. Si es considera l'objecte com

³² Vull agrair a Maria del Mar Valls per cedir-me la fotografia de la sostrada de Lliria i proporcionar-me el text on s'identifica aquest instrument musical en les pintures d'aquesta sostrada, Amadeo CIVERA MARQUINO, *Techumbre gótico-mudejar en la iglesia de santa María de la Sangre en Lliria*, València, Ayuntamiento de Lliria, 1989; Manuel GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica del Levante español: siglos medievales: loza*, Barcelona, Editorial Labor, 1944.

³³ Manuscrit conservat a la Biblioteca Vaticana sota la referència Vat. Gr. 746.

³⁴ Sant Irineu, *Contra los herejes*, Llibre V, 19, 2: <<http://multimedios.org/docs/d001092/>>.

la poma d'Eva, no té cap lògica que, en la Bíblia de Ripoll, sigui Herodes qui sostingui el fruit a les mans; contràriament, si es tracta d'uns cròtals, l'escena cobra sentit, ja que el Tetrarca estaria tocant al ritme de la dansa de Salomé. En aquest aspecte s'ha de dir que no és l'únic exemple on Herodes es vesteix de músic, com es pot observar als relleus de les arquivoltes de l'església de San Miguel de Estella, on s'identifica per una inscripció i sosté un petit objecte musical a les seves mans mentre la jove dansa al seu davant.

2.4. Salomé ballarina

Més pròpia del gòtic resulta ser la figuració de Salomé com una ballarina que realitza moviments coreogràfics subtils amb els braços, les mans o amb una curvatura lleugera del seu cos. La jove adquireix novament un sentit inspirat en exhibicions contemporànies, però aquesta vegada amb uns models estètics molt més refinats. Sandra Pietrini apunta la idea que les connotacions negatives que van lligades a Salomé, com la luxúria o el pecat, no queden eliminades per aquesta nova estètica més elegant i delicada, sinó que segueixen sent implícites en el personatge.³⁵ A més, segons indica, en el segle XIV Salomé encara manté alguns elements característics dels personatges ambigus o negatius com la vestimenta bipartida, comú entre els servidors de la cort i símbol de bogeria en els bufons. No obstant, és poc probable que el vestit de dos colors s'hagi d'interpretar en aquest sentit, si tenim en compte que la mateixa autora afirma que durant el segle XIV els vestits bipartits eren molt recurrents entre la joventut de la noblesa, vestien d'acord amb la moda. Un altre element negatiu és el gest que Salomé realitza amb els dits, interpretat com una dansa de les mans. Tot i que s'ha passat d'un moviment complex, com era el de l'acròbata, a un moviment accentuat subtilment, no es tracta solament d'una elegant al·lusió al ball, sinó que remet a la iconografia de la luxúria; relació que es remunta a la *Psychomachia* de Prudenci, on es descriu com una ballarina èbria.³⁶ En una còpia de l'obra datada al segle XI, s'observa l'al·legoria de la luxúria realitzant la mateixa dansa amb els dits (fig. 7).³⁷ Contràriament, Marianovella Fama ha relacionat dit esquema iconogràfic amb la representació de la Justícia de la Capella Scrovegni a Pàdua, realitzada per Giotto durant els primers anys del segle XIV. Tot i que sembla menys probable, aquesta relació ha portat a

³⁵ Sandra PIETRINI. *La santa dansa*, p. 67-71.

³⁶ La representació de la luxúria com a ballarina i la superposició amb la dansa de Salomé és un tema interessant que queda obert a futurs estudis i interpretacions. Sandra Pietrini fa un esment de la dansa de la luxúria en els seus estudis: Sandra PIETRINI. *I giullari*, p. 188-190.

³⁷ El manuscrit es conserva a la Biblioteca Nacional de França sota la referència Lat. 8318, f.52v. Existeix una interpretació contrària en què es relaciona el model iconogràfic de la Salomé ballarina amb les danses corèutiques practicades al llarg dels segles XIII i XIV: Marianovella FAMA, *Il corpo, il movimento*, p. 129-130.



FIGURA 7. Detall de la luxúria de la Psychomachia de Prudenci, Lat. 8318, fol. 52v., Bibliothèque Nationale de Paris, còpia del segle XI.

Fama a pensar en la possibilitat en què s'hagi pres una forma coreogràfica practificada contemporàniament a la realització dels frescos.³⁸

La primera obra on s'ha identificat la dansa de les mans en el personatge de Salomé, és en els mosaics de la cúpula del Baptisteri de Florència, realitzats entre els segles XIII i XIV a partir de cartons d'importants mestres florentins i venecians com Cimabue, Coppo di Malcovaldo, Gaddi Gaddo, entre altres. Segons indica el Centro di Documentazione del Polo Museale Fiorentino, l'escena de la dansa de Salomé l'hauria realitzat Cimabue.³⁹ Si s'accepta aquesta atribució, resulta lògic

³⁸ Marianovella FAMA, *Il corpo, il movimento*, p. 129-130.

³⁹ L'atribució de l'escena de la dansa de Salomé està documentada al Centro di Documentazione del Polo Museale Fiorentino: <<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp?nctn=00281435&value=1>>.

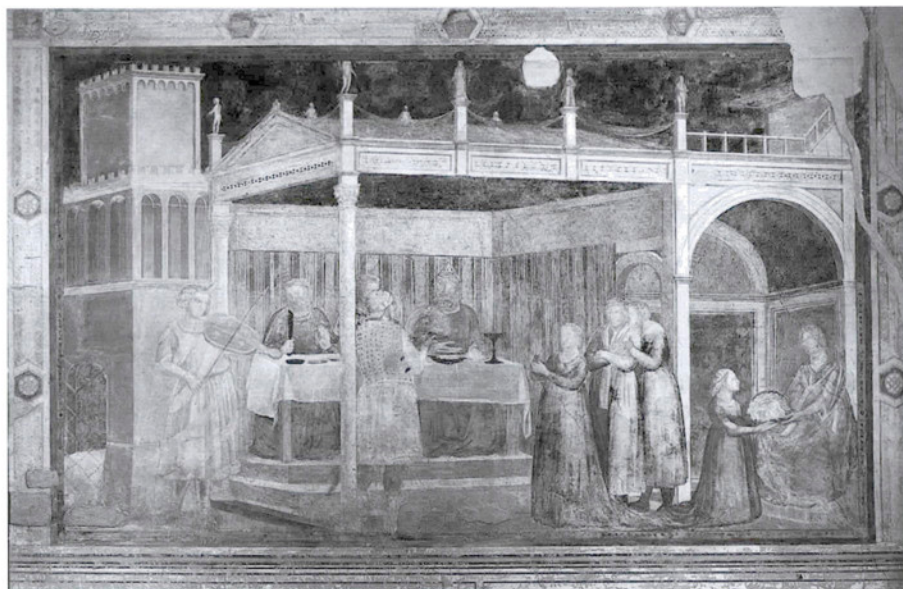


FIGURA 8. Banquet d'Herodes, dansa de Salomé i presentació del cap a Herodíes, Capella Peruzzi, Giotto di Bondone, Santa Croce, Florència, ca. 1318-1322.

que la següent obra on es localitza la mateixa iconografia sigui en els frescos de Giotto de la Capella Peruzzi de l'església de Santa Croce a Florència, datats durant el primer quart del segle XIV. En aquests es figura la taula del banquet sota un temple i presidida per Herodes acompanyat de dos assistents. Davant d'ells, un músic junt a Salomé que dansa amb un subtil moviment de braços i mans, realitzant la dansa amb els dits (fig. 8).

Entre altres, també és d'especial interès el retaule del Mestre de la vida del Baptista de la primera meitat del segle XIV, que actualment es conserva dispers en diferents museus. L'escena del banquet, localitzada al Metropolitan Museum of Art, mostra una taula dividida per sexes; a la dreta els homes observen Salomé, que duu un vestit bipartit i balla amb els dits i els braços. A l'esquerra se situen les dones expectants mentre la jove presenta el cap del Baptista a Herodíes.⁴⁰ Un últim exemple destacat són els frescos realitzats per Matteo Govannetti a la capella

⁴⁰ Actualment el retaule es troba repartit entre la National Gallery of Art de Washington, la Collezione C.A. Street de Bath, la Col·lecció C.A. Loeser de Florència, el Metropolitan Museum of Art de Nova York, la Pinacoteca Vaticana i el Seattle Art Museum: J. POPE-HENNESSY, *The Robert Lehman Collection. Italian Paintings*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1987, vol. I, p. 86-88.

de Sant Joan del Palau dels Papes a Avinyó entre 1346 i 1348, i els de la capella de Sant Joan de la Cartoixa de Villeneuve, datats entre 1355 i 1356. L'escena del banquet solament s'ha conservat en el primer cicle. Malgrat el seu mal estat, pot notar-se que no són una excepció, perquè Salomé dansa amb els dits i una lleugera curvatura del seu cos.⁴¹

2.5. La nimfa renaixentista

Durant el Renaixement, el personatge de Salomé perd totes les connotacions sexuals i pertorbadores, arribant-se a figurar com una nimfa de gran bellesa que dansa amb una gestualitat simbòlica i mesurada. Això s'esdevé per dos motius: l'aplicació dels cànons estètics del moment i el fet que les connotacions negatives es troben ja implícites en el propi personatge. D'aquesta manera, tot i el canvi positiu en la seva iconografia, la càrrega moral que fins ara la caracteritzava, no desapareix. Salomé no passa a ser una ballarina innocent i pura, sinó que segueix sent un arquetip del pecat de la luxúria.⁴²

A tall d'exemple, són de gran bellesa i importància els frescos atribuïts a Filippo Lippi del Duomo de Prato, on s'observa una Salomé que dansa vestida elegantment de blanc, la qual cosa accentua el caràcter de nimfa pura constant en el Renaixement. La representació del banquet també ha patit canvis respecte als models anteriors, ja que es figura de forma més complexa i amb un elevat nombre d'assistents (fig. 9).

3. La dansa de Salomé en la pintura catalana del segle XIV

En la pintura gòtica catalana del segle XIV, l'escena de la dansa de Salomé s'ha detectat en cinc obres.⁴³ La primera és Llibre d'Hores de la reina Maria de Navarra, conservat a la Biblioteca Marciana de Venècia, on es troba un ofici dedicat a sant Joan Baptista;⁴⁴ el retaule de sant Joan Baptista i santa Margarida d'Antioquia provinent de l'església de la Sang d'Alcover i localitzat a la reserva del Museu Diocesà

⁴¹ Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone; Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1991; Dominique VINGTAIN, *Avignone: il palazzo dei Papi*, Milano, Jaca Book, 1999.

⁴² Sandra PIETRINI, *La santa danza*, p. 67-71; Orietta PINESSI, Marco LORANDI BEDOGNI-PIETRI, *Salomé e Giovanni*, p. 10.

⁴³ A la Capella dels Dolors de l'església de Sant Julià de l'Arboç s'ha localitzat un cicle de sant Joan Baptista, realitzat entre 1300 i 1325. No obstant això, l'escena de la dansa de Salomé no s'ha pogut identificar a causa del seu mal estat de conservació: Josep GUDIOL I RICART, Santiago ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986, p. 30, 31; Joan SUREDA, *La pintura gòtica catalana del segle XIV*, San Cugat del Vallès, Els Llibres de la Frontera, 1989, p. 68-70.

⁴⁴ El manuscrit es conserva a la Biblioteca Marciana de Venècia sota la referència Lat. I.104/12640.



FIGURA 9. Banquet d'Herodes i dansa de Salomé, Capella del cor de l'Església de Santo Stefano de Prato, Filippo Lippi, ca. 1452-1465.

de Tarragona;⁴⁵ el retaule dels sants Joans, provinent de la capella del castell de Santa Coloma de Queralt i que s'exposa actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya;⁴⁶ el retaule de sant Joan Baptista de l'església de Santa Maria de Tobed, el qual fou fragmentat i per aquest motiu es reparteix entre el Museu Maricel de Sitges, Museu Diocesà de Barcelona, una col·lecció privada de la mateixa ciutat i el Museu del Prado;⁴⁷ i el retaule de la Verge, sant Joan Baptista i sant Pere de Guillem Ferrer, antic Mestre de Torà, que es conserva al Museu Cau Ferrat de Sitges.

És interessant fer esment que l'escena es mostra amb anterioritat en altres obres pictòriques catalanes. És el cas de la Bíblia de Ripoll on, formant part de la il·luminació de la Passió de Crist, es figura el martiri de sant Joan. En aquest cas la jove sorgeix dansant amb moviments coreogràfics de braços i cames mentre Herodes toca els cròtals.

3.1. El Llibre d'Hores de la reina Maria de Navarra

El Llibre d'Hores de la reina Maria de Navarra, primera esposa del rei Pere el Cerimoniós, consta d'un Calendari, un Ofici a la Verge, els Set Salms Penitencials

⁴⁵ L'obra es conserva sota la referència MDT-2970.

⁴⁶ L'obra es conserva sota la referència 004351-CJT.

⁴⁷ L'obra es conserva al Museu del Prado sota la referència P03107.

i tres oficis més realitzats segons la voluntat de la reina:⁴⁸ el de sant Lluís, el de la Trinitat i el de sant Joan Baptista.⁴⁹ L'interès del dedicat al Baptista rau en la seva excepcionalitat, segurament amb motiu d'una especial devoció al sant per part de la reina Maria. Cal recordar que la seva mare Joana II de Navarra, filla de Lluís I de Navarra i X de França i Margarita de Borgonya, fou comtessa d'Evreux, Angolesme, de Montanf i Longaville i princesa de la primera branca borgonyona de la dinastia dels Capets,⁵⁰ és a dir, tenia una estreta relació amb França, on existia un destacat culte a sant Joan Baptista i, més concretament amb Borgonya, zona en la qual se situen els importants cicles d'Auxerre i Sens. Igualment, és destacable que Maria de Navarra va anomenar a la seva filla Joana, potser d'acord amb la seva devoció al sant.

El descobriment del Llibre d'Hores de Maria de Navarra ha generat un debat que va molt més enllà de l'autoria i la cronologia, afectant així al catàleg d'obres atribuïdes a Ferrer Bassa. Tot i que actualment s'accepta de manera general que el mestre fou l'artista responsable del Llibre d'Hores de Maria de Navarra, la primera aproximació sobre l'autoria del manuscrit, apuntava cap al Mestre de Sant Marc identificat actualment amb Arnau Bassa.⁵¹ Junt amb aquest, també es proposava la participació d'un ajudant, el qual seria el responsable d'algunes de les inicials més petites i els ornaments vegetals.⁵² Tanmateix, un dels estudis més exhaustiu i acurat del manuscrit el va realitzar Rosa Alcoy, qui aportà noves hipòtesis tant per a la seva autoria com per a la seva cronologia.⁵³ Sobre l'autoria, va concloure que es tracta d'un treball en equip format per tres artistes de gran importància entre els

⁴⁸ Segons Joaquín Yarza l'obra podria ser un regal a la reina Maria de Navarra amb motiu del seu matrimoni o pel seu primer embaràs. No obstant això, la reina apareix nombroses vegades figurada al Llibre d'Hores, fet que ha portat Rosa Alcoy a considerar que fou realitzat per voluntat de la mateixa reina: Joaquín YARZA, «María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana» dins *Libro de Horas de la reina María de Navarra*, Barcelona, M. Moleiro, 1996, p. 95-106, 128-131; Rosa ALCOY, «Los Maestros del Libro de Horas de la reina María de Navarra: avance sobre un problema complejo». *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 34 (1988), p. 105-112.

⁴⁹ Segons l'anàlisi codicològica de Susy Marcon l'Ofici del Baptista se situa entre els fol. 143v i el 159. Per a més detalls vegi's: Susy MARCON, «Notas codicológicas y sobre su procedencia» dins *Libro de Horas*, p. 18.

⁵⁰ José YANGUAS Y MIRANDA, Carlos, Príncipe de Viana. *Crónica de los Reyes de Navarra*. Valencia, Textos Medievales, 1971, p. 164.

⁵¹ Sobre la identificació del Mestre de Sant Marc amb Arnau Bassa vegi's: Frederic-Pau VERRIÉ, «La pintura» dins *L'art català*, Barcelona, Aymà, 1955-1957, vol. I, p. 386-387. Joan AINAUD DE LA-SARTE, *Exposición de pintura catalana*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes y Ayuntamiento de Barcelona, 1962. Del mateix autor «Arnau Bassa y seguidor (Ramon Destorrents?)» dins *Barcelona restaura: exposición d'obres d'art dels segles 2 al 20 dels Museus Municipals d'Art restaurades pels Serveis de Restauració*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1980, p. 61-65. Joan SUREDA, *El Gòtic català: Pintura*, Barcelona, Hogar del Libro, 1977, p. VIII-IX. Josep GUDIOL I RICART i Santiago ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986, p. 46.

⁵² Joaquín YARZA LUACES, *María de Navarra*, p. 136-137.

⁵³ Rosa ALCOY, *Los Maestros del Libro*, p. 105-134.

quals identifica Ferrer Bassa, Arnau Bassa i el Mestre de Baltimore. Pel que fa a la cronologia, aposta per datar-lo a partir de 1345, el moment més ric de l'obrador de Ferrer Bassa i quan el seu fill Arnau comença a cobrar importància. Aquest plantejament però, no concorda amb una carta del 1342, escrita per Pere el Cerimoniós i dirigida a la seva muller Maria de Navarra, en què li demana el llibre d'hores realitzat per Ferrer Bassa. És per aquest motiu que Rosa Alcoy proposa l'existència de dos Llibres d'Hores: el primer, esmentat en la carta del 1342, pertanyeria a Pere el Cerimoniós i estaria realitzat íntegrament per Ferrer Bassa; el segon, seria el que es conserva a Venècia i que hauria estat realitzat posteriorment, ja que la reina, en veure el del seu marit, n'hauria volgut un de característiques similars.

Per altra banda, l'estudiós Joaquín Yarza va negar rotundament l'existència de dos manuscrits, ja que existeixen dos rebuts d'un cobrament per part de Ferrer Bassa amb motiu de les hores i pintures, que es trobava realitzant per encàrrec de Pere el Cerimoniós, i la carta anteriorment esmentada de 1342, que en cap cas semblen referir-se al segon manuscrit. Per tant, no hi hauria cap motiu per vincular-lo a Ferrer Bassa i el més coherent és que només existeixi un manuscrit, el que es conserva a la Biblioteca Marciana, per al que proposa una cronologia entre 1339 i 1340 i que el 1342 ja estaria finalitzat.⁵⁴

Pel que es refereix a la iconografia de l'escena del Banquet d'Herodes (fol. 152v) (fig. 10), es figura en un moment successiu a la dansa, a la qual s'al·ludeix per la presència del músic que toca el violí, quan Salomé es disposa a demanar, aconsellada per la seva mare, el cap del Baptista. Això es reflecteix en la postura completament estàtica que mostra la jove i pel plat buit que porta a les mans. Tot i que alguns estudiosos han assenyalat les relacions estilístiques i iconogràfiques amb els cicles florentins, com s'observa en les escenes del Baptisme de Crist, l'Annunci del naixement del sant a Zacaries o la Presentació del cap a Herodíes,⁵⁵ no es pot dir el mateix de l'escena estudiada. Tant en els frescs de la Capella Peruzzi com en els relleus de les portes d'Andrea Pisano, l'esquema seguit per a la figuració del banquet és completament diferent, ja que el festí el presideix Herodes acompanyat de dos homes més; en ambdós casos es prescindeix de la figura d'Herodíes, que apareix en solitari en l'escena de la presentació del cap. En aquest aspecte, és interessant mencionar que en els cicles francesos d'Auxerre i Sens, Herodíes sí comparteix la presidència de la taula amb el Tetrarca, mostrant així un model més

⁵⁴ Joaquín YARZA LUACES, *Maria de Navarra*, p. 93-256.

⁵⁵ Aquesta relació ha estat justificada per Joaquín Yarza mitjançant l'hipotètic viatge que Ferrer Bassa va realitzar a Itàlia després de ser desterrat de Grunyoles (Vilafranca del Penedès). Aquest desplaçament explicaria el desenvolupament del seu estil, present en les obres posteriors, i la introducció d'esquemes iconogràfics italians a l'art català. Sobre el tema vegeu: Joaquín YARZA LUACES, *Maria de Navarra*, p. 209-215, 123; Rosa ALCOY, «Ferrer Bassa, un creador d'estil» dins *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 147-148; Rosa ALCOY, «Ferrer Bassa y el italianismo. Revisiones sobre la trama de un nuevo catálogo», *Antichità viva*, 1-2 (1991), p. 5-16.



FIGURA 10. Banquet d'Herodes i dansa de Salomé, Ofici de sant Joan Baptista, Llibre d'Hores de Maria de Navarra, Lat. I.104/12640, fol.152v, Ferrer Bassa, Arnau Bassa i Mestre de Baltimore, Biblioteca Marciana, Venècia, ca. 1339-1341.

proper al del Llibre d'Hores. Per altra banda, igualment la Salomé observada en els cicles florentins respon a la que reproduceix la dansa de la luxúria, contràriament al Llibre d'Hores. Joaquín Yarza també va assenyalar la particularitat de l'episodi en què el botxí entrega el cap del Baptista a Salomé, indicant que en els cicles florentins no existia cap símil i proposant una possible invenció de l'artista o l'ús d'un model desconegut.⁵⁶ No obstant això, tant a Navarra com a França es troba aquesta escena. És el cas de la coneguda com Bíblia de Pamplona encarregada pel rei Sanç el Fort de Navarra a Fernando Pérez de Fundes i finalitzada el 1197.⁵⁷ A

⁵⁶ Joaquín YARZA LUACES. *María de Navarra*, p. 209-215.

⁵⁷ Actualment es conserva a la Biblioteca Municipal d'Amiens (MS. 108). D'aquesta mateixa obra també ha perdurat una còpia, en aquest cas localitzada a la Biblioteca Universitària d'Augsburg (còd. I.2.4.º, 15): François BUCHER, *The Pamplona Bibles: a facsimile compiled from two picture Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra (1194-1234): Amiens Manuscript Latin 108 and Harburg MS. 1, 2, lat. 4º, 15*. London, Yale University Press, 1970. Soledad de SILVA Y VERÁSTEGUI, «La Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra (Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108), de 1197» dins *Príncipe de Viana*, LXXIII, 256 (2012), p. 427-469.

més dels cicles del Nou i Antic Testament, es perceben algunes vides de sants en les quals es troba el cicle de sant Joan Baptista, un fet molt excepcional, sobretot perquè es reproduïen després de la Bíblia, del qual no es coneixen més paral·lels que alguns còdexs europeus com la Bíblia de San Bertín⁵⁸ o el Psalteri de Sant Albans (Hildesheim, Sant Gotard). En l'última escena, Salomé espera amb un plat a les mans a què el botxí li entregui el cap del Baptista.⁵⁹ Igualment, totes les obres catalanes del segle XIV estudiades, mostren l'escena amb un model iconogràfic gairebé idèntic. En quant a la jove del Llibre d'Hores de la reina Maria de Navarra, tampoc s'assembla a la de la Bíblia de Pamplona, de la mateixa manera que tampoc s'han trobat paral·lelismes en els cicles francesos, ja que tant a Auxerre com a Sens, apareix figurada amb el cap sobre el plat.

3.2. El ball de la luxúria: el retaule de sant Joan Baptista i santa Margarida de l'església de la Sang d'Alcover i el retaule de sant Joan de Santa Maria de Tòbed

El retaule de sant Joan Baptista i santa Margarida (fig. 11), datat entre 1340 i 1350 aproximadament,⁶⁰ es localitzava a la capella nord de l'església de la Sang d'Alcover, avui destruïda, juntament amb dues taules de Jaume Ferrer II del segle XV i la Mare de Déu de la Magrana, com s'aprecia en una fotografia conservada a l'Arxiu Mas.⁶¹ No obstant això, es desconeix el seu emplaçament inicial, ja que la construcció de les capelles en els últims anys del segle XIV i els primers del XV, mostra la impossibilitat que aquestes fossin la seva col·locació original a causa de les cronologies.⁶²

Tot i que és una obra que ha estat poc estudiada, de manera indirecta s'ha vinculat amb dos artistes: Guillem de Timor, a qui també s'atribueix el retaule dels sants Bernat i Bernabé,⁶³ i a Guillem Seguer, considerat l'artífex de les taules de

⁵⁸ La Bíblia de San Bertín es troba digitalitzada: <<http://www.youblisher.com/p/716703-Biblia-de-la-Haya/>>. L'escena de sant Joan Baptista es localitza a la p. 62.

⁵⁹ Soledad de SILVA Y VERÁSTEGUI, *La Biblia del rey*, p. 427-469.

⁶⁰ Cèsar FAVÀ MONLLAU, «Noves consideracions entorn al joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges». *Butlletí MNAC*, 10, 2009, p. 73-79. Rosa ALCOY, «La pintura gòtica catalana» dins *La pintura antiga i medieval a Catalunya*. Barcelona, L'Isard, 1998, vol. VIII, p. 136-348. Rosa ALCOY, «El pas al segon gòtic lineal» i Rosa ALCOY i Pere BESERAN i RAMON, «Els tallers del primer tres-cents a l'arxidiòcesi de Tarragona» dins *L'art gòtic a Catalunya*, p. 86-96, p. 125-131.

⁶¹ La referència de la fotografia és IM00873004 // A4845

⁶² Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Les esglésies medievals d'Alcover» dins *Retaule. Romànic i gòtic d'Alcover. Cicle de conferències celebrades el desembre de 1992*. Alcover, Centre d'Estudis Alcoverencs, 1996, p. 25-28.

⁶³ Emma LIAÑO MARTÍNEZ, «Guillem Timor, un artista de Montblanc en el segle XIV». *Quaderns d'història contemporània: homenatge a M. Antònia Ferrer i Bosch*, Tarragona, 1991, p. 273-293. De la mateixa autora «Retaule de sant Joan Baptista i santa Margarida d'Antioquia» dins *Pallium. Exposició d'art i documentació*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1992, p. 98, cat. 46.



FIGURA 11. Retaule de sant Joan Baptista i santa Margarida, Guillem Seguer?, Museu Diocesà de Tarragona (MDT-2970), ca. 1330-1340.

Vallbona de les Monges.⁶⁴ La relació amb les taules de Vallbona sembla força evident no només en qüestions d'estil, sinó també a nivell estructural. Els relleus de pastillatge utilitzats per articular l'espai, el marc ligni original de les obres, el format rectangular i les mides, connecten les tres obres, perquè encara que el retaule d'Alcover sigui de format més reduït, la distribució de les escenes de manera horitzontal planteja la possibilitat que el retaule alcoverenc, originàriament, fos pensat sense predel·la com les taules de Vallbona.⁶⁵ Sobre la seva funció original, si es té en

⁶⁴ Rosa ALCOY i Pere BESERAN I RAMON, *Els tallers del primer...*, p. 125-131; Cèsar FAVÀ MONLLAU, *Noves consideracions entorn*, p. 57-85; Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer de Montblanc: un mestre trescentista: escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc: Consell Comarcal de la Conca de Barberà, 1994, p. 101-116.

⁶⁵ Cal destacar encara una altra relació amb les taules de Vallbona sobre la qual s'està treballant en l'actualitat, la relació iconogràfica existent entre l'escena del miracle de l'hòstia sagrant, del retaule del Corpus Christi, i el banquet d'Herodes del retaule d'Alcover.

compte que les altres foren realitzades per a la decoració de la capella del Corpus Christi del monestir,⁶⁶ davant les reduïdes mides de l'obra i les similituds amb les taules, s'hauria de plantejar la possibilitat que fos destinat a la decoració d'una capella o que en realitat fos un frontal d'altar. Si comparem amb altres obres d'aquest tipus, s'observa que mostra algunes afinitats respecte les mesures; per exemple el frontal d'altar de Gia té unes mides de 100x146x8cm o, en el cas del frontal d'Esterri de Cardós, 108x161x20cm. A més mostren en comú que han estat realitzats en una mateixa peça de fusta i que consten de marc original decorat, com en el retaule d'Alcover. Si també es té en compte l'existència de frontals d'altar hagiogràfics, com ara el de sant Quirze i santa Julita de Sant Quirce de Durro o el de Sant Pere de Boí, juntament amb l'existència d'aquesta tipologia d'obres en la primera meitat del segle XIV com es demostra amb el frontal de sant Cristòfol del Mestre de Soriguerola o el mateix frontal de Vallbona de les Monges, ens deixa obert un debat sobre si el conegut retaule de sant Joan Baptista i santa Margarida és realment un retaule o es tracta d'un frontal d'altar. De totes maneres, no es té constància de cap frontal d'altar que mostri una doble advocació, fet que sí es dona en els retaules.

Per altra banda, el retaule de sant Joan Baptista (fig. 12) forma part del conjunt de tres taules que ornamentaven la capçalera tripartida de l'església de Santa Maria de Tobed: el de l'altar major estava dedicat a la Verge de la Humilitat, el del lateral esquerre a Maria Magdalena i el retaule de sant Joan se situava al lateral dret. La fragmentació d'aquest ha dificultat el seu estudi com a obra unitària, tanmateix, la Dra. Rosa Alcoy va proposar una reconstrucció, que proporciona una idea de com podria haver estat originàriament.⁶⁷ Dividit en tres taules verticals, la



FIGURA 12. Fragment del retaule de sant Joan Baptista, Francesc Serra, Museu del Prado (P03107), ca. 1359-1360.

⁶⁶ Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer*, p. 101-116.

⁶⁷ Rosa ALCOY, «El taller dels Serra» dins *L'art gòtic a Catalunya*, p. 254-271.

central es reserva a la imatge de sant Joan Baptista, que es troba flanquejada pels escuts d'Enric de Trastàmara i la seva muller Joana Manuel,⁶⁸ mentre que en les laterals es desenvolupen els diferents episodis corresponents a la seva vida. És interessant mencionar que la predel·la no és una peça estructural independent, sinó que es troba integrada en les taules verticals.⁶⁹ En referència a l'estil de l'obra, Alcoy identifica la participació de dos artistes: Francesc Serra i el Segon Mestre de Tobed. El primer mostra un estil amb algunes característiques superficials de l'italianisme, amb moltes solucions encara pròpies del linealisme, com, per exemple, observa en la taula central del retaule de Joan Baptista, en les predel·les i en algunes escenes del retaule en qüestió i el de la Magdalena. El segon es mostra com una personalitat amb un estil plenament impregnat de l'italianisme del trescentisme català. No obstant, nega que un dels artistes sigui inferior a l'altre o que treballi per a ell, ja que es fan càrrec tots dos de parts importants. Cal assenyalar que la identificació de Francesc Serra com un dels pintors responsables de les obres, ha avançat la datació de les taules per part de l'estudiosa, ja que es planteja la possibilitat que fossin encarregades i realitzades entre els anys 1359 i 1360, amb la funció de legitimació d'Enric de Trastàmara com a futur rei de Castella i com a acte de propaganda, davant les seves aspiracions i el context convuls que es vivia en aquells moments. Contràriament, arran de la restauració de la taula central del retaule de sant Joan Baptista, ha portat a Cèsar Favà i a Rafael Cornudella a discrepar sobre la participació de dos artistes en la factura d'aquest conjunt.⁷⁰ Els estudiosos argumenten que el retaule havia patit redipintures al llarg del temps que li havien concedit un aspecte falsari. Així doncs, l'estil lineal i arcaïtzant del Primer Mestre de Tobed caldria atribuir-lo a un restaurador, potser de finals del XIX o principis del XX, que va practicar una intervenció en la taula, que es trobava en un estat ruïnós. Sota d'aquesta restauració, s'ha pogut observar el que quedava de la pintura trescentista, en la qual s'ha vist un estil coherent amb el Segon Mestre de Tobed, impregnat completament de l'italianisme de l'època, identificant-se així els dos mestres que proposava Rosa Alcoy en una mateixa personalitat. Cèsar Favà i Rafael Cornudella l'han identificat amb Francesc Serra, descartant la idea que fos un artista poc destacat i aparentment retardat en quant a estil.

Pel que fa a la iconografia d'ambdós retaules, s'observa el model de la Salomé ballarina que realitza la dansa de les mans, relacionada amb la representació de la

⁶⁸ Rosa ALCOY, «Pintura y debate dinástico: Los retablos de Enrique de Trastámara y Juana Manuel en Santa María de Tobed» dins *El Romànic i el gòtic desplaçats: estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, p. 153-209. Cèsar FAVÀ MONLLAU i Rafael CORNUDELLA CARRÉ, «Els retaules de Tobed i la primera etapa dels Serra». *Butlletí MNAC*, 11(2010), p. 63-89.

⁶⁹ Cèsar FAVÀ MONLLAU i Rafael CORNUDELLA CARRÉ, *Els retaules de Tobed*, p. 65.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 63-89.

luxúria en la *Psycomachia* de Prudenci.⁷¹ És important recordar que aquest esquema es localitza principalment a Itàlia a partir del segle XIV, sent els mosaics del Baptisteri de Florència la primera obra on s'identifica. També pot percebre's en els altres dos cicles florentins, en els frescos de la Capella Peruzzi i en els relleus de les portes del Baptisteri, on Salomé dansa amb el gest dels dits davant la taula del festí, presidida per Herodes i acompanyat per dos personatges masculins; i en altres cicles italians, com en els frescos de la capella dei Conti Guidi del Castello Popi o el retaule de sant Joan Baptista de Giovanni del Biondo. De fet, els retaules han estat relacionats en nombroses ocasions amb els corrents italianistes que van influenciar l'art català del segle XIV.⁷² Això no obstant, tot i que Salomé realitza la mateixa tipologia de dansa, existeixen diferències iconogràfiques: la primera, Herodies no acompanya Herodes en el festí com en les obres catalanes; la segona, Salomé no presenta el cap durant el banquet, sinó que ho fa el mateix botxí.

Per altra banda, són destacables les escenes que conformen el cicle de sant Joan Baptista de Tobed, ja que inclou noves figuracions que no es troben en els altres cicles estudiats. Aquestes són el primer bany del Baptista, la Predicació als fariseus, l'Enterrament de sant Joan i l'Adoració de les relíquies, al·ludint potser als seus miracles *post mortem* o a la seva devoció. La presència de la nova iconografia cal situar-la en el context artístic posterior al 1348. En aquest moment, la ciutat d'Avinyó va adquirir una gran importància per la presència de la Cort Pontifícia, sent així un nucli d'intercanvis artístics que va afavorir mostrar a Europa el que s'estava realitzant a Itàlia i també a les corts del nord, fet que va afectar de forma considerable l'art català després de la pesta negra. Malgrat tot, va perdurar la influència de Ferrer Bassa, Arnau Bassa i el Mestre de Baltimore, present en les escoles barcelonines i que va garantir l'èxit del taller dels germans Serra. Aquests, tot i que de manera més simplificada, adoptaren alguns dels esquemes imposats pels Bassa que combinaren amb les novetats provinents de nuclis com Avinyó.⁷³ Precisament, és a la ciutat francesa on es localitzen els importants cicles del mestre italià Matteo Giovannetti. Novament, tot i que existeixen relacions iconogràfiques entre les escenes de la predicació als fariseus, de la primera capella, i les del primer bany del Baptista i l'enterrament del sant, de la segona, no es pot afirmar el mateix de l'episodi de la dansa de Salomé, ja que tot i que el gest de la ballarina és molt similar, es repeteixen les diferències amb els cicles florentins: Herodes s'acompanya d'homes a la taula deixant Herodies apartada i és el botxí qui presenta el cap tallat de sant Joan. No obstant, encara que l'esquema iconogràfic que se segueix és diferent, és interessant destacar la presència d'aquestes escenes en els cicles francesos del segle XIII. Cal recordar que,

⁷¹ Sandra PIETRINI, *La santa danza*, p. 67-71.

⁷² Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer*, p. 54-56.

⁷³ Rosa ALCÓY, «L'italianisme de la segona meitat del segle XIV» dins *L'art gòtic a Catalunya*, p. 208-215.

en el cas de Saint-Etienne de Sens i de Saint-Etienne d'Auxerre s'incloïa el primer bany del nen, la predicació del sant i el seu enterrament.⁷⁴ Per tant, tot i que a Catalunya resultava ser una iconografia poc freqüent, a França feia més d'un segle que s'havia establert. Arribats a aquest punt, és important destacar que és en els cicles del nord i orient d'Europa en els quals s'observa Herodies a la taula del banquet i és la jove ballarina qui presenta el cap als assistents al festí. D'aquesta manera, tot i que l'estil de dites obres catalanes és plenament italianitzant i la Salomé que realitza la dansa de les mans sigui un model àmpliament difós a Itàlia,⁷⁵ sembla que també existeixen contactes iconogràfics especialment amb França i Bizanci.

D'altra banda, anteriorment s'ha destacat l'acceptació i adaptació per part del taller dels germans Serra d'esquemes establerts pels Bassa. Aquesta influència és la que es mostra en l'escena de la veneració de les relíquies del retaule de Tobed respecte a la miniatura del Llibre d'Hores de la reina Maria de Navarra, on es figura el sepulcre de sant Lluís, rei de França. En ambdues es pot observar dos devots que reten culte a la tomba que conté les relíquies del sant, coberta a dues aigües i elevada per columnes. A més, la imatge no es percep en la seva totalitat sinó que deixa entreveure parcialment el sepulcre. Front a les similituds en l'esquema iconogràfic de les dues escenes, sembla que Francesc Serra, davant la manca de models per a la representació de l'episodi de la veneració de les relíquies de sant Joan Baptista, adoptà una iconografia existent en el repertori bassà i l'adaptà al conjunt de la seva obra.

3.3. La Salomé músic: el retaule dels sants Joans del Mestre de Santa Coloma de Queralt

El retaule dels sants Joans, avui conservat al MNAC, fou encarregat al Mestre de Santa Coloma de Queralt per decorar la capella del castell de la mateixa ciutat. A partir de l'estudi de l'heràldica figurada al retaule, de l'estudiosa Francesca Español, ha estat possible identificar els donants de l'obra que apareixen com a orants. Aquests són Dalmau de Queralt, la seva dona Constança de Pinós i la mare d'aquell, Alamanda de Rocabertí.⁷⁶ A partir de la troballa de dos pergamins inèdits

⁷⁴ María Ángela FRANCO MATA, *Escultura Gòtica*, p. 82-85.

⁷⁵ Existeix una extensa bibliografia sobre la influència que l'art italià exercí a Catalunya durant el segle XIV i sobre la presència d'artistes catalans a Itàlia i al revés. Entre d'altres vegi's: Rosa ALCOY, *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana, 1325-1350*. Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1989; Joan SUREDA, *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. Sant Cugat del Vallès, Els Llibres de la Frontera, 1989; Rosa ALCOY, Ferrer Bassa y el italianismo, p. 5-16; Joaquín YARZA LUACES, *Maria de Navarra*, p. 2019-215; Pere BESERAN I RAMON, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2003; Rosa ALCOY, «Ferrer Bassa, un creador d'estil» dins *L'art gòtic a Catalunya*, p. 147-148.

⁷⁶ Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)», *D'Art*, 10(1984), p. 129, nota 14, p. 150, nota 53.

referents a la família Queralt, Gaspar Coll ha fixat la realització del retaule aproximadament al 1356; hauria estat un regal amb motiu de les noces entre Dalmau i Constança, celebrades el 24 de juny, festivitat de sant Joan Baptista.⁷⁷

L'obra estudiada cal relacionar-la amb els frescos de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona i amb el retaule de sant Bartomeu, conservat al Museu Diocesà de la mateixa ciutat, els quals han estat atribuïts al Mestre.⁷⁸ Al mateix temps, mostra unes clares influències de l'estil italianitzant que ha portat a Rosa Alcoy a relacionar-lo amb l'escola senesa i especialment amb l'obra de Simone Martini en quant als rostres dels personatges, sobretot en els àngels i el músic de l'escena del banquet d'Herodes.⁷⁹ La iconografia també mostra aquestes relacions, ja que en el Calvari hi figuren diversos elements italianistes: els àngels que recullen la sang que brolla de les ferides del crucificat i la presència del crani d'Adam als peus de la creu. Cal dir que també s'han vist certes similituds amb les obres avinyoneses de Matteo Giovannetti.⁸⁰

En més d'una ocasió s'han destacat les relacions existents entre el cicle de sant Joan Baptista del Llibre d'Hores de la reina Maria de Navarra amb el retaule dels sants Joans del Mestre de Santa Coloma de Queralt, especialment en les escenes de la Imposició del nom, el Banquet d'Herodes, l'entrega del cap a Salomé i la seva presentació a Herodíes. Front a les similituds entre dites figuracions presents en les dues obres, s'ha proposat una possible circulació de models compartits entre els artistes catalans i concretament el taller de Ferrer Bassa i el Mestre de Santa Coloma de Queralt. De fet, Rosa Alcoy i Licia Buttà van assenyalar l'herència artística que el Mestre de Santa Coloma de Queralt va rebre d'Arnau Bassa i, sobre tot, del Mestre de Baltimore. Igualment, Alcoy ha destacat algunes analogies iconogràfiques entre les obres del Mestre de Baltimore i el retaule dels sants Joans: el *flabelum* amb què es personifica el Baptista en el retaule estudiat i en el de Cardona i els hàbits mig partits de les nodridores de santa Elisabeth, comuns en el Mestre de Baltimore.⁸¹ No obstant, tot i que l'episodi del festí té un esquema iconogràfic molt similar, el model de ballarina que s'identifica al retaule de Santa Coloma és la Salomé músic, perquè es figura amb una pandereta a les mans (fig. 13).

⁷⁷ Gaspar COLL I ROSELL, «El retaule dels sants Joans de Santa Coloma de Queralt: noves aportacions a la seva cronologia», *Acta historica e archaeologica mediaevalia*, 9 (1988), p. 270-277.

⁷⁸ Chandler Rafthon POST, *A history of Spanish painting: volume II*, New York, Kraus Reprint, 1976, p. 215-220; Joan SUREDA, *El Gòtic català*, p. 123-124; Núria de DALMASES i Antoni JOSÉ i PI-TARCH, *Història de l'Art Català. L'art gòtic: s. XIV-XV*, Barcelona, Edicions 62, 1984, vol. III, p. 171-172.

⁷⁹ Rosa ALCOY, «El mestre de Santa Coloma de Queralt i l'italianisme del segle XIV, El retaule dels sants Joans», *Recull*, 4 (1996), p. 16-26.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁸¹ Rosa ALCOY, *El mestre de Santa Coloma*, p. 12 y 23. Rosa ALCOY; Licia BUTTÀ, «El Mestre de Santa Coloma de Queralt i els tallers italianitzants de Tarragona» dins *L'art gòtic a Catalunya*, p. 218.



FIGURA 13. Banquet d'Herodes i dansa de Salomé, Retaule dels sants Joans, Mestre de Santa Coloma de Queralt, Museu Nacional d'Art de Catalunya (004351-CJT), ca. 1356.

Aquest esquema iconogràfic es troba a l'Arca de Sant Joan, el reliquiari que conté les cendres del sant, conservat a la catedral de Gènova. L'escena del Banquet i la Degollació del Baptista se situa en els relleus de la dreta, separades dels anteriors episodis per un marc arquitectònic. La taula del festí, tot i que s'ha perdut part del segon personatge, segurament era presidida per Herodes i Herodies, que observen Salomé dansant mentre toca la pandereta amb els braços alçats, de forma

similar al retaule català. A la dreta, la jove asseguda rep el cap del Baptista de mans d'un dels botxins. A l'esquerra, l'entrega a la seva mare acompanyada per una assistenta. Els contactes iconogràfics entre l'obra genovesa i la catalana no es limiten solament al model de ballarina, sinó que la presentació del cap a Herodies amb el testimoni d'un tercer personatge femení i els dos botxins, es mostren comuns entre les dues obres. No obstant això, s'ha de recordar que tant l'*Index of Christian Art* com Clario di Fabio, han relacionat l'obra amb un dels escultors del taller francès que es trobava treballant a la catedral.⁸² De fet, a França s'han localitzat dues obres més amb un esquema molt similar. És el cas dels relleus situats sota les efígies dels carcanyols del portal nord de la façana oest de la catedral de Notre-Dame de París. Datats entre 1210 i 1220, mostren Salomé dansant mentre toca la pandereta i rebent el cap del Baptista de mans del botxí. Igualment, en el timpà de la catedral de Sant Joan Baptista de Bazas, s'observa la ballarina en una postura similar amb la pandereta a les mans. La migració d'aquest model iconogràfic podria explicar-se mitjançant les vies de peregrinació i la itinerància dels artistes. No hem d'oblidar que a la catedral de Gènova es trobaven dues relíquies importants de sant Joan Baptista: les seves cendres i el plat en què la jove va col·locar el cap de sant Joan per portar-lo a la seva mare Herodies.⁸³ George Geml recull en el seu estudi un conjunt d'*ars memoriae* per a pelegrins de la relíquia del cap del Baptista d'Amiens, les quals varen propiciar la difusió de la seva figuració, visualment identificable per la representació de la cicatriu sobre l'ull dret;⁸⁴ de la mateixa manera, dit fenomen podria ser una de les causes de la difusió d'aquest model artístic.

3.4. Canvis iconogràfics: el retaule de la Verge, sant Joan Baptista i sant Pere de Guillem Ferrer

El retaule de la Verge, sant Joan Baptista i sant Pere (fig. 14) presenta un patró diferent del detectat fins al moment en les obres catalanes del segle XIV. Les escenes del banquet d'Herodes i la Degollació de sant Joan Baptista es troben al tercer compartiment de l'esquerra. Ambdues comparteixen espai i es configuren de forma simultània: a la dreta Salomé es disposa a rebre el cap del sant de mans del botxí que encara té l'espasa a les mans, darrera d'ells el cos de sant Joan jeu sense vida a l'interior de la presó. A l'esquerra el compartiment s'observa la taula del banquet presidit per Herodes i Herodies mentre la jove, novament figurada, els presenta el crani sobre el plat. En aquest cas no hi ha cap altre personatge que

⁸² «Genoa: Cathedral, S. Lorenzo», Sistema number: 000137412. Clario di FABIO, *L'altare di san Giovanni*, p. 182-185.

⁸³ Barbara BAERT, *Caput Johannis*, p. 27-33. Annemarie WEYL CARR, «The face relics of John the Baptist in Byzantium and the West». *Gesta*, 46, 2 (2007), p. 159-177.

⁸⁴ George GEML, *Frühe Johannesschusseln*, Wien, Titel der Diplomarbeit, Universität Wien, 2009, p. 17-19.



FIGURA 14. Retaule de la Verge Maria, sant Joan Baptista i sant Pere, Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà), Museu Cau Ferrat de Sitges, ca. 1390.

actui com a testimoni de l'escena. Així doncs, mentre que a Itàlia l'escena se seguirà mostrant fins al segle XVI, moment en què el Concili de Trento prohibeix la seva representació,⁸⁵ a Catalunya es manifesta un canvi iconogràfic significatiu que s'imposarà durant tot el segle XV: la dansa de Salomé ha estat substituïda per la presentació del cap a Herodies i Herodes, que comparteix espai amb la Degollació. És important remarcar que les figuracions catalanes del segle XV no mostren una segona dansa com succeïa a Venècia o a Tessalònica, ja que la jove es troba completament estàtica i el seu gest d'avançar cap a la taula la safata amb el cap, és de presentació i no de dansa.

Si es considera que el model de Salomé com luxúria s'introdueix en la pintura catalana per influències italianes, es podria plantejar la idea de la seva desaparició

⁸⁵ Orietta PINESSI, Marco LORANDI BEDOGNI-PIETRI, *Salomé e Giovanni*, p. 8.

per un canvi en les fonts visuals. A finals del segle XIV i al llarg del segle XV es va difondre per tota Europa el gòtic internacional, aportant així nous models iconogràfics i estilístics que impregnaran l'art català.⁸⁶ En aquest aspecte, cal recordar la gran tradició que existia en els països del nord d'Europa de la representació del *Johannischüssel*, és a dir, el cap de Joan Baptista sobre una safata,⁸⁷ segurament propiciada per la gran quantitat de cranis que van aparèixer amb motiu de la croada de 1204, en un nombre que a finals de l'edat mitjana s'elevava com a mínim fins a dotze; sent la relíquia conservada a Amiens una de les més importants segons Myriam White-Le Goff.⁸⁸

Aquesta tradició unida a la difusió del gòtic internacional a Occident porta a pensar que foren aquests dos motius els que propiciaren la desaparició i substitució de l'escena per una altra on el protagonisme de la dansa de Salomé desapareixia per cedir-lo al cap del Baptista sobre la safata, una de les relíquies del sant més venerades, que es presenta als assistents al banquet. Aquesta tradició juntament amb la importància i veneració de les relíquies de sant Joan Baptista tant a Orient com a Occident,⁸⁹ l'important culte al sant que existia a Catalunya, com es demostra amb els testimonis que s'han conservat de les representacions sacres, i la difusió del gòtic internacional a Occident, indueix a pensar que foren aquests els motius que comportaren la desaparició i substitució de l'episodi de la dansa de Salomé pel de la Presentació del cap de sant Joan als assistents al banquet, cedint així el protagonisme del ball al crani sobre el plat, la relíquia del sant més venerada.

⁸⁶ Francesc RUIZ I QUESADA, «Les grans corts europees a l'entorn del 1400» i «El panorama artístic als Països de la Corona d'Aragó» dins *L'art gòtic a Catalunya*, p. 26-39.

⁸⁷ Vegi's George GEML, *Frühe Johannesschüsseln*; Barbara BAERT, *Caput Johannis*.

⁸⁸ Myriam WHITE-LE GOFF, «Jean Baptiste, héros médiéval, dans la Vie saint Jehan-Baptiste de 1322». *Graphè*, 16 (2007), p. 75.

⁸⁹ Francesc RUIZ I QUESADA, *Les grans corts*, p. 26-31. Francesc RUIZ I QUESADA, *El panorama artístic*, p. 32-39.

BIBLIOGRAFIA

- «Genoa: Cathedral, S. Lorenzo. Reliquary of St. John Baptist». *Index of Christian Art*. Sistema number: 000137412.
- ALCOY, Rosa. «El mestre de Santa Coloma de Queralt i l'italianisme del segle XIV: El retaule dels Sants Joans». *Recull*, 4 (1996), p. 7-26.
- ALCOY, Rosa. «El pas al segon gòtic lineal» dins *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 86-96.
- ALCOY, Rosa. «El taller dels Serra» dins *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 254-271.
- ALCOY, Rosa. «Ferrer Bassa y el italianismo. Revisiones sobre la trama de un nuevo catálogo». *Antichità viva*, 1-2 (1991), p. 5-16.
- ALCOY, Rosa. «Ferrer Bassa, un creador d'estil» dins *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 147-148.
- ALCOY, Rosa. «L'italianisme de la segona meitat del segle XIV» dins *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 208-215.
- ALCOY, Rosa. «La pintura gòtica catalana» dins *La pintura antiga i medieval a Catalunya*. Barcelona: L'Isard, 1998, vol. VIII, p. 136-348.
- ALCOY, Rosa. «Los Maestros del Libro de Horas de la reina María de Navarra: avance sobre un problema complejo». *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 34 (1988), p. 105-134.
- ALCOY, Rosa. «Pintura y debate dinástico: Los retablos de Enrique de Trastámara y Juana Manuel en Santa María de Tobed» dins *El Romànic i el gòtic desplaçats: estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, p. 153-209.
- ALCOY, Rosa; BESERAN I RAMON, Pere. «Els tallers del primer tres-cents a l'arxidiòcesi de Tarragona» dins *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 125-131.
- ALCOY, Rosa; BUTTÀ, Licia. «El Mestre de Santa Coloma de Queralt i els tallers italianitzants de Tarragona» dins *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 216-220.
- ANDREELLA, Fabrizio. *Il corpo sospeso: i gesti della danza tra codici e simboli*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2012.
- B. RODNEY, Nanette. «Salome». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XI, 7 (1953), p. 190-200.
- BAERT, Barbara. *Caput Johannis in Disco. Essay on a Man's Head*. Leiden, Boston: Brill, 2012.
- BUCHER, François. *The Pamplona Bibles: a facsimile compiled from two picture Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra (1194-1234): Amiens Manuscript Latin 108 and Harburg MS. 1, 2, lat.4°, 15*. London: Yale University Press, 1970.

- CARLOS, PRÍNCIPE DE VIANA. *Crónica de los Reyes de Navarra*. Ed. José Yanguas y Miranda. Valencia: Textos Medievales, 1971.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Un pittore italiano alla corte di Avignone; Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*. Torino: Einaudi, 1991.
- Centro di Documentazione del Polo Museale Fiorentino: <<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp?nctn=00281435&value=1>>
- CHARTAIRE, Eugene. *La cathédrale de Sens*. Paris: Henri Laurens, 1943.
- CIVERA MARQUINO, Amadeo. *Techumbre gótico-mudejar en la iglesia de santa María de la Sangre en Llíria*. València: Ayuntamiento de Llíria, 1989.
- COLL I ROSELL, Gaspar. «El retaule dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt: noves aportacions a la seva cronologia». *Acta historica e archaeologica mediaevalia*, 9 (1988), p. 261-280.
- DALMASES, Núria de; JOSÉ I PITARCH, Antoni. *Història de l'Art Català. L'art gòtic: s. XIV-XV*. Barcelona: Edicions 62, 1984.
- DI FABIO, Clario. «L'altare di san Giovanni Battista nel Duecento» dins *La Cattedrale di Genova nel medioevo: secoli VI-XIV*. Milano: Silvana, 1998, p. 182-185.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)». *D'Art*, 10 (1984), p. 125-178.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «Les esglésies medievals d'Alcover» dins *Retaule. Romànic i gòtic d'Alcover. Cicle de conferències celebrades el desembre de 1992*. Alcover: Centre d'Estudis Alcoverencs, 1996, p. 7-34.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. *Guillem Seguer de Montblanc: un mestre trescentista: escultor, pintor i arquitecte*. Montblanc: Consell Comarcal de la Conca de Barberà, 1994.
- FAMA, Marianovella. «Il corpo, il movimento e la memoria. Osservazioni sull'iconografia della danza (di Salome) nel Quattrocento». *Biblioteca Teatrale*, 37-38 (1996), p. 127-139.
- FAVÀ MONLLAU, Cèsar. «Noves consideracions entorn al joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges». *Butlletí MNAC*, 10, 2009, p. 57-85.
- FAVÀ MONLLAU, Cèsar; CORNUDELLA CARRÉ, Rafael. «Els retaules de Tobed i la primera etapa dels Serra». *Butlletí MNAC*, 11 (2010), p. 63-89.
- FRANCO MATA, María Ángela. *Escultura Gótica en León*. León: Institución "Fray Bernardino de Sahagún" de la Excma. Diputación Provincial; Patronato "José María Quadrado", 1976.
- GEML, George. *Frühe Johannesschusseln*. Wien: Titel der Diplomarbeit, Universität Wien, 2009.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel. *Cerámica del Levante español: siglos medievales: loza*. Barcelona: Editorial Labor, 1944.
- GUDIOL I RICART, Josep; ALCOLEA I BLANCH, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1986.
- JOSEFO, Flavio. *Antichitates Iudaicae. Libro XVIII*. Ed. José Vara Donado. Madrid: Akal, 1997.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma. «Guillem Timor, un artista de Montblanc en el siglo XIV». *Quaderns d'història contemporània: homenatge a M. Antònia Ferrer i Bosch*, Tarragona, 1991, p. 273-293.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma. «Retaule de sant Joan Baptista i santa Margarida d'Antioquia» dins *Pallium. Exposició d'art i documentació*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1992, p. 98, cat. 46.
- MARCON, Susy. «Notas codicológicas y sobre su procedencia» dins *Libro de Horas de la reina María de Navarra*. Barcelona: M. Moleiro, 1996, p. 15-23.

- MASSERON, Alexandre. *Saint Jean Baptiste dans l'art*. París: Arthaud, 1957.
- PICCOLO PACI, Sara. *Le vesti del peccato. Eva, Salomè, e Maria Magdalena nell'arte*. Milano: Ancora, 2003.
- PIETRINI, Sandra. «La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomè: due figure esemplari dell'immaginario biblico medievale». *Quaderni medievali*, 50 (2000), p. 45-73.
- PIETRINI, Sandra. *I giullari dell'immaginario medievale*. Roma: Bulzoni, 2011.
- PINESI, Orieta; LORANDI BEDOGNI-PIETRI, Marco. *Salomé e Giovanni Battista. Immagini e iconografie dal VI al XVI*. Treviolo: Ikonos, 2011.
- PONTREMOLI, Alessandro. *Storia della danza: dal Medioevo ai giorni nostri*. Firenze: Le Lettere, 2002.
- POST, Chandler Rafthon. *A history of Spanish painting: volume II*. New York: Kraus Reprint, 1976.
- RUIZ BUENO, Daniel. *Obras de San Juan Crisóstomo II. Homilías sobre el Evangelio de San Mateo (46-90)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. «El panorama artístic als Països de la Corona d'Aragó» dins *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 32-39.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. «Les grans corts europees a l'entorn del 1400» dins *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*. Barcelona: Enciclopèdia catalana, p. 26-31.
- SACHS, Curt. *Storia della danza*. Milano: Il Saggiatore, 1966.
- Sant Irineu. *Contra los herejes*. Llibre V, 19, 2: <<http://multimedios.org/docs/d001092/>>.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de. «La Biblia del rey Sancho el Fuerte de Navarra (Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108), de 1197» dins *Príncipe de Viana*, LXXIII, 256 (2012), p. 427-469.
- SUREDA, Joan. *El Gòtic català: Pintura*. Barcelona: Hogar del Libro, 1977.
- SUREDA, Joan. *La pintura gòtica catalana del segle XIV*. San Cugat del Vallès: Els Llibres de la Frontera, 1989.
- VINGTAIN, Dominique. *Avignone: il palazzo dei Papi*. Milano: Jaca Book, 1999.
- WEYL CARR, Annemarie. «The face relics of John the Baptist in Byzantium and the West». *Gesta*, 46, 2 (2007), p. 159-177.
- WHITE-LE GOFF, Myriam. «Jean Baptiste, héros médiéval, dans la Vie saint Jehan-Baptiste de 1322». *Graphè*, 16 (2007), p. 73-89.
- YARZA, Joaquín. «María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana» dins *Libro de Horas de la reina María de Navarra*. Barcelona: M. Moleiro, 1996, p.95-256.