

EL MESTRE DE SANTA COLOMA DE QUERALT I L'ITALIANISME DEL SEGLE XIV: EL RETAULE DELS SANTS JOANS

per Rosa Alcoy Pedrós

EL TALLER DELS BASSA I LA PINTURA ITALIANITZANT TARRAGONINA

El retaule dels sants Joans, procedent del castell de Santa Coloma de Queralt, avui al MNAC (n. inv. 4351)¹, és el punt de partida per a la definició d'un mestre anònim que desenvolupà la seva activitat dins el tercer quart del segle XIV². A desgrat d'algunes datacions de les seves obres en temps posteriors a la catorzena centúria³, veurem com la historiografia més recent ha pogut reivindicar el caràcter trescentista de l'obra i, encara més, la realització del retaule de Santa Coloma dins la primera dècada de la segona meitat del segle XIV. No som lluny del moment d'introducció de l'italianisme a Catalunya amb les primeres adaptacions de les grans obres del gòtic italià, corresponents als anys trenta i quaranta de la centúria. La transformació de la pintura del gòtic lineal sota el prisma de l'italianisme i la italianització absoluta d'alguns mestres en aquest període, permet insistir en la proximitat del Mestre de Santa Coloma a les primeres realitats del nou

1. Sabem que el 1905 el retaule es trobava a Madrid i que el 1926 era en poder del comte de Fuencilera. Ingressà al Museu d'Art de Catalunya el 1932 amb la col·lecció Plandiura a la qual pertanyia des del 1930. Joaquim FOLCH i TORRES, «La instal·lació de fragments i escultures arquitectònics en el Museu d'Art de Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 52, 1935, p. 261-274.

2. Joan SEGURA i VALLS, *Història de Santa Coloma de Queralt*, Santa Coloma de Queralt, 1953 (1879). Pere CATALÀ i ROCA i Armand de FLUVIÀ i ESCORSA, «Castells d'Aguiló i de Santa Coloma de Queralt», *Els Castells Catalans*, IV, Rafael Dalmau ed., Barcelona, 1973. Pere CATALÀ i ROCA, Miquel BRASÓ i VAQUÈS, Armand de FLUVIÀ i ESCORSA, «Castell de Queralt», *Els Castells Catalans*, vol. V, Barcelona, 1976, p. 177-179.

M. Mercè COSTA, «La família Queralt i Santes Creus», *Coloquio de Historia del Monaquismo Catalán*, Santes Creus, 1967.

3. Vegeu S. SANPERE i MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, t. II, Barcelona, 1906, p. 222-224. Tanmateix, la datació més extrema en aquest sentit seria la de Mn. Joan SEGURA VALLS, *Aplech de documents curiosos e inèdits fahents per la historia de las costums de Catalunya*, Jochs Florals de Barcelona, any XXVIII de llur restauració, Estampa «La Renaixensa», Barcelona, 1885, que considera l'obra posterior al 1408, probablement de l'entorn del 1410. Mn. Segura basa el parer en raons externes a l'obra. Creu que en aquestes dates encara no existeix, ja que no apareix esmentada en el minuciós inventari dels mobles del castell, pertocants a Pere de Queralt, que es realitzà el 1408. D'altra banda, la relació del noble amb la fundació d'un benefici dels dos sants Joans li sembla del tot concloent (Els seus parer i descripció del retaule varen ser recollits recentment per S. M., *La Segarra*, núm. 195, novembre de 1995, p. 19). Altres autors, entre els quals destacarem Mn. Gudiol i Cunill, tendiren posteriorment a datacions més versemblants que situaven el retaule dins del segle XIV i com a pintura afí a les escoles italianitzants catalanes.

estil. És sabut que el taller de Ferrer Bassa i els artistes que l'envolten es convertiran en l'eix dels tallers barcelonins, vertebradors de la pintura catalana posterior, però cal tenir en compte també la difusió dels esquemes toscans en altres zones del Principat. A Tarragona sembla que el primer discurs plenament italianitzat que desenvolupa un taller local és justament el que assumeix el taller del Mestre de Santa Coloma⁴. Això no vol dir, òbviament, que abans del 1348 no fossin conegudes les tendències italianitzants, reflectides en algunes de les aportacions bassianes destinades a la zona. Tant a Lleida com a Tarragona és perceptible l'impacte que varen tenir el taller i l'entorn de Ferrer Bassa, concretat gràcies al testimoni d'alguns documents⁵ i d'algunes pintures conservades⁶. Si al·ludim solament al cas tarragoní, és necessari insistir en el paper que poden haver jugat els grans monestirs cistercencs. El monestir de Poblet, on les iniciatives reials reuneixen a alguns dels millors escultors del període, no seria un marc inversemblant per a encàrrecs pictòrics que tinguessin el cercle dels Bassa com a origen. En aquest sentit, crec important destacar la possible procedència pobletana d'unes taules vinculades tradicionalment a Cardona, i que vaig atribuir a l'anomenat «Mestre de Baltimore»⁷. Diferents aspectes iconogràfics m'indueïren a abundar en aquesta hipòtesi que potser podria veure's recolzada per la incidència del Mestre de Baltimore en les comarques tarragonines. També crec que cal considerar l'assaig de contextualització a Tarragona d'altres obres vinculades al taller dels Bassa i, fins i tot, al mateix Ferrer Bassa. Em refereixo al Saltiri anglo-català de la Biblioteca Nacional de París i al Políptic de la Pierpont Morgan Library de Nova York, dues produccions excel·lents conservades en col·leccions estrangeres que creia po-

4. Potser caldria matisar aquesta afirmació considerant també l'àrea tortosina i l'activitat del taller que treballa en el retaule de l'Estrella. Tanmateix, les pintures de la catedral de Tortosa mostren parentius directes amb el món italià que acosten el retaule a l'activitat de mestres de l'Umbria i de les Marques, o afincats en aquestes regions italianes. Pel que fa a la pintura, com he advertit en alguna altra ocasió, crec que cal tenir en compte el cercles de l'anomenat «Mestre expressionista de Santa Clara».

5. Entre els documents vinculats a Tarragona cal recordar els de 28 de desembre de 1343 i 21 de febrer de 1347, segons els quals sembla que Berenguer Marçal, veí de Montblanc, encarregà un retaule al taller de Ferrer Bassa. Les notícies sobre l'afer són recollides per J. M. MADURELL i MARIMON, a «El pintor Lluís Borrassà», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952, p. 18 i 315, docs. 385 i 794). Segons es desprèn d'aquestes notícies, el preu del retaule seria d'unes quaranta lliures. Pel que fa a la importància de la família Marçal a Montblanc, vegeu els coneguts treballs d'Emma LIAÑO, «El testamento de Jaume Marçal de Montblanc», a *Universitas Tarraconensis*, I, 1976, p. 83-90 i el més recent de Jaume RIERA i SANS, «La fundació del Monestir de Sant Marçal de Montblanch (1391)», *Aplec de Treballs*, 6, 1984, p. 97-111.

6. Per al cas de Lleida remetem a Rosa ALCOY, *Pintures del Gòtic a Lleida*, Quart Premi d'investigació Josep Sarrate, Lleida, 1990, p. 47-43; i Rosa ALCOY, «La pintura a la Seu Vella de Lleida de l'italianisme al gòtic internacional», *Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Actes, Lleida, 1991, p. 120-122.

7. Rosa ALCOY, *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, (Barcelona, 1988), vol. II, p. 1027-1069. Altres estudis les relacionen amb Arnau Bassa i, fins i tot, s'ha parlat d'una intervenció de Ramon Destorrents (vegeu Joan AINAUD, «Arnau Bassa i seguidor...», *Barcelona restaura*, Barcelona, 1980, cat. n. 15, p. 61-65). Pel que fa a la construcció del catàleg d'aquest mestre i per a una hipòtesi d'identificació, vegeu també Rosa ALCOY, «Jaume Cascalls. Un nombre para el maestro del Tríptico de Baltimore», *The Journal of the Walters Art Gallery*, 48, 1990, p. 93-119.

der vincular a l'arquebisbat tarragoní i a algunes de les importants personalitats que allí es concentren⁸.

D'altra banda, una revisió recent de la documentació relacionada amb els inicis de Ferrer Bassa ha portat a insistir en els seus orígens tarragonins⁹, ja suposats gràcies a l'ordre reial de 19 de febrer de 1321 en què Jaume II donava a un Ferrer Bassa, condemnat a l'exili, un termini de sis mesos per a vendre els seus béns a les Gunyoles («Cesgunyoles») i a la zona de Vilafranca, abans de fer efectiva la sentència dictada pel seu conseller Bernat de Fenollar, promotor posteriorment d'alguns encàrrecs relacionats amb el mateix Ferrer Bassa¹⁰. Altres mencions anteriors (segles XII i XIII) del cognom Bassa en les localitats de Vilafranca i les Gunyoles semblen ratificar l'origen de la família del pintor¹¹. L'aportació fonamental d'aquest estudi és el descobriment de tres documents. El més interessant potser sigui el de 29 de gener del 1315, en què es parla d'un pintor de Vilafranca, anomenat «Ferrarius Bassa» que treballaria per a l'església d'Alcover en la realització d'una imatge de Santa Maria, potser un mural¹². Tot i la importància d'aquestes recents primícies, que obliguen a reconsiderar els enigmes de la formació de Ferrer Bassa dins de les escoles del gòtic lineal¹³, la seva transformació italianitzant amaga les primeres fonts d'inspiració. Amb tot, el pes d'aquests hipotètics orígens lineals d'un artista de primera magnitud pot convertir-se en un incentiu per a l'estudi de les seves fases posteriors i de la inèrcia del primer estil gòtic en terres tarragonines i lleidatanes¹⁴.

8. Vegeu els capítols de la meua tesi doctoral consagrats a la qüestió: «Hipòtesi sobre l'encàrrec del ms. 8846 (Saltiri anglo-català de París)» i «Sobre les advocacions i l'origen del Políptic Morgan» (dins R. ALCÓY, *La introducció i derivacions...*, p. 316-342 i 713-730).

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

10. SANPERE i MIQUEL, *Els trescentistes catalans*, Barcelona, I, p. 86 (recollit també a Manuel TRENS, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936, doc. I, p. 163 i p. 13). El mateix Sanpere i Miquel feia referència, alhora que les desestimava, a les dades sobre un «Ferrer de Baço» de Tortosa, perdonat pel rei el 1315, del delictes de violació de tres dones, Antònia, Maria i Facona (SANPERE i MIQUEL, *Els trescentistes...*, p. 86-87).

11. Segons l'estudi de Companys i Montardit, Ferrer Bassa hauria pogut néixer en el mas conegut com a «Castell de les Gunyoles», dins del terme d'Avinyonet del Penedès. Per altres detalls relacionats amb el cognom Bassa a Tarragona, vegeu l'article de Companys i Montardit.

12. Segons ens fan saber en el mateix estudi, poc després, el 20 de febrer, Ferrer Bassa rebria en dipòsit o comanda 25 sous barcelonesos de tern de Francesc de Penedès de Montblanc. Segons es desprèn de les anàlisis esmentades, es tractaria d'un mestre pintor (potser també escultor) que havia de mantenir algun tipus d'amistat amb Ferrer Bassa.

13. Montardit i Companys fan al·lusió als murals conservats a l'església parroquial de l'Arboç, i en especial al *Lignum Vitae* que inclouen els seus cicles. De tota manera, el gran nombre d'obres perdudes i la mala conservació d'algunes altres fa difícil donar cap garantia sobre els primers contactes de Ferrer Bassa amb la pintura. Malgrat tot, no passariem per alt la dimensió «lineal» que tenen algunes marginàlies bassianes, en especial les del Maimonides de Copenhague, qüestió que hem tractat més àmpliament en altres articles i que ens feia meditar a l'entorn de les afinitats de mestre Ferrer amb models de la tradició anterior. Ens referim no solament a la pintura mural sinó més concretament a l'interessant camp que obren els llibres il·luminats del gòtic lineal.

14. Si més no, crec que cal admetre que es tracta de dades cronològiques versemblants que poden escaure a una possible biografia de Ferrer Bassa. No sembla inversemblant pensar que aquest morís amb una seixantena d'anys, fet que obliga a situar el seu naixement en la dècada dels 90 del segle XIII, o poc abans.

A banda de les importants novetats documentals aportades per Companys i Montardit, que haurem de sospesar amb més cura quan sigui el moment, l'associació a Ferrer Bassa d'uns fragments pictòrics del monestir de Santes Creus és la segona aportació de l'article que comentem. Cal reconèixer que el mural en qüestió, situat a l'angle sud-oriental del claustre, és una obra que, encara que coneguda per molts, no havia estat objecte de massa atencions. Aquesta relativa indiferència, deguda en part al seu mal estat de conservació, ha impedit una valoració acurada del mural. Després de la recent intervenció de fixació i neteja, a càrrec del Centre de Restauració de la Generalitat, la visibilitat d'alguns aspectes ha millorat sensiblement. Aquest fet, sumat a un material fotogràfic acceptable, facilita molt la tasca a l'hora de proposar un nou enquadrament per a una pintura que presenta elements relacionables amb el taller de Ferrer Bassa. Com bé remarquen Companys i Montardit, són paleses algunes similituds ornamentals entre aquest mural i les pintures de la capella de Sant Miquel del monestir de Pedralbes. Coincidències que també retrobem en la taula de la Coronació de Bellpuig, obra a la que crec que cal al·ludir amb més insistència que no pas ho fan les autores. Tanmateix, penso que el mural de Santes Creus ens acosta de manera més acusada encara als murals de l'església de San Domenico d'Urbino, murals que des del seu descobriment i primeres anàlisis han estat lligats a la problemàtica bassiana. El pes, densitat i volumetria de les figures de Santes Creus, i més concretament la tensió i forma de les ales de l'arcàngel, aproximen molt directament aquest mural a la pintura italiana de San Domenico que, tot i haver estat atribuïda al mateix Ferrer Bassa per algun autor, crec que podem mantenir raonablement com a obra d'un anònim Mestre de la Coronació de San Domenico d'Urbino, sens dubte un «parent italià» del nostre Ferrer Bassa. En qualsevol cas, descobrim a Santes Creus un seguit d'elements que ens orienten vers l'italianisme difós a Catalunya en el segon terç del segle XIV. La relació amb els murals urbinesos és encara més atractiva quan es parla de la presència de mestres italians en l'entorn del mestre català de Pedralbes. De tota manera, farem notar que els problemes del taller de Ferrer Bassa són encara vients per a una bona part de la crítica especialitzada i que aquestes qüestions de fons, força complexes i intrincades pel que fa a la resolució d'autories, apareixen escassament reflectides en l'estudi de Companys i Montardit. És per això que cal tenir molta cura abans d'atorgar a una o altra mà aquest mural, més malmès que no pas altres obres del grup, a causa probablement de les exposicions climàtiques derivades de la seva situació claustral¹⁵. Per tant, si bé una molt genèrica aproximació bassiana escau a alguns dels factors analitzats, crec també que hi ha elements en la pintura del monestir cistercenc que aconsellen un estudi més minuciós de la conjuntura artística en què cal integrar aquest mural. El taller de Ferrer Bassa, com altres tallers de pintors catalans del gòtic, mostra una progressiva complicació que

15. Es parla d'una diferència de tècnica respecte del mural de Pedralbes. Tot i que no puc debatre aquí a fons aquest tema, que requereix informació molt precisa sobre els procediments pictòrics emprats, és evident que les pintures de la capella han estat sempre més protegides que no pas el mural de Santes Creus.

va aparellada al seu mateix èxit. La presència d'altres artistes en aquest taller¹⁶, inclòs el seu fill Arnau Bassa, el Mestre de Baltimore i, potser, algun desconegut pseudo-Ferrer Bassa d'origens italians, ens obliguen a ser cauts a l'hora d'atribuir aquest mural, tot i així, justament revalorat per al context d'introducció dels italianismes¹⁷. L'Anunciació de Santes Creus, però sobretot alguns fragments pictòrics que pertanyien a un Judici Final (angle nord-occidental del claustre), ens obliguen a relativitzar encara més l'atribució del mural a Ferrer Bassa. Observarem que el Crist del probable Judici es troba molt pròxim a les formes dolces d'arrel senesa que caracteritzen la pintura del Mestre de Santa Coloma de Queralt, pintor que és conegut com a muralista gràcies a algunes pintures tarragonines que esmentarem més endavant. Sobre l'Anunciació és més difícil pronunciar-se, però alguns aspectes cromàtics i la instensitat dibuixística no semblen oposats a les característiques del mateix mestre tarragoní. Per tant, proposaria la revisió fonamentada d'aquestes pintures sense oblidar el paper dels tallers italianitzants actius a Tarragona, abans de reivindicar atribucions suggestives però potser excessivament arriscades.

Pel que fa a la identificació del tema del mural de Santes Creus amb l'Anunciació de Gabriel a Maria pensem que és més que factible, malgrat la insistència en interpretacions de signe divers que apunten a l'Anunci de la mort de Maria¹⁸. No entenc, doncs, algunes de les objeccions que s'han fet per a negar que es tracti del primer Anunci de Gabriel a la Verge, però encara menys que aquestes objeccions siguin extrapolables a l'escena que inicia el cicle dels goigs a la capella de Sant Miquel de Pedralbes. Els arguments que es donen per a provar que en ambdós casos es representa l'Anunci de la mort són molt superficials i poc rellevants si tenim en compte la tradició italiana del tema i la reiterada presència en escenes de

16. Recordem els noms de Joan Roger (*Johannis Rogerii*), Vicenç Puig (*Vicencius de Podio*), però sobretot el de Berenguer de Montserent més clarament relacionat amb l'activitat del taller de Ferrer Bassa pels volts del 1345-1346.

17. A més dels aspectes coincidents amb Pedralbes, relacionats preferentment amb la moda i l'ornamentació, caldria remarcar també algunes diferències. Les ales excessivament tenses de l'àngel, el seu volum, o les columnetes... són elements que no són presents en la capella de Sant Miquel. És obvi que l'estat de conservació de Santes Creus fa difícil opinar sobre una autoria sense contrastar més pausadament les dades disponibles.

18. Pel que fa a la identificació del tema amb l'Anunciació de la mort de la Verge fonamentada en la presència de la palma en la mà de sant Gabriel (vid. COMPANYS I MONTARDIT, «La presència del pintor...», p. 82-83), crec que hi ha més raons en contra que a favor. És més, crec que la inclusió d'aquest motiu que substitueix el lliri o el filacteri no és necessàriament un error de l'artista, sinó una variant temàtica ben coneguda a Itàlia i que no sembla ser tinguda en consideració. Hi ha exemples prou coneguts en la producció dels germans Lorenzetti que desvirtuen la interpretació iconogràfica encarada exclusivament a la mort de la Verge. Per més que la capella de Pedralbes sigui un context de caire funerari (idea que vaig desenvolupar àmpliament a la meua tesi doctoral, R. ALCOY, *La introducció i derivacions...*, p. 413-535) això no justifica que la primera de les escenes de goig pugui ser l'Anunci de la mort de Maria. Seria una incongruència en la cronologia dels esdeveniments que no es detectaria per a cap altre episodi del cicle. Tampoc creiem escaient considerar que els goigs de Maria s'iniciïn amb una lectura que té com a primer tema l'Anunci de la mort. Recordarem que la palma torna a aparèixer en l'escena del Naixement i que a Itàlia és un motiu iconogràfic lligat a la bona nova. En conseqüència, penso que l'estudi del tema a Santes Creus tampoc no obliga a judicar la seqüència com a darrera de les escenes de la vida de Maria, més aviat ens decantaríem en sentit contrari.

l'Encarnació del motiu de la palma¹⁹. La relació de l'Anunciació amb un Judici Final té sentit en tant que s'estableix la correspondència entre l'inici de la història de salvació i els temps d'una escatologia futura quan conclou aquest procés. En conseqüència, sembla molt més lògic i raonable sintetitzar aquests esdeveniments en dos episodis substancials (Encarnació i Judici) que no pas suggerir la marrada per un episodi relativament infreqüent i reservat per norma a cicles tancats relatius a la vida o glorificació de Maria.

En definitiva, tot i les grans llacunes del periple bassià a Tarragona -i fora de Tarragona- crec evident l'empremta del seu taller en aquest marc de la geografia catalana. Així mateix, crec que cal parar esment en les presències tarragonines d'alguns dels mestres que més estretament col·laboraren en les tasques dirigides per Ferrer Bassa. No per això l'orientació pictòrica d'aquest mestre innovador i transcendental per a la pintura catalana del gòtic ha de ser la que imposi els patrons més literals en la pintura tarragonina. El Mestre de Santa Coloma pot rebre la seva herència mediatitzada per les figures adjacents d'Arnau Bassa i el Mestre de Baltimore. Fins i tot podríem deixar un espai raonable per a aquell que vàrem anomenar Mestre de l'Escrivà de Lleida.

DEFINICIÓ DEL MESTRE DE SANTA COLOMA DE QUERALT

La relació entre les produccions dels Bassa i, molt en particular, del Mestre de Baltimore, i les formes pròpies del Mestre de Santa Coloma de Queralt és una qüestió en la que cal aprofundir. Aquestes possibles afinitats no treuen mèrit al grup d'obres definit entorn del retaule de Santa Coloma. El conjunt dels sants Joans forma part d'una escola singular i interessant que cal revaloritzar dins d'una visió global de la pintura italianitzant catalana. Potser el seu mestre ha viscut durant un llarg període més arraconat del que fóra just, a causa d'errònies determinacions cronològiques que el situaven en una etapa madura o final de l'italianisme català i el separaven excessivament dels moments inicials de l'estil²⁰. Aquests plantejaments que obligaven a pensar en un mestre actiu encara en els anys vuitanta o noranta del segle es complicaven encara més a partir de la seva identificació amb el

19. Un estudi que pot resoldre alguns dels dubtes en aquest sentit és el de Gaudenz FREULER, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico*, Milano, 1986, p. 33-48, on s'analitza amb cura el tema de l'Anunciació amb importants referències a Pedralbes i al context italià que inspira el mural català. Vaig conèixer l'estudi de Gaudenz Freuler poc després de presentar la meua tesi doctoral: tot i així he de reconèixer en el seu text l'avenç d'algunes idees i comparacions amb les quals coincidí plenament en el meu estudi, posterior al seu, especialment pel que fa a l'anàlisi d'algunes particularitats lorenzettianes de l'Anunciació i de la Nativitat del monestir de Pedralbes. Amb tot, es podria considerar també la presència d'alguns aspectes, com la palma que duen els àngels de l'anunci als pastors, tant en l'escola senesa dels Lorenzetti com en la més directa escola giottesca, encarnada per artistes com Maso di Banco (tríptic del Museu de Brooklyn).

20. Per a l'estat de la qüestió i bibliografia precedent, vegeu Gaspar COLL I ROSELL, «El retaule dels sants Joans de Santa Coloma de Queralt: noves aportacions a la seva cronologia», *Acta Mediaevalia*, núm. 9, 1988, pp. 261-280 i Rosa ALCOY i PEDRÓS, «Mestre de Santa Coloma de Queralt. Retaule dels sants Joans», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 233-237.

pintor Joan de Tarragona²¹, del qual es coneix un retaule de la Verge, amb escenes del cicle de la Infància de Crist, documentat entre el 1359 i el 1362 i destinat a l'església de Santa Maria de Paret delgada²². El retaule de Paret delgada, que durant molt temps i a partir d'una ambigua apreciació feta per Eufemià Fort i Cogul, va ser considerat una obra perduda²³, sortosament es conserva en el fons del Museu Diocesà de Tarragona, on vàrem tenir l'oportunitat de veure'l ja fa alguns anys²⁴. Es tracta d'una producció que manté encara molt clarament la seva dependència de la tradició lineal, tot i que l'any 1359 havia de reflectir gairebé per força la introducció d'un determinat nombre de trets italianitzants. La consideració del linealisme més extrem de les taules de Joan de Tarragona, enfront de taules més modernes dels sants Joans, obligava la crítica a endarrerir la cronologia del retaule de Santa Coloma almenys alguna dècada, a fi i efecte de preservar la coherència evolutiva que havia de donar la prioritat cronològica a la pintura més «primitiva» del santuari de Paret delgada²⁵. Diferents contribucions han posat de manifest l'error d'aquest punt de vista. Els replantejaments de la cronologia del conjunt, els més explícits deguts a Gaspar Coll, han donat pistes clares sobre l'anterioritat de l'encàrrec destinat a Santa Coloma, que es podria remuntar a la dècada dels anys cinquanta²⁶. L'argu-

21. El conjunt dels sants Joans fou atribuït per Josep Gudiol i Ricart a Joan de Tarragona (J. GUDIOL i RICART, *La pintura gòtica a Catalunya*, Barcelona, 1938, p. 10; J. GUDIOL i RICART, *Pintura Gòtica*, (Ars Hispaniae IX), 1955, p. 85-86). Les seves tesis són seguides en treballs posteriors. Vegeu Isabel Companys i Núria Montardit, «El Mestre pintor trescentista Joan de Tarragona», *Universitas Tarraconensis*, 1981-1982, p. 23-36. Remarcarem que l'obra pòstuma de Josep Gudiol (Josep GUDIOL i RICART i Santiago ALCOLEA, *La pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987 (1986), p. 64-65, cat. n. 154, 155 i 156, manté les antigues posicions gudiolinianes. Cfr. Joan SUREDA, *El gòtic català. Pintura*, Barcelona, 1977, p. 123-124 i 135, XII.

22. El contracte porta data de 8 d'abril de 1359 i estipula el preu del conjunt en 30 lliures (Joan PIÉ, *Relación histórica del Santuario de Paret delgada*, Reus, 1930, p. 32-36). L'obra era conformada per quatre taules que envoltaven una imatge de la Mare de Déu i el Nen (Anunciació i Visitació, Nativitat i Anunci als Pastors, Epifania i Presentació al Temple) i una predel·la amb escenes de la Passió, a part del basament de l'escultura que seria pintat amb un Crist del Judici acompanyat per Maria i sant Joan evangelista, sant Pere i sant Pau (Vegeu les reproduccions a Eufemià FORT i COGUL, *El Santuari de la Mare de Déu de Paret delgada a la Selva del Camp de Tarragona. Descripció i Història*, La Selva del Camp, 1947, p. 66-67, figs. 23-30).

23. Eufemià FORT i COGUL, *El Santuari de la Mare de Déu ...*, p. 66-67. Fort i Cogul diu concretament que les taules «que havien estat sostretes de l'altar per tal de procedir a llur restauració, pogueren salvar-se de la crema. Eren a la sagristia a punt d'esser enviades al taller del senyor Sutrà de Figueres, qui havia de restaurar-les; així pogueren ésser recollides i portades als museus de Tarragona d'on més tard foren evacuades cap al nord de Catalunya», malauradament, afegia «però no han estat tornades a Paret delgada i hem de considerar-les perdudes».

24. Consta com a obra desapareguda o destruïda en estudis generals com el de Josep GUDIOL i Santiago ALCOLEA, *La pintura...*, p. 65 (desapareguda el 1936) o el de Núria de DALMASES i Antoni JOSÉ PITARCH, *L'Art Gòtic. s. XIV-XV (Història de l'Art Català, vol. III)*, Barcelona, 1984, p. 172 (retaule destruït el 1936).

25. «El caràcter linealista de les obres arcaïtzants del gòtic català encara és molt aparent en la narrativa d'aquest retaule («Paret delgada»), però l'evolució del pintor cap al concepte plàstic d'arrel italiana és confirmada per l'existència de dues obres d'aspecte més avançat que amb un convenciment absolut atribuïm al mateix autor: el retaule de la catedral de Tarragona dedicat a sant Bartomeu i el provinient de Santa Coloma de Queralt, conservat al Museu d'Art de Catalunya, que pot ésser datat cap al 1370» (J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *La pintura...*, p. 65).

26. Vegeu les precisions fetes per Mn. Josep GUDIOL i CUNILL, *Els Trecentistes. Segona part. La pintura mitjana catalana*, vol. II, Barcelona, s.d., (1926), p. 16 i 367 (nota 1). Més aclariments sobre el tema a Gaspar COLL i ROSELL, «El retaule dels sants Joans...», pp. 261-280, que arriba a concloure que el retaule dels sants Joans hagué de pintar-se al voltant del 1356.

mentació per a la defensa d'aquesta cronologia es basa en la representació dels comitents del retaule, els nobles Dalmau de Queralt, Alamanda de Rocaberti i Constança de Pinós -mare i esposa del primer, respectivament-, i en les seves relacions familiars²⁷ que, revisades darrerament per Coll, ens aclareixen algunes circumstàncies importants que, si bé havien estat utilitzades prèviament per altres autors, no s'havien exprmut completament. Sembla que va poder ser el casament entre Dalmau i Constança, que havia de celebrar-se el dia de sant Joan Baptista del 1356, una de les raons plausibles de l'encàrrec del retaule dels sants Joans que, per tant, seria realitzat en temps propers a aquesta significativa celebració familiar i necessàriament abans del 1366²⁸.

D'aquest fet, cal extreure'n més d'una conseqüència artística. En primer lloc, es demostra que la posició encertada era la d'aquells investigadors que defensaven l'existència de dos mestres diferents, Joan de Tarragona i l'anònim de Santa Coloma de Queralt, atès que és inimaginable un desenvolupament de retorn a les formes lineals des d'un aprenentatge previ i consolidat del llenguatge italianitzant²⁹. Així, doncs, existeixen raons cronològiques i estilístiques de pes per a negar la identitat entre el mestre Joan i el Mestre de Santa Coloma. En segon lloc, i atès que no cal negar una certa connexió entre els dos mestres, crec que podem pensar en la repercussió de l'obra del Mestre de Santa Coloma en l'activitat de Joan de Tarragona i, plausiblement, en altres artistes que treballen dins d'una línia semblant, a mig camí entre l'italianisme ple i uns importants fonaments lineals³⁰.

En definitiva, la visió actualment més acceptada afirma l'existència d'una personalitat deslligada del mestre Joan i que, de moment, coneixem com a Mestre de Santa Coloma de Queralt, anònim definit a partir del conjunt de Santa Coloma, conservat al MNAC, i directe responsable també d'un retaule de sant Bartomeu del Museu Diocesà de Tarragona. Justament a la Seu tarragonina es conserva una decoració mural fragmentària que decora la part alta de la capella de Santa Maria o dels Sastres i respon a la mateixa mà que contractà els dos retaules. La cronologia de cap el 1359 en què se situen els murals catedralicis mostra una vegada més la

27. Les dades principals que ens acosten a un emmarcament familiar i històric a J. SEGURA VALLS, *Història de Santa Coloma de Queralt*, Santa Coloma de Queralt, 1953 (1879); J. SERRA VILARÓ, *Baronies de Pinós i Mataplana. Investigació als seus arxius*, ed. B. Balmes, 3 vols., Barcelona, 1930; M. M. COSTA i PARETAS, «La família Queralt i Santes Creus», *I Col·loqui d'Història del Monaquisme Català*, (Santes Creus, 1966), Santes Creus, 1967.

28. Dalmau de Queralt contragué segones núpcies entre 1370 i 1375 amb Ellonor de Perellós. D'altra banda, cal tenir en compte les friccions entre Dalmau de Queralt i la seva mare Alamanda de Rocaberti. Un plet que se situa en els anys seixanta, possiblement entre 1364-1366 i que ofereix un terme *ante quem* per a la datació del retaule (vegeu G. COLL, «Aportacions de la documentació històrica a la cronologia del retaule», dins «El retaule dels sants...», p. 270-277).

29. Aquest aspecte ja fou remarcat per G. COLL, «El retaule dels sants Joans...», p. 270 i 278.

30. Sense haver d'exhaurir el tema, pensem en obres com les dues taules germanes procedents de Vallbona de les Monges, avui al MNAC, o en el retaule de l'església d'Alcover dedicat a Sant Joan i santa Margarida que conserva el Museu Diocesà de Tarragona.

impossibilitat de fer correspondre els treballs que ens ocupen amb la producció coneguda de Joan de Tarragona, endegada entre el 59 i el 62³¹.

L'Anunciació del retaule de Paretdegada depèn de solucions conegudes en el taller dels Bassa³² i pròximes a les utilitzades pel Mestre de Santa Coloma en el retaule de sant Bartomeu. Davant d'una escena com aquesta no podem oblidar l'esquema utilitzat en el retaule de la Mareddéu relacionable amb Poblet i que atribueixo al Mestre de Baltimore (MNAC). La presència de dos llibres oberts en l'escena de l'Anunciació no és massa habitual i fa sobresortir la coincidència entre les dues obres³³. Altres semblances entre el conjunt de Paretdegada i les pintures del Mestre de Baltimore es perceben en la composició de l'Epifania³⁴. La figuració de tots tres reis agenollats, o la presència dels cavalls i dels seus cuidadors, són aspectes coneguts per la plàstica bassiana que també reclama els lligams amb la taula cistercenca que conserva el MNAC. Si hi ha un element que crida l'atenció en les composicions de Paretdegada és el definit per les arquitectures que emmarquen els temes. El desenvolupament dels edificis, de vegades amb més d'un pis, dóna fe de la cronologia avançada del mestre Joan i dels seus contactes amb l'italianisme. No són solament les estructures les que lliguen la seva pintura amb la tradició que arrenca del taller dels Bassa, cal adonar-se també de les afinitats amb el món italianitzant dels elements vegetals que les decoren³⁵. Es tracta d'estilitzacions sobre temes que apareixen insistentment en la miniatura i pintura del primer Trescents³⁶.

31. Aquesta datació es relaciona amb el moment en què la capella de Santa Maria, ja construïda, havia de ser decorada. Es coneix un document de 22 d'agost del 1359 en què l'arquebisbe Pere de Clasquerí ordena el pagament a Guillem de Letungart de 15 lliures barcelonines degudes pels vitralls que aquest havia de fer per a l'esmentada capella (S. CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona, 1935, p. 38). La relació de la cronologia de les pintures amb la dels vitralls és pertinent, atès que els primers ocupen el lloc dels segons en les finestres que no podien ser efectivament obertes a l'exterior.

32. El peculiar gest de l'àngel que creua els braços sobre el pit en l'Anunciació de Paretdegada es troba també en l'escena corresponent al Políptic Morgan, obra sorgida del taller dels Bassa. Encara en un altre context també observem aquesta actitud en un dels àngels que flanquegen la Crucifixió del tríptic de la Walters Art Gallery de Baltimore, obra que dóna nom a l'anònim.

33. Encara que el Mestre de Santa Coloma no enclou en l'Anunciació del retaule de Sant Bartomeu el doble llibre, observem que es fa ressò d'altres elements presents en l'Anunciació del MNAC, com ara el bust de la divinitat a la part alta de l'escena. Sense que la mimesi sigui excessiva ni abasti tots els detalls, les similituds en l'ambientació del tema llueixen especialment quan comparem aquestes taules amb altres obres contemporànies.

34. Vegeu Rosa ALCOY, «Mestre de Baltimore. Retaule de «Cardona», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 227-230.

35. D'altra banda, les faixes vegetals pintades que separen les escenes en l'oratori de Paretdegada semblen una interpretació de l'esquema del Mestre de Santa Coloma quan utilitza els punxons per crear una tija de fulles enllaçades que li permet definir una separació visual ben evident entre els episodis. Mentre el Mestre Joan introdueix diferents models, el Mestre de Santa Coloma juga amb un sol esquema que en alguna ocasió es permet de trepitjar amb les figuracions, tant al retaule de sant Bartomeu com en el conjunt dedicat als sants Joans.

36. Resulta força singular l'estructura que aixopluga al protagonistes del Naixement, ja que la cova o el teulat de fusta són substituïts per una edificació d'obra oberta al paisatge. El *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* mostra una solució amb algun punt de contacte, encara que la seva concreció resulta diferent.

Tot i la manca d'una referència segura pel que fa al nom concret del mestre, l'autor del retaule dels sants Joans havia ser una de les personalitats artístiques més rellevants de la Tarragona dels anys 1350-1365, com demostren les altres obres assignades al seu catàleg: el retaule de sant Bartomeu i les pintures de la capella dels Sastres³⁷. Es tracta d'un mestre perfectament coherent en el seu estil, que podem classificar com a contemporani estricte de Ramon Destorrents i dels primers Serra³⁸. Per tant, el seu contacte amb la realitat artística del primer Trescents podia ser de primera mà, dins una conjuntura ambiental i geogràfica peculiar que ens faria pensar també en altres realitzacions pictòriques locals que es defineixen tant en les comarques tarragonines (Mestre Joan) com a Lleida, i sobre les quals deixaria la seva empremta³⁹. De fet, també es podrien considerar algunes prolongacions valencianes del l'estil tarragoní, que remetien al més senzill retaule de santa Llúcia d'Albal⁴⁰ i, més remotament, a l'interessant compartiment d'un retaule de sant Miquel de l'església de Sot de Ferrer.

ORIENTACIONS ICONOGRÀFIQUES I ESTILÍSTIQUES SOBRE EL RETAULE DELS SANTS JOANS

El retaule constitueix un moble de tres cossos rematats amb coronaments triangulars, decorats amb fulles daurades del tipus de les carlines⁴¹. El treball de fusteria és senzill, sense emmarcaments destacables. Els muntants, prims i rematats per pinacles, es varen convertir en un improvisat suport heràldic, ja que no semblen haver estat definits *a priori* com a emplaçament de cap mena de figuració⁴². Al compartiment central del retaule, bastant més ample que els laterals, s'hi

37. Els murals es varen descobrir el 1983 (vegeu la notícia recollida a E. PUJOL, «Las pinturas medievales halladas en Tarragona», *La Vanguardia*, Barcelona, 15 de juliol de 1983).

38. Per algunes novetats sobre Ramon Destorrents i els primers Serra, vegeu Rosa ALCÓY, «Els Serra dels inicis i la catedral de Barcelona. Aclariments entorn d'un retaule trescentista de Sant Lluís de Tolosa», *D'Art*, núm. 19, 1993, p. 121-143.

39. Vegeu Rosa ALCÓY, «La pintura a la Seu Vella de Lleida de l'italianisme al gòtic internacional», *Congrés de la Seu Vella de Lleida, Actes*, Lleida, 1991, p. 119-132, p. 124-125.

40. El Mestre d'Albal crea figures menys àgils i és lluny de les sofisticacions arquitectòniques del Mestre dels Queralt, però, tot i així, sembla conèixer molt de la vora les aportacions del tarragoní. Recolzem aquest parer en la comparació dels rostres amb ulls ametllats, les densitats de les carnacions, les fesomies o la gestualitat dels personatges. Potser sigui aventurat pensar en un col·laborador menor del Mestre de Santa Coloma, però aquesta no deixa de ser una atractiva hipòtesi que explicaria les característiques de la seva pintura. Podem comparar la santa Llúcia del carrer central del retaule d'Albal amb la santa Tecla d'un dels coronaments del retaule de sant Bartomeu de la catedral de Tarragona.

41. Les dimensions de l'obra (pintura al tremp sobre fusta) no són excessives (219 x 210 cm) i correspondrien bé a l'espai disponible en un oratori o capella.

42. En aquest sentit, el retaule contempla una fusteria semblant, entre altres, a la del retaule de Sixena (MNAC) o a aquella que veurem al retaule de sant Esteve de Gualter, obres no documentades que poden adscriure's al taller dels germans Serra i que plausiblement donarien continuïtat a un esquema de retaule català sense muntants historiatos que s'insinua per als conjunts procedents de Tobed i que també caracteritza el retaule de santa Marta d'Iravalls (Tor de Querol). Aquestes darreres obres són enquadraïbles en el període inicial de

situen els dos titulars homònims de cos sencer. L'apòstol sant Joan, amb el seu símbol, l'àliga, suspès al seu costat, porta un llarg filacteri amb el text de l'inici del seu evangeli (IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ET VERBUM ERAT APUD DEUM ET DEUS ERAT VERBUM. HOC ERAT IN PRINCIPIO APUD DEUM. OMNIA PER IPSUM FACTA SUNT ET SINE IPSO FACTUM EST NIHIL QUOD FACTUM EST IN IPSO VITA ERAT). El tinter i el càlam que duu a les mans posen de relleu el seu paper d'escriptor evangèlic. Sant Joan Baptista assenyala un *flabelum* circular, que ell mateix aferra com a atribut fonamental caracteritzat per la imatge de l'*Agnus Dei*. Aquest atribut, que l'identifica clarament, a l'igual que el seu hàbit de pells, ens permet reparar en una solució típicament catalana que rarament es dona a Itàlia i de la qual trobem una de les primeres exemplificacions en un dels muntants associats avui dia al repintat compartiment de la Nativitat, que conserva el Fogg Art Museum (Cambridge, Mss.), i que formaria part de l'anomenat retaule de «Cardona»⁴³. Recordaré que hem relacionat prèviament aquest retaule amb el Mestre de Baltimore, alhora que hem reclamat l'atenció sobre una possible procedència pobletana. El tema del sant Joan amb el ventall de l'*Agnus Dei* també s'enclou al políptic català que forma part de les col·leccions de la Pierpont Morgan Library de Nova York, una obra que, d'altra banda, he analitzat també en funció d'un hipotètic origen tarragoní⁴⁴. Tot i que el tema del ventall es prolonga en produccions catalanes posteriors, hem de fer notar l'interès dels primers exemples i l'adhesió a aquests per part del Mestre de Santa Coloma.

En el retaule dels sants Joans la identificació dels sants es reitera en les aurèoles decorades amb inscripcions acuradament gravades sobre el daurat (SANTUS IOHANES APOSTOLI ET EVA (...) i SANTUS IOHANES. BAUTISTA). Es tracta d'un detall que no es prodiga massa en la pintura catalana de l'època i que, en canvi, veurem aplicat en obres napolitanes com la Madonna dell'Umiltà de San Domenico Maggiore, atribuïda a Roberto d'Oderisio. Alguns treballs rossellonesos, per exemple l'armari litúrgic de la catedral d'Elna, presidit per la Verge de la Humilitat, es fan ressò d'aquest procediment. Ja he parlat en alguna altra ocasió de la relació de les obres rosselloneses amb cercles pictòrics mallorquins⁴⁵. D'altra banda, sabem

l'activitat del taller dels germans Serra (1350-1360) i, per tant, s'adiuen perfectament amb la cronologia del retaule dels sants Joans. Per consegüent, les tipologies de retaule utilitzades pel Mestre de Santa Coloma reflecteixen una estructura ben característica de les obres catalanes de mitjan segle XIV que, malgrat els seus paral·lels toscans, brinda les singularitats d'una important tradició local. D'altra banda, observarem que els senyals inscrits en les mitjacanyes d'aquest conjunt són un total de 16 (quatre escuts alterns per muntant). S'estableix així un interès per la reiteració que podria explicar-se pel desig de suplir la falta d'un emmarcament prou notori que donés relleu suficient a l'heràldica dels tres donants.

43. Rosa ALCÓY, «Flabelos para el *Agnus Dei* del Bautista en el siglo XIV», *Coloquios de iconografía* (Madrid, 1988), dins *Cuadernos de Arte e iconografía. Actas del primer coloquio de iconografía*, Fundación universitaria española, t. II, n. 3, 1989, p. 47-52.

44. Vegeu Rosa ALCÓY, *La introducció i derivacions...*, p. 713-730 (vid. supra).

45. L'activitat del mallorquí Joan Daurer ens acosta a algunes de les taules integrades en els armaris litúrgics rossellonesos.

que des del món balear, on algunes obres associades al valencià Francesc Comes versionen les inscripcions circulars que decoren els nimbes dels sants Joans, és més fàcil el retorn al regne de Nàpols⁴⁶.

Els dos sants són acompanyats en el mateix carrer central pels tres donants que ja Mn. Gudiol identificava amb Dalmau de Queralt, Alamanda de Rocabertí, la mare del primer, i amb Constança de Pinós, la seva dona. Corroboren la identitat dels personatges representats la sèrie de petits escuts dels muntants. Aquests són el del llinatge Queralt -de gules un lleopart lleonat d'or i coronat-, el dels Rocabertí per Alamanda -de gules i tres pals d'or i en cadascun tres rocs d'atzur embellits d'or-, i per Constança el dels Pinós -d'or una pinya de sinoble-. Encara que també es puguin esmentar models catalans, la disposició dels donants -agenollats als peus dels sants- i les seves proporcions reduïdes recorden solucions conegudes en pintures napolitanes de la primera meitat del segle XIV, algunes vinculades al món provençal, com ara el sant Lluís de Tolosa que conserva el Museu Granet (Aix en Provence), i que mostra els reis Robert i Sança en pregària⁴⁷.

El Calvari, que com a taula de coronament del carrer central gaudeix de més espai de l'usual en raó de la doble advocació del retaule, integra Crist (IESUS NAZARENUS REX IUDEORUM) mort a la creu mentre és assistit per tres àngels que recullen la sang que brolla amb generositat de les ferides de les seves mans i costat dret, alhora que, paral·lelament, el pelicà, pintat al capdamunt de la creu, dona la sang a les seves cries. Com és sabut, la imatge és una referència explícita a la salvació de la humanitat, però també conté elements relacionables amb la resurrecció i amb el component eucarístic del sacrifici de Crist, que en aquest cas fomenta la presència dels àngels amb els recipients. Aquest tema, indissociable de la salvació de l'home pecador, permet explicar la presència en la pintura dels ossos i calavera d'Adam, visibles a la part baixa i regats per la sang que raja directament dels peus del crucificat⁴⁸.

La funció dels àngels al voltant de la creu, substituïts de la Verge-Església que en èpoques anteriors havia estat la més habitual i fidel recollidora de la sang de Crist, ens torna al món italià meridional, on coneixem algunes taules que desenvolupen aquesta al·legòrica visió de les vessants eucarístiques del tema. De fet, l'anècdota ja era present en la crucifixió de la basilica inferior d'Assís, responsabilitat del giottesco conegut com a Mestre de la Infància de Crist, o en una creu del Staatliche

46. Els contactes entre Mallorca i Nàpols es defineixen a vegades per via matrimonial -recordem que l'esposa del rei Robert era Sança de Mallorca- però cal pensar també en vincles de tota mena refermats per les respectives posicions dins la Mediterrània.

47. La taula a què al·ludim es vincula al Mestre de Giovanni Barrile.

48. Algunes versions gràfiques de l'arbre de la Creu o arbre de la vida (*lignum vitae*), inspirat en textos de sant Bonaventura (1274) recullen també les tibies i la calavera sense oblidar el motiu oposat del niu del pelicà. Recordem les obres de l'escola florentina relacionades amb Pacino di Bonaguida i realitzades per al convent de clarisses de Monticelli (Galleria dell'Accademia de Florència, n. inv. 8459) o una Bíblia del mateix taller, avui a la Biblioteca trivulziana de Milà (vegeu Luisa MARCUCCI, *I Dipinti toscani del secolo XIV*, Roma, 1965, cat. n. 4, p. 18-21).



Retaule dels sants Joans. Mestre de Santa Coloma de Queralt. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Foto: Calveras-Sagristà. Reproducció per gentilesa del MNAC.

Museen de Berlín vinculada també als tallers més afins a Giotto. És prou versemblant que el tema es difongui a partir d'aquests models en l'àmbit florentí (obres del taller de Bernardo Daddi, Jacopo del Casentino, Nardo di Cione o Niccolò di Pietro Gerini) o riminès (taller de Pietro de Rimini) i també en la geografia italiana meridional on la seva presència es constata en la pintura d'Oderisio i dels tallers napolitans del segon quart del segle XIV (Crucifixió del Museu de Capodimonte, Crucifixió d'Eboli al Museu del Duomo de Salerno), però pel que fa a la globalitat de la Toscana cal tenir també presents algunes obres on és clara l'ascendència de l'escola ducquesca. Del mateix taller de Duccio es considera de vegades un tabernacle del Museum of Fine Arts de Boston centrat per la crucifixió⁴⁹, on són cinc els àngels que envolten la creu i tres, com a Santa Coloma, els encarregats de recollir la sang de les ferides de Crist. També aquí apareix el crani d'Adam regat per les ferides del crucificat, però no trobem en canvi la figura del pelicà present en algunes de les taules napolitanes. Tampoc localitzem l'au que dona la sang per les seves cries en altres produccions del cercle de Duccio on el tema dels àngels es prodiga. Esmentem, per exemple, la Crucifixió de la Col.lecció Marco Grassi (Nova York), la Crucifixió de la Universitat de Yale (New Haven), o la de la col.lecció Lehman (Metropolitan, Nova York), totes tres vinculades *grosso modo* al taller del Mestre del Monte Oliveto⁵⁰.

El llancer cec, convertit al cristianisme després de recobrar la visió, apareix a cavall al costat esquerre amb les Maries i altres dones, mentre un sant Joan solitari els fa *pendant* amb dos cavallers més, un dels quals ha de ser el centurió que reconeix el veritable Déu. Notem la presència d'un grup de dones més gran que l'habitual, afegit al cor plorós de les tres Maries i la Verge, temàtica directament relacionable amb alguns dels models italians que ja hem esmentat i amb d'altres que ens obligarien a recórrer una llarga llista d'exemples⁵¹. Pel que fa al gest de la Magdalena, amb els cabells descoberts i esquíat el seu vestit, coincideix en la seva actitud amb alguns dels àngels plorosos que, en la seva paradoxal desesperació, giren de vegades a l'entorn d'algunes crucifixions italianes classificades dins l'entorn de Giotto. No és estrany que els tallers pictòrics del regne de Nàpols també adoptin aquesta temàtica derivada de la familiar cultura giottesco-assisiata.

Els carrers laterals i dues escenes de la predel·la del retaule es dediquen a narrar les respectives històries dels sants Joans. La clau cristològica que molt sovint uneix les vides d'aquests sants és també aquí un aspecte important. La cimera de l'esquerra enclou el Sant Sopar amb la figura clau de l'evangelista. Aquest és

49. James H. STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and His School*, 2 vols., Princeton, New Jersey, 1979, vol. II, figs. 145 i 146, analitza la possible participació de Simone Martini en aquesta pintura.

50. James H. STUBBLEBINE, *Duccio ...*, vol. II, figs. 213, 214 i 217.

51. Per a una identificació d'aquestes dones que s'afegeixen a les Maries i que tenen cabuda de forma força freqüent en l'art italià trescentista vegeu Rosa ALCOY, «Una propuesta de relación texto-imagen: «Las madres de los santos inocentes» y la iconografía de la Pasión en la pintura italiana del siglo XIV», *D'Art*, núm. 11, 1985, p. 133-159.

adormit sobre la taula al costat esquerre de Crist quan el mestre eleva una Sagrada Forma, record extemporani de la institució de l'eucaristia. L'acció de Jesús ens retroba amb un model que ja era present al Saltiri de París i que també recuperaran els germans Serra; però, a diferència d'aquests darrers, el Mestre de Santa Coloma no incideix en una caracterització hebrea de Judes. Cal recordar que a Santa Coloma va existir un call important, sobre el qual els Queralt tenien interessos declarats, a l'igual que els tingueren els monarques catalans en termes generals sobre els jueus del regne⁵². Els Bassa, com a pintors àulics, tampoc no varen caure mai en una pintura radicalment antisemita, car els seus clients cristians eren els primers en voler treure ferro al tema⁵³.

Tot seguit assistim a la resurrecció de Drusiana a Efès. La dona apareix embenada sobre un llit portàtil identificable amb el seu fèretre, i l'acompanyen altres dones que assisteixen meravellades al prodigi. La mateixa actitud es trasllueix en els personatges masculins amb hàbits a la moda que observen l'acció al darrera del jove sant Joan i que, conjuntament amb aquelles, sintetitzen la multitud que segons la llegenda va ser testimoni de l'episodi⁵⁴. En el següent quadre, amb el tema de la prova de la copa emmetzinada, descobrim el detall curiós que ens mostra Aristodem amb tiara de tres corones. Es tracta d'una manera d'identificar un personatge que a la *Llegenda Daurada* és anomenat «Pontífex dels ídols». Per tant, li escau un atribut papal que els germans Serra reservaren per a la Coronació de la Verge. No deixa de ser interessant interpretar la dimensió específica de la tiara en cada context, ja que, mentre en el retaule dels sants Joans parteix de l'ambigüitat que caracteritza el personatge d'Aristodem⁵⁵, assegut en un vistós tron arquitectònic, versions com les dels Serra es decanten per un contingut més positiu que intenta recolzar el poder de l'Església, identificada a través d'aquest atribut amb la Verge Maria coronada⁵⁶. Els lligams dels Queralt amb els reis catalans i el seu caràcter de família aristocràtica potser es trobin en el rerafons d'alguns d'aquests detalls iconogràfics, que en el món medieval no acostumen a ser fortuïts. De tota manera, val la pena parlar esment en la figura encaputxada que se situa al costat del tron

52. G. SECALL i GÜELL, *Les jueries medievals tarraconines*, Valls, 1983, p. 280 i 302.

53. R. ALCOY, «Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV», *Primer col·loqui d'Història dels jueus a la Corona d'Aragó*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1991, p. 371-392.

54. Les pintures de la capella Peruzzi a l'església florentina de Santa Croce ens ofereixen un terme de comparació per a aquesta escena. Els murals del taller de Giotto, consagrats als cicles dels dos sants Joans, mostren una escena més poblada, caracteritzada per la monumentalitat de les figures i les arquitectures. El tipus del sant Joan tampoc no és el mateix. El Mestre de Santa Coloma reflecteix la joventut de l'evangelista, mentre Giotto recull el tipus italo-bizantí que mostra un personatge barbat d'edat avançada o madura, adaptat a Catalunya en taules com la Coronació de Bellpuig, i, en general, reservat a escenes de la fi de la seva vida. Vegeu també la resurrecció de Drusiana del Maestro del Coro di S. Agostino (Carlo VOLPE, *La pittura riminese del 300*, Milano, 1965, fig. 144).

55. Finalment, després de la cadena de prodigis realitzats pel sant, Aristodem i els seus seran batejats per l'evangelista.

56. Vegeu les coronacions del retaule de Sixena (MNAC, Barcelona) i del retaule del Sant Sepulcre (Museu Provincial de Saragossa).

d'Aristodem, ja que es pot identificar amb un dels seus consellers, calcant un paper que s'atribueix sovint als jueus al costat de Pilat. Els restants protagonistes de l'episodi són un soldat i aquells dos presoners condemnats a mort que apareixen estesos a terra després de tastar un verí que és inofensiu per a sant Joan però no per a ells. En el mateix quadre hi veurem, sense una clara separació, el martiri de l'oli bullent. Episodi que insisteix novament en la impassibilitat del sant i en la seva insensibilitat al turment. En aquest cas l'oli bullent té també efectes nocius per als botxins, que són cremats pels seus esquixos. En la darrera de les escenes de la banda esquerra, l'aparença de l'evangelista ha variat. El Mestre de Santa Coloma pinta l'apòstol com a home d'edat, segons l'esquema més comú a Itàlia. Tanmateix, l'elecció d'aquest model no ve donada per un canvi de patró iconogràfic sinó pel context temàtic en què ens ha de situar el pintor. Davant d'un altar recobert amb baldaquí arquitectònic, que cal identificar com l'església contruïda en el seu honor, el sant fa la seva darrera prèdica quan ja havia arribat a l'edat de 98 anys. Es tracta del comiat davant dels fidels, un grup nodrit de personatges asseguts, que s'encarregaran de procedir al seu enterrament. Un fet que ha estat omès en la imatge és aquell que, segons la llegenda, comporta l'excavació d'una sepultura al peu de l'altar on sant Joan davallarà pel seu propi peu i des d'on agrairà la possibilitat de retrobar-se amb Déu. Novament sense trencaments clars de la continuïtat espacial s'esdevindrà el prodigi de llum i sorra que suposa la sutura de la fossa i la conducció de l'ànima de sant Joan al cel, davant l'estupefacció dels qui ho contemplen. Cridaré l'atenció sobre l'estructura edilícia que s'aixeca sobre l'altar. Aquesta fórmula de baldaquí, que recorda també solucions del retaule de sant Bartomeu (martiri del sant) i que deixa visible la coberta de creueria del seu interior, és un nou element per a fer avinents algunes de les solucions prototípiques del món bassià (Prendiment de sant Marc, retaule de sant Marc, Manresa) i que també es defineixen amb força en obres com el tríptic de la Verge de la Walters Art Gallery (Presentació de Jesús al temple).

A la predel·la, un miracle més dels protagonitzats per l'evangelista: es fa ressò de la conversió de bastons i palets de riera en or i pedres precioses. Aquesta part del conjunt resulta singular justament pel fet d'incloure dues escenes vinculades amb les històries dels sants que es combinen amb el tema del Baró de Dolor. Crist amb el tors nu i coronat d'espines és una figura de cabells llargs i esfilagarsats en blens, acompanyada de sant Joan amb el llibre i Maria amb les mans cobertes per un vel⁵⁷. Ells tres construeixen el grup central, flanquejat als extrems per sant Pere amb les claus i sant Pau amb l'espasa. El pintor treballa sobre una superfície daurada contínua, no interrompuda per elements de fusteria que en altres obres compartimenten estrictament cadascun dels espais disponibles. Una franja o mur de fons sembla suficient per ancorar les figures en un emplaçament concret. Una fórmula semblant correspon a les predelles dels retaules de sant Joan i santa Margarida de

57. La solució neta i sintètica del grup del Crist de Dolor recorda en certa mesura la interpretació del mateix tema que omple tres dels coronaments del Políptic Morgan.

Tobed, on s'utilitza el sistema de predella continua, que reapareix en altres obres del taller dels Serra. Ens adonarem, però, que en altres produccions del taller barceloní desapareix el mur de fons que el Mestre de Santa Coloma situa per sota de les espatlles dels cinc personatges representats.

De la vida del Precursor, les imatges triades per al retaule acullen l'anunci de l'àngel a Zacaries, que oficia amb l'encenser a les mans davant l'altar cobert amb un sumptuós baldaquí pintat de color rosa. La figura dreta d'un àngel ros, d'ales i indumentària daurades, sembla una nota sortida de les més refinades experimentacions de l'escola senesa. Al record simonesc s'afegeixen les inseguretats del mestre català que, tot i així, s'acosta a la majestuositat angèlica. La visitació de Maria a Isabel i el naixement de Joan omplen el segon compartiment de la història del Baptista. L'abraçada entre les dues dones embarassades, ideada segons la fórmula més sintètica, té lloc en un espai exterior. El pintor no elimina una petita distància que les separa per tal de recolzar les seves actituds de mútua felicitació a través de la mirada. L'estança en què tindrà lloc el naixement del Baptista és concebuda com un espai interior densament poblat i obert a la visió de l'espectador segons l'esquema de la casa de nines. Veurem en primer terme dues joves que preparen a terra el bany de l'infant; una d'elles, amb el cap velat i el Nen a la falda, fica la mà a l'aigua per comprovar-ne la temperatura; l'altra, amb una gerra i una tovallola, sembla encarregar-se d'omplir la banyera segons les indicacions de la seva companya. La presència del grup de les dues dones i els seus gests responen a convencions ben establertes que tenen un llarga tradició italo-bizantina. Pel que fa a la pintura de Santa Coloma, hem de recordar la presència del tema en produccions del taller dels Bassa com són el Llibre d'Hores de Maria de Navarra (Nativitat de Jesús, foli 61v.) i el Saltiri de París (Nativitat de Jesús, foli 113). Al segon terme hi ha el llit de santa Elisabet nodrida per dues joves més de llargs cabells rossos i vestimenta vistosa⁵⁸, que adopten la moda dels hàbits migpartits. Aquesta característica de la indumentària crida l'atenció per la seva vinculació a modes difuses a Itàlia a la primera meitat de segle i que a Catalunya reflecteixen amb especial interès alguns dels mestres de les primeres generacions italianitzants. Destaquem el Mestre de l'Escrivà de Lleida i també el Mestre de Baltimore, al que ja m'he referit altres cops per la seva relació amb l'escola italianitzant tarragonina⁵⁹. El compartiment següent també defineix dos episodis diferents, més separats que en altres casos en funció del seu distanciament temàtic. Per una banda, veurem l'espai on col·locar Zacaries escrivint el nom del Baptista sobre un rotlle. El sant amb nimbe daurat és assegut sobre un tron amb cobricel i porta el cap cobert amb mantell daurat; al seu costat hi ha dos personatges més que semblen representants dels jueus contemporanis,

58. Sobre el nodriment de les parteres, vegeu Pere BESERAN, «El nodriment d'Elisabet i Anna parteres. Observacions sobre un aspecte iconogràfic dels Naixements de la Verge i el Baptista al gòtic», *I Col·loqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó. Edat Mitjana*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1995, p. 871-884, fig. 1, p. 873.

59. Vegeu la indumentària del rei Gaspar al retaule de Poblet (Rosa ALCÓY, «Mestre de Baltimore...», fig. 228).

amb vestits llargs i caputxons que els cobreixen les testes, que s'exclamen davant les noves escrites per Zacaries. És una escena que podem comparar amb la que es contempla en el cicle del Baptista del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (foli 149), on el sant, assegut sobre un escambell, és observat per altres tres personatges. Una torreta rosada separa aquest moment del banquet d'Herodes, episodi cronològicament molt posterior. El festí reial, on la música i la dansa juguen un important paper, s'organitza a partir de la taula parada vestida amb unes tovalles brodades. Herodes i Herodies apareixen coronats mentre dialoguen amb Salomé, concebuda com una jove donzella de proporcions menudes, com si d'una nena es tractés. Al costat dels reis hi ha un músic de regust simonesc. La conseqüència immediata d'aquesta escena serà la decapitació del sant a la seva presó. Veurem la torre que alludeix al captiveri del Baptista amb una finestra de la qual penja el seu cos decapitat. Un soldat dona el cap a Salomé, que el recull en una plata per tal d'oferir-lo després a Herodies. Aquest segon moment es troba dissociat del banquet, segons una safata que ja va recollir Giotto a la capella Peruzzi i que coincideix amb la utilitzada en el cicle del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (foli 156), i amb la dels murals de Matteo Giovannetti corresponents a la capella de sant Joan Baptista al palau dels papes d'Avinyó. Així mateix, el cicle pictòric de les històries del Baptista a la capella d'Innocenci VI de la Cartoixa de Villeneuve ofereix notes iconogràfiques coincidents amb el retaule dels sants Joans⁶⁰.

A la predel·la, fent *pendant* al miracle de l'evangelista, s'hi inclou el Baptisme de Crist. Hi ha algunes notes iconogràfiques poc habituals en el tractament del tema. Una d'elles és la presència de Jesús assegut al fons de les aigües, potser com a fórmula adaptada al format apaisat de l'escena. També reclama l'atenció la figura seminua del Baptista, cobert exclusivament pel mantell i situat dins del riu Jordà. Dos àngels agenollats esperen la sortida de Crist amb el mantell i la túnica a les mans.

Tant la descripció de les peces de mobiliari com els emmarcaments arquitectònics i de paisatge, molt apreciats, tenen en aquest retaule una dimensió objectual evident, que apareix acompassada amb les figures i l'acció. Tots els elements es pinten isolats sobre l'or punxonat o llis que domina realment la visió de conjunt dels campers i que confereix unitat a l'obra, enriquida per elaborades parcel·les cromàtiques.

ALGUNES CONCLUSIONS I PISTES SOBRE L'ITALIANISME DEL MESTRE DE SANTA COLOMA

L'enllaç del món napolità amb el provençal i la proximitat de les Balears al Rosselló abonen una sèrie de coincidències iconogràfiques que ens ajuden a definir la formació del Mestre de Santa Coloma de Queralt. Més enllà d'aquests impor-

60. Enrico CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla Corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, ed. Einaudi, Torino, 1991 (1962), figs. 84, 95-99 i 101.

tants indicis artístics afegits a l'herència bassiana, vull remarcar el fet que Pere de Queralt, pare del Dalmau de Queralt representat en el retaule amb una vistosa jaqueta blava brodada amb flors de lis d'or, fou procurador reial del Rosselló i mantingué constants relacions amb centres com Perpinyà i Avinyó en els temps anteriors al 1348. Aquests fets històrics corroboren les pistes mediterrànies que hem anat acumulant a mida que estudiàvem les diferents parts del retaule dels sants Joans⁶¹.

D'altra banda, Ch. R. Post assenyala el parentiu que unia el Mestre de Queralt a l'únic treball atribuït -i encara aquest desaparegut- d'un artista notable i possiblement italià, el Mestre de Sant Sebastià de Montmajor⁶², definit gràcies a una pala dedicada a sant Silvestre per a aquesta església i localitat. Som del parer de Post pel que fa als lligams entre l'obra de Montmajor -on reapareix el tema de la dona estripant les seves vestidures- i la del Mestre de Queralt, tot i que calgui introduir alguns matisos en la cronologia i estudiar alguns canvis de plantejament que separen els dos pintors. Mentre que el Mestre de Montmajor mostra una forta personalitat que ens acosta de forma molt clara a les solucions meridionals giottesques desenvolupades en el regne de Nàpols, el Mestre de Santa Coloma no permet oblidar mai imatges nascudes de l'escola senesa.

Potser podríem explicar alguns elements comuns entre l'obra del Mestre de Santa Coloma i obres napolitanes gràcies a la mediació de l'anònim de Montmajor, sense que sigui necessari atribuir-li una immediata relació amb la cort de Nàpols. El Mestre de Montmajor fa així possible unir alguns dels plantejaments de l'escola florentina giottesca amb la dimensió «senesa» que assumiria una mica més tard, però molt decididament, el Mestre de Santa Coloma. Aquesta virtualitat senesa l'acostaria a la trajectòria dels artistes més joves que havien despuntat en el taller de Ferrer Bassa, de tal manera que Arnau Bassa i el Mestre de Baltimore jugarien un paper clau quan tractem d'entendre el panorama que podia interessar al pintor tarragoní.

La datació en la dècada dels cinquanta del retaule dels sants Joans redunda en l'interès d'aquest conjunt i, en termes generals, en la importància global de la producció del Mestre de Santa Coloma. Per tant, el seu autor, actiu a principis del segle segon Trescents, no pot ser considerat epígon d'una de les línies de l'italianisme català. Contràriament, la seva activitat el defineix com a membre de ple dret en una etapa que l'emmarca entre els més equilibrats representants d'una segona generació de pintors catalans italianitzants. A Barcelona és l'època de Francesc Serra (I), de Jaume Serra i de Ramon Destorrents, tots ells exponents de la continuïtat de les

61. No ens passa desapercebuda la proximitat estilística del Mestre de Santa Coloma a algunes pintures mallorquines. El Mestre de la vida de la Magdalena (convent de la Magdalena de Ciutat de Mallorca) seria un dels artistes que reclamen la nostra atenció de manera més urgent, ja que el seus tipus, encara fortament bizantinitzants, i alguns detalls ornamentals (punxonat de separació de les escenes) s'acosten a les solucions més característiques del mestre de Santa Coloma.

62. Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mss.), II, 1930, p. 215-217; 1938, p. 734.

fórmules italianes que s'havien vist iniciades en l'entorn de Ferrer i Arnau Bassa, amb el recolzament de figures com el Mestre de l'Escrivà i el Mestre del tríptic de Baltimore. Per més que no vulgui oblidar la repercussió del misteriós Mestre de Montmajor, seria el Mestre del tríptic de Baltimore, i potser la cultura artística d'Arnau Bassa, la que més s'acostaria a la dolçor senesa del Mestre de Santa Coloma. Això no obstant, algunes de les particularitats del seu estil denoten una intensa italianització que l'acosta a models coneguts pels seus contemporanis catalans. L'autor del conjunt de Santa Coloma de Queralt s'emplaça en una conjuntura artística oberta, que recorre la Nàpols angevina i que permet parlar al mateix temps del camí fet des de Siena, del Rosselló, de la Provença i de les complexitats del món catalano-valencià-balear. Des d'un altre punt de mira, el Mestre de Santa Coloma es converteix en un dels eixos d'una escola tarragonina que s'articulària a partir del 1340-1350 i que, vinculada a algunes de les aportacions bassianes, mantindria les seves expectatives i originalitats en les primeres dècades del segon Trescents.