



1. Taula de santa Clara. Museu-Monestir de Pedralbes. Barcelona.

Rosa Alcoy

UNA SANTA CLARA DE PEDRALBES DE L'ESCOLA DE BRUGES I ALGUNA REFLEXIÓ SOBRE L'ESTIL DE HANS MEMLING

El present escrit neix a manera d'«annex» a l'estudi d'una bònica pintura sobre taula dedicada a santa Clara, que pertany al monestir de Pedralbes (Barcelona)¹. La pintura es pot veure actualment a la sala d'exposicions instal·lada a l'antic dormidor del monestir, escollida com a peça destacada entre els tresors conventuals més rellevants que encara es conserven a l'antiga fundació reial (fig. 1). Aquesta taula devocional ha estat objecte en els darrers anys, i a partir de la seva presentació a la mostra *Petras Albas*, d'un singular retrobament amb l'actualitat historiogràfica². Només tinguda en compte abans en l'imprecindible *Catálogo Monumental de la ciudad de Barcelona* de J. Ainaud, J. Gudiol i F-P. Verrié³, i, per tant, sense altre significatiu fins el segle XXI, la taula ha pogut ser revisada en els darrers temps en dues ocasions diferents. La primera l'any 2001 coincidia amb l'edició del catàleg de *Petras Albas*. La selecció i rescat d'aquesta peça dels fons menys divulgats del monestir va permetre recuperar de l'oblit una obra d'atractiu indubtable que fins aleshores havia passat desapercebuda a gairebé tothom. Així, doncs, i mercès al treball preparatori de l'exposició en què vaig poder participar per invitació dels seus comissaris, Anna Castellano i Albert Cubeles, vaig tenir ocasió també de fer una primera aproximació, breu i una mica apresada, a una pintura sobre taula desconeguda en molts sentits⁴. Tot i així em va semblar pertinent exposar en el catàleg unes primeres conclusions, per bé que deixava per a més endavant la possibilitat d'aprofundir en els camins que aquestes m'obrien. Així com el temps, les guies per fer-ne l'anàlisi eren escasses. Tanmateix, seria imperdonable no atribuir al bon ull dels estudiosos del *Catálogo* i a algunes notes inèdites consignades als arxius del Museu-monestir de Pedralbes, a les que vaig tenir accés, la situació de la taula en el context de la pintura flamenca de començaments del segle XVI.

Amb aquests arguments gens menyspreables m'acostava a una obra que respirava encara amb prou intensitat ingredients molt característics de la pintura de Memling i, per tant, feia pensar en la seva escola en el sen-

¹ Aquest treball s'inscriu en el marc del projecte d'investigació: *Exportació i migracions de l'art català romànic i gòtic*, BHA2001-3664 i de les seves extensions, grup: *Emac. Romànic i Gòtic* de la Universitat de Barcelona, amb finançament del Ministeri d'Educació i Ciència i suport econòmic dels fons FEDER i de la mateixa Universitat de Barcelona.

² R. ALCOY, «Taula de santa Clara», *Petras Albas. El monestir de Pedralbes i els Montcada (1326-1673)*. *Guia-Catàleg*, Barcelona, 2001, p. 129-131.

³ J. AINAUD, J. GUDIOL I F-P. VERRIÉ, *Catálogo Monumental de la ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, vol. I, p. 150, vol II, lám. 848.

⁴ Ja aleshores m'hauria complagut poder dedicar un estudi més extens a una obra que ho mereixia i que, no sense algun dubte inicial, va convencer per la seva remarcable qualitat. Tanmateix l'edició del catàleg condicionava el temps i l'espai. De fet és va optar, fins i tot, per prescindir de les bibliografies específiques que havien aportat els autors i que van ser desplaçades a la fi del llibre. Aquesta és la raó per la qual aquests treballs, enclòs el de la santa Clara, es publicaren sense esment bibliogràfic. També cal lamentar que la fotografia de la taula fos reproduïda invertida.

⁵ Registrat el 1465 com a ciutadà de Bruges, però nascut a l'entorn del 1440 a Seligenstadt (Mayence, Alemanya), Memling és considerat deixeble de Rogier van der Weyden (†1464). Es trobarà una orientació sobre els molts estudis que li han estat dedicats a M.J. FRIEDLÄNDER, *Hans Memling*, (Paletserie, 44), Amsterdam, 1949; Maria CORTI i Giorgio T. FAGGIN, *La obra pictórica completa de Memling*, Barcelona, Madrid, 1970; Dirk de VOS, *Hans Memling*, Anvers, 1994; IDEM., «Hans Memling», *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000, p. 460-479. També Edwin PANOFKY, *Les primitifs flamands*, 1992 (1971), p. 627-638 i M.P.J: MARTENS (dir), *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, catàleg de l'exposició, Bruges, 1998; Christian HECK (ed.), *L'art flamand et hollandais. Le siècle des Primitifs 1380-1520*, Citadelles, Mazenod, París, 2003, p. 250-55.

⁶ E. PANOFKY, *Les primitifs...*, p. 629.

⁷ Tot i que, és ben cert, no tots els aprenents que tenen contacte amb un gran mestre, o passen pel seu taller, aspiren després a la categoria de deixebles.

⁸ Només en aquest sentit m'arriscava a apuntar a alguns mestres desconeguts que haurien gaudit d'una fase d'aprenentatge al taller de Memling. El maig de 1480, Hannekin o Annekin Verhanneman es va fer inscriure com a deixeble de Hans Memling en la gilda dels pintors. Poc més tard, el 1483 o 1484, és Passcier van der Mersch el que serà admès com a aprenent. No es coneix obra d'aquests pintors, però hom ha remarcat que és també en aquestes dates, properes al 1484, quan Gerard David es converteix en membre de l'associació de pintors de Bruges (Dirk de Vos, «Hans Memling», p. 460-463). Sobre David: M.P.J: MARTENS (dir), *Bruges et la Renaissance...*, p. 80-82).

⁹ Vegeu Rafael CORNUDELLA, «Santa Clara d'Assís», *Pedralbes*.



2. Mestre de Flémalle, grisalla de santa Clara, revers de la taula del *Matrimoni de la Mare de Déu* del Museu del Prado, Madrid.



3. Hans Memling, Santa Clara del tríptic de la Mare de Déu i els sants Joan del Hans Memlingmuseum. Bruges.

tit més ampli del terme⁵. És obvi que el meu acostament de la peça barcelonina a Memling no volia pas fer creure en una obra del catàleg de l'insigne pintor, qualificat de «gran mestre menor» per Panofsky⁶, ja que ni tant sols em plantejava com a fet segur, ateses les diferències existents entre el gran flamenc i la taula analitzada, un mestratge cent per cent determinant sobre l'autor de la pintura de Pedralbes⁷. Insisteixo en aquest aspecte, perquè ja aleshores era conscient que de la santa Clara tant sols se'n podia parlar tenint en compte el seu protagonisme epigonal en relació a la cultura memlingiana i als millors pintors de l'escola de Bruges⁸. En realitat la taula de Pedralbes era només una de les moltes coses que la manera de fer d'aquell mestre singular va condicionar, tot fent un substanciós rerefons, i una important herència pictòrica, a la ja de per sí fonamental escola de Bruges. En aquest sentit, incidia en el pes de Memling (potser de forma massa contundent o absoluta, atesa la interpretació que s'ha fet recentment del meu text)⁹, sobretot per inten-

tar justificar un parentiu encara no fixat i per remetre a un dels valors més coneguts i tangibles de l'esmentada escola; aquells que m'ajudaven a establir una hipòtesi de classificació concreta per a la santa Clara de Pedralbes dins del ric panorama flamenc. Tot sumat permetia situar la taula dins de l'òrbita de l'escola de Bruges i fonamentar la seva connexió amb els tallers actius en aquesta ciutat. Idea que, fins on puc saber, no havia estat proposada anteriorment i que aventurava com l'opció més versemblant, tot i assenyalar explícitament les meves limitacions en aquest camp d'estudi¹⁰.

En realitat, la proposta sobre la relació de la santa Clara amb Bruges ha estat acceptada en el darrer i únic treball específic que ha reparat en l'obra després del 2001. En termes generals, i encara que la tesi d'aproximació de la taula de Pedralbes a l'escola de Bruges no sembla despertar una gran passió, tampoc no es rebutja¹¹. Com veurem, en la seva recent intervenció el professor Rafael Cornudella fa algunes concrecions prou interessants que, segons afirma, afecten més a la cronologia que no pas a l'origen pictòric de la santa Clara, tot i que origens pictòrics i cronologies no acostumen a ser paràmetres dissociats. Entre els elements que aporta el seu estudi a l'anàlisi de l'obra n'hi ha alguns que mereixen una especial atenció. La revisió dels mateixos em servirà, entre altres coses, per deixar més ben establert el meu punt de vista¹² i per aprofundir els arguments que vaig utilitzar en la meva primera aproximació al tema. Al mateix temps, per clarificar i delimitar millor allò que deixava solament insinuat en el breu text del 2001 i que ha sigut objecte d'una interpretació tangencial. La interpretació lliure d'algunes de les meves opinions i el pes atorgat al contingut de la fitxa catalogràfica que les va acompanyar, traeix, al meu entendre, l'*esperit* obert i provisorï amb què vaig intentar redactar aquell petit estudi en què, cal dir-ho, vaig anar sempre amb peus de plom. En aquest sentit, el seguit de consideracions que segueixen no pretenen desmerèixer en cap cas la importància de les noves vies obertes al tema,



4. Detall de la figura 1 (santa Clara de Pedralbes).

Els tresors del monestir, Barcelona, 2005, p. 84-87. Remeto a aquest treball per a les consideracions sobre l'estat de conservació de la taula, la manca d'anàlisi sobre la tècnica i les característiques del seu marc, valorat com a original, per bé que no especifica el tipus de fusta utilitzada.

¹⁰ Com s'ha fet notar, els autors del *Catálogo* es refereixen a una peça *flamencoalemana*, singular denominació que no destorba gens als que pensem en la seva vinculació amb Memling, tot i que no s'esmentés aleshores a aquest pintor alemany instal·lat de forma permanent a la ciutat flamenca de Bruges.

¹¹ R. CORNUDELLA, «Santa Clara...», p. 80, sembla més condenscent que convençut quan assenyala que «Alcoy adscriu la taula de Pedralbes a l'escola de Bruges, una proposta que probablement és correcta i que, com a mínim, sembla perfectament versemblant».

¹² Això és particularment necessari perquè el Dr. Cornudella fa un tractament descompensat de les aportacions del meu treball; tot i així, són d'agrair les advertències sobre els encerts i errors continguts en el mateix. Al llarg del seu text la insistència en alguns recursos retòrics fa que alguns dels judicis prenguin un caire sentencios, que porta a enriquir artificiosament el debat, potser en voler fer sobresortir diferències, reals o irreal, en matèria de cronologies o en altres matèries, davant d'un estat de la qüestió més aviat pobre.

¹³ És l'any del meu propòsit analitzar ara els múltiples aspectes reflectits en aquestes solucions, però val la pena tenir-ne en compte alguns de molt generals. Per al cas de Catalunya, ja el Políptic de la Pierpont Morgan Library de Nova York, obra del taller dels Bassa, incorpora l'opció en què el sant dret s'emplaça sobre un fons de paisatge (c.1340-1345). En obres murals de la mateixa època es va prescindir completament dels ors que dominaven els cels de nombroses taules i il·lustracions; així en alguns conjunts italians i a la capella de Sant Miquel de Pedralbes (imatges de sant Miquel i sant Joan Baptista).

¹⁴ En els batents externs del tríptic mosà del Museu Boymans-van-Beuningen de Rotterdam (v.1415) diversos sants ocupen ja part dels paisatges associats al Baptista i a sant Miquel (E. PANOFKY, *Les primitifs...*, fig. 133). No pasem tampoc per alt algunes famoses representacions flamenques de la Mare de Déu sobre paisatge, que tenen el viatge de la Sagrada Família a Egipte com a justificació de base iconogràfica. En aquest sentit, és normal veure un sant Josep de dimensions més petites situat en un segon terme, com, per exemple, en la Mare de Déu de Memling de la col·lecció Rothschild. Més explícit és *El repos durant la fugida de Egipte* de la National Gallery of Art de Washington, de Gerard David. Per tant, l'argument persisteix com a factor integrador que legitima i confereix certa *naturalitat* a la seqüència concentrada sobre les figures de Maria i l'Infant.

¹⁵ En una altra perspectiva, que afecta sobretot la concepció del retrat, no cal oblidar que, com assenyala D. de Vos tot remarcant la incidència d'Itàlia en la pintura de Memling, aquest «*est le premier artiste des Pays-Bas méridionaux à avoir réalisé des portraits comportant un paysage à l'arrière-plan*», (IDEM, «Hans Memling», p. 479; E. PANOFKY, *Les primitifs...*, p. 632-634).

¹⁶ El model es va difondre a València amb molta intensitat, i a través d'aquesta escola també arri-

però sí clarificar i afegir algunes dades més als meus plantejaments inicials, en particular a aquells que s'han volgut oposar als defensats més recentment. En realitat, és el mateix interès de les darreres contribucions el que em porta a encarar de forma positiva l'oportunitat de dedicar unes pàgines més a una taula singular, que s'interposa en el meu camí com un problema artístic seductor malgrat que escapi, potser per ben poc, a les cronologies en què em sento més a gust.

Figura de santa amb paisatge

Aquesta santa Clara de Pedralbes repeteix una fórmula coneguda al llarg del període gòtic, però que pren molta més força a la seva fi. Es tracta d'aquella opció en què una figura humana isolada s'emplaça sobre un fons de paisatge. Per bé que molt sovint la protagonista fou la Mare de Déu amb el seu Fill, ara ens pertoca considerar els casos en què el paper principal correspon a un sant o santa. Les primeres versions en què s'associaven una figura i un paisatge deuriem agradar força, fins el punt que la solució es va anar imposant, guanyant terreny iconogràfic i madurant, sobretot a partir de l'anomenat gòtic internacional i, per tant, al voltant del 1400. Les etapes anteriors forneixen interessants models que es poden valorar com a precedents que cal contextualitzar ja que en les primeres aproximacions el paisatge era quelcom justificat per la història del sant. Alguns dels exemples més clars els forneixen sant Cristòfol travessant el riu o sant Joan Baptista, representat sovint sobre les roques o l'espai àrid, al·lusiu al seu períple en el desert¹³. També sant Miquel o sant Jordi van tenir dret a escenaris oberts, però en aquests i altres casos el relat s'imposa i la figura es contempla a través de la planificació argumental condicionada per les seves històries o les seves accions¹⁴. Els esquemes sorgits del relat flueixen així vers les taules dedicades a les figures que es convertiran en titulars de molts retaules o en imatges de devoció alienes a la contemplació narrativa. Tanmateix, ara no ens interessa tant recuperar el detall menut d'aquesta visió del paisatge amb valor hagiogràfic com atendre a la generalització d'un plantejament que, ja al segle xv, sembla poder afectar lliurement qualsevol figura santificada¹⁵. En moltes ocasions, els fets relacionats amb un determinat estil de vida o amb esdeveniments biogràfics peculiars quedarien al marge o no tindrien un pes determinant. Del 1400 en endavant algunes predelles i altres espais dels retaules es va omplir de figures santes, femenines i masculines, sobre paisatges. Les sèries de sants asseguts al terra, a manera de *sants i santes de la humilitat*, seguint els tipus i versions de la humilitat mariana, es van aplegar en més d'un cas sobre fons naturals que mantindran també l'equilibri amb els espais gens negligibles reservats als ors i a alguns fons arquitectònics¹⁶. La generalització de la imatge dreta dels sants sobre paisatges ben estructurats i complets, sense cap interferència dels ors, és menys freqüent i més tardana. Gentile da Fabriano al políptic de Valle Romita (Pinacoteca Brera, Milano), ja

emplaça els sants sobre un terra cobert per un matell vegetal, però al fons de les taules prevalen encara els daurats. La visió global del paisatge requereix una nova idea de conjunt que la pintura flamenca prodigàrà amb molta força i enginy¹⁷. És, doncs, en aquest marc on disposem veritablement dels models més notoris que, sense intenció d'entrar en la seva catalogació, conformen els precedents immediats de la santa Clara de Pedralbes¹⁸.

La santa també pot ser vista com l'equivalent femení d'algunes figures de sants franciscans que, des de la fi del segle xv, van trobar el seu espai en el culte i en els retaules catalans. En aquest període proper al 1500 es van recuperar i posar al dia les sèries i els models pictòrics dels deixebles més fidels de sant Francesc, va créixer el nombre de representats que enriquien les sèries més conegudes amb nous màrtirs de beatificació recent. Aquestes novetats van tenir un ressò important a Sardenya i en l'escola barcelonina dels Vergós, especialment interessada pels plecs tubulars i els seus rebrecs en les pintures de franciscans a doble cara que es conserven avui al Museu d'Art de Filadèlfia i que també es poden relacionar amb dues taules més de sants de l'orde, en l'actualitat a la Cornell University de Nova York. Santa Clara, molt més isolada que sant Francesc pel que fa a la representació de les seves companyes, ajuda també a enriquir un marc que no deixa de banda les grans figures de sant Bonaventura o sant Antoni de Pàdua, però incorpora a la vegada altres sants menys coneguts com sant Ot i sant Acursi. Tots ells ceneixen el cingol de corda a les cintures, com un símbol més de la seva vocació, de la mateixa manera que ho fa la santa Clara¹⁹. No faré cap al·lusió a la sensualitat dels màrtirs de cintura marcada i tampoc no veig clar que el patró femení de la santa que ens brinda l'escola flamenca pugui anar per aquest camí, malgrat algun comentari fet sobre el particular.

Pet tant, no m'atreviria a dir, seguint al Dr. Cornudella, que la figura de Pedralbes es trobi tenyida «d'elegancia mundana», tot i que la qüestió esdevé encara més alambinada si parlem d'altres «fantasies» i «sensualitats» percebudes també en la imatge de la fundadora. Potser sigui perquè, després dels excessos de mundanitat d'algunes santes del segle xv que encarnaran també altres ja del 1500, no puc apreciar en aquesta discrettíssima santa Clara d'inicis del segle xvi una figura molt significada en aquest sentit. És obvi que, partint d'apreciacions d'aquesta mena, tot pot esdevenir bastant subjectiu. No obstant, l'àmbit de què partim ha de permetre ajustar no tant el grau de coqueteria que siguem capaços de veure-hi substanciada com el sentit que adquireix, primer en el context que la va crear i, en segona instància, dins d'aquell que posteriorment la va adoptar. Entenc, tot i així, que es pugui veure diferent, però, em continua semblant que la santa Clara de Pedralbes és una figura concebuda per a ser admirada per la seva beatífica ponderació. El tractament net del cel, que evoluciona del blanc a un blau-verdós de tonalitat pastel, es presenta

ba a algunes de les veïnes. Vegeu, pel que fa als models que circulaven als antics Països Baixos, la santa Bàrbara asseguda, miniada al foli 172v d'un *Llibre d'Hores de Gant* (Baltimore, Walters Art Gallery, ms. 170), considerada entre els precedents de la santa Bàrbara d'Anvers de Jan van Eyck (1437). Notem, però, el protagonisme argumental de la torre-atribut esdevinguda vaixell insígnia d'un paisatge significant.

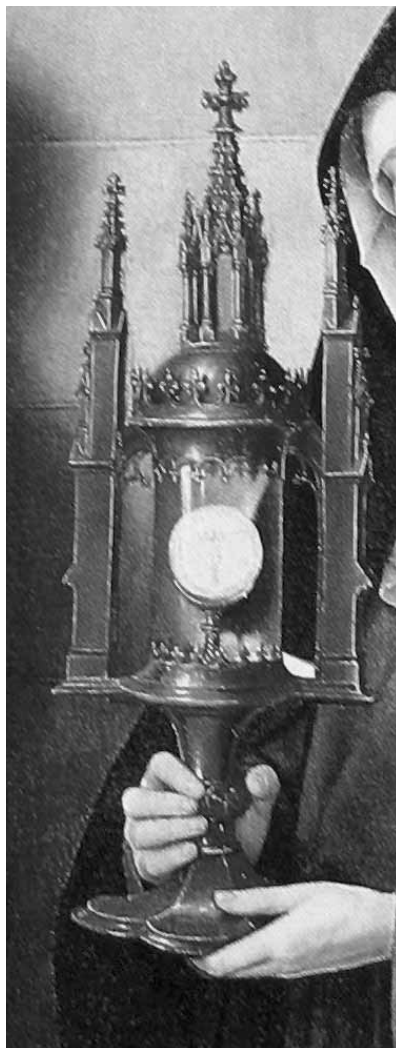
¹⁷ Hans Memling enclou tres santes sobre paisatge al *Triptic d'Adriaan Reins*. Es tracta de santa Barbara, santa Wilgeforte i santa Maria Egipciana (segons M.P.J: MARTENS (dir), *Bruges et la Renaissance...*, pp. 72-73). Sabem que en paral·lel no hauriem d'oblidar la Itàlia del *Quattrocento* on el tema dels sants amb paisatge gaudeix d'una interessant base trescentista.

¹⁸ El model flamenc de santa amb paisatge no es va imposar clarament en la pintura gòtica catalana. Tanmateix, recordaré la santa Magdalena vinculada al cercle de Rafael Vergós que fa *pendant* a sant Onofre, acompanyat d'un lleó, en un singular tríptic de l'Epifania conservat a Pedralbes (Marià CARBONELL, «Epifania/Santa Magdalena i sant Onofre», *Pedralbes. Els tresors...*, p. 74-77: 77). El seu record aquí té particular interès, atesa la cronologia propera al 1500 que se li atribueix. Notem també que el lleó que acompanya Onofre guanya sentit si es considera el programa del bancal que fou dedicat aquest sant eremita als anys cinquanta-seixanta del segle xiv. Em refereixo a una peça de procedència discutida que es conserva actualment a la catedral de Barcelona, però que podria haver format part del mobiliari del monestir de Pedralbes. En un estudi encara en premsa intento demostrar que l'obra en qüestió podria haver-se plantejat en el taller dels Bassa o haver seguit un model sorgit d'aquest taller, per bé que palesi la intervenció dominant del taller de Ramon Destorrents.

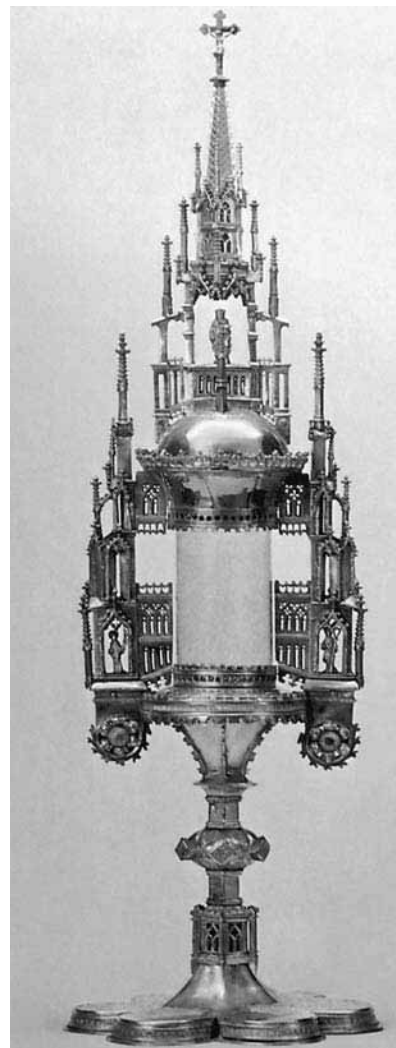
¹⁹ Vegeu R. ALCOY, «Los santos franciscanos de Filadelfia. Culto

hagiogràfic en Cerdeña y revisión de estilos en algunas tablas góticas vinculadas a los Vergós», en G. MELE (ed.), *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dell'età giudiciale al Settecento*, ISTAR, Oristano, 2005, p.13-68, per bé que es tracta solament d'un primer estudi dedicat a un tema de més abast que estic intentant aprofundir.

²⁰ R. CORNUDELLA, «Santa Clara...», p. 84. No crec que es pugui dir el mateix del cel de la Maria Magdalena de l'escola dels Vergós, analitzada per Marià Carbonell en el mateix catàleg, on el cel se'ns presenta també aliè a les perturbacions metereològiques (M. CARBONELL, «Epifania/Santa Magdalena, p. 74-77).

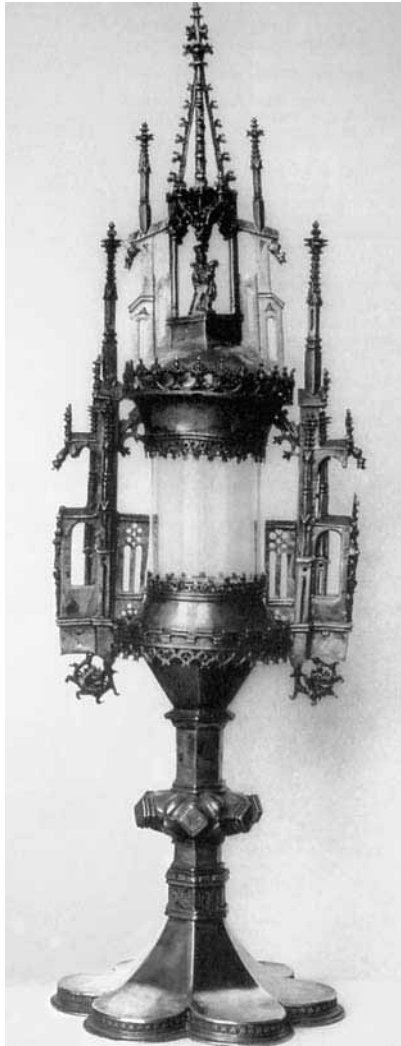


5. Detall de la figura 3 (Santa Clara de Hans Memling).

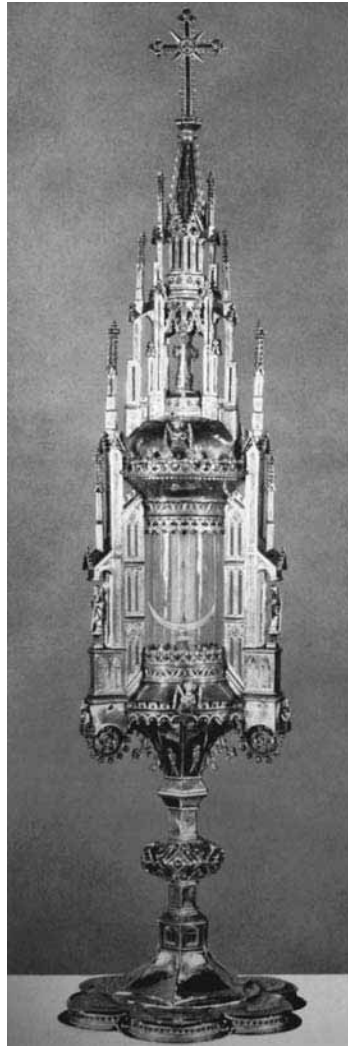


6. Ostensori, Museu Schütgen, Colònia, segon quart del segle xv.

sense màcules que no hagin causat el pas del temps i les restauracions. Justament, però, s'ha dit que el cel sense perturbacions podria subratllar «metafòricament les virtuts i condició de la santa»²⁰. Cosa que, ho hem d'advertir, no passaria altres vegades quan el cel nebulós compareix al fons com una forma de trencar les monotonies del blau o d'alterar la pau virginal que es pretén deduir d'un cel estèril²¹. Després veurem, però, que els referents i models que s'utilitzen en aquesta taula poden remetre, a més, a un model de pintura, o estil pictòric personal, en què sempre fa bon temps.



7. Ostensori, Museu del Louvre, Paris, segle xv.



8. Ostensori, església de Saint-Léonard de Léau, v. 1450.

²¹ Per exemple en la taula de santa Caterina relacionada amb Rogier van der Weyden i conservada també al *Kunsthistorisches* de Viena (E. PANOFSKY, *Les primitifs...*, fig. 317) (fig. 28).

²² El mateix monestir de Pedralbes conserva altres obres més tardanes en què es recupera el caràcter de la gran abadessa i fundadora, estudiades i revisades recentment al catàleg *Pedralbes. Els tresors del monestir*, Barcelona, 2005.

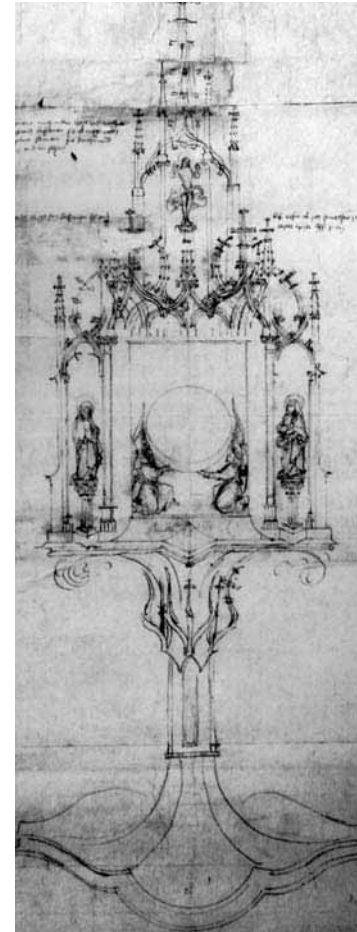
Així, doncs, la santa Clara situada en el seu context original sembla privada de morbositat. No es percep aquesta particular intenció en el seu plantejament pictòric i, en qualsevol cas, caldria matisar-la en els ulls de les clarisses que la van poder veure més freqüentment. És més, potser el seu posat sigui, fins i tot, en excés rigorista i desencisat enfront d'altres santes Clares molt més actives que havien poblat taules i retaules del gòtic²². El pintor va posar atenció al cingol de corda que marca, prou discretament al meu parer, la cintura de la dona, que mostra també l'extrem de corda nuada a la part baixa del mantell. El detall ha d'interpretar-se com un valor afe-



9. Mestre de Jaume IV d'Escòcia, emmarcament d'una Anunciació, detall del foli 56v. del Llibre d'Hores, Londres, British Library, Add. Ms. 35313, v. 1500.



10. Detall de la figura 1 (santa Clara de Pedralbes).



11. Dibuix d'un ostensori, Stadarchiv, Ulm, v. 1500.

²³ Panofsky remarca la presència de la corda ja que, al seu parer, impedeix que santa Clara d'Assís pugui ser confosa amb santa Juliana de Lieja, també portadora de l'ostensori, però amb el cinturó de couro adoptat per l'orde de les agustinianes a què pertanyia (E. PANOFSKY, *Les primitifs...*, p. 703, nota 61).

²⁴ El suposat model derivaria d'un dibuix del cercle d'Hugo van der Goes del Kupperstich kabinet dels Staatliche Museen de Berlin.

git al franciscanisme de Clara abans de poder ser cap garantia de provocativa sensualitat (fig. 1)²³.

No són tampoc suficients els elements congregats en la imatge de Clara que confirmen la hipòtesi sobre la seva configuració a partir d'un model fornit per Maria Magdalena, més enllà d'una coincidència genèrica que pot demostrar intel·ligència en la recerca de les fonts gràfiques per bé que, al capdavall, la proposta es pugui matisar²⁴. La dolça figura de Pedralbes, quasi un pèl massa jove i fleuma per donar cos a l'emprenedora santa Clara, escapa del patró més escaient a la pecadora penedida, almenys d'aquell que havia primat en la pintura medieval i que la mostrava amb els seus cabells rossos descoberts. No responen al perfil que cerquem ni la imatge més sofisticada de la Magdalena, visible en el tríptic Braque de Rogier van der Weyden (París, Museu del Lou-

vre), ni la d'aquella que, trasvalsada, compugida, endolada o fervorosa, compareix, segons el cas, al peu de la creu. Tot i així, crec important utilitzar la presència d'aquesta santa, però també la de les altres Maries, emplaçades sobre un ampli fons de paisatge, en l'obra de Rogier van der Weyden i, particularment, al *triptic del Calvari* del Kunsthistorisches Museum de Viena, per tal de valorar els precedents de la solució que trobem a Pedralbes²⁵.

Santa Clara és vista com la novícia fidel i inspirada, gairebé com una *immaculada* que assumeix el seu destí consagrat a Crist. És la dona que serà destinada a la clausura, més que no pas aquella que, emprendora i desperta, vetlla per les seves fundacions al món i que es converteix així en rectora de molts altres destins²⁶. Més que no pas la santa Clara fundadora, *abadessa* de certa edat, disposada a organitzar una complicada i important empresa (fig. 1-3), sembla la donzella transportada per la seva fe a l'acceptació del destí conventual i beatífic. Es torna patró ideal de la dona que de ben jove ha d'ingressar dins d'un ambient virtualment abocat a la intemporalitat, a l'aïllament monàstic que es predica de les noces amb Crist. El seu rostre no manca de certa ingenuïtat i passivitat, que es complau amb el destí que li pertoca. Sembla una Mare de Déu anunciada, més que no pas una Magdalena amb molta vida al darrera o una santa Clara abadessa que posa ordre als seus convents. La seva força tampoc s'equipara a la d'una Mare de Déu del Calvari, com a molt es podria apropar a alguna de les *Maries* més joves (fig. 12-14).

Les teles que tapen completament els seus cabells i el seu coll no amaguen la joventut atribuïda al personatge que s'encarrega de sostenir amb mans pures i compromeses el cos de Crist que representa la Sagrada Forma. Ella mateixa esdevé aparador del *Corpus Christi*. No oblidem que santa Clara és la versió femenina del sant Francesc dels estigmes. Aliena, però, a aquelles malures que van ferir perdurablement la imatge del fundador, acaba adoptant la Sagrada Forma com atribut cristològic essencial.

El seu argument es troba, doncs, en l'ostensori, peça d'orfebreria en què s'exposa la Sagrada Forma i que aferra amb suavitat amb la mà esquerra (fig. 10). L'atribut present commemora la mítica victòria de la santa sobre els sarraïns. Amb la força que li va conferir el símbol eucarístic, la santa és representada en algunes escenes derrotant els infidels que fugiran del convent, a les portes del qual poden aparèixer també altres germanes encoratjades per Clara. Davant de la taula de Pedralbes, aquells fets i aquelles lluites semblen ja ben oblidats. El pintor repeteix una fórmula que molts altres van aplicar abans que ell, per sumarse, per tant, al que ja es tenia ben present des del segle XIV²⁷. Tot i així, entre els precedents més immediats a Pedralbes cal fer esment de la grisalla de santa Clara que, acompanyada de sant Jaume, recobreix el revers de la taula del *Matrimoni de la Mare de Déu* del Mestre de Flémalle (Museu del Prado, Madrid), fragment d'un conjunt més gran dedicat a Maria (fig. 2)²⁸. Aquesta santa Clara —confosa algun cop amb santa Fe— ha de remetre en alguna mesura als models de les virtuts padovanes que

²⁵ Élisabeth DHANENS, Jellie DIJLSTRA, *Rogier de la Pasture Van der Weyden. L'oeuvre. Les sources*, Tournai, 1999, fig. 28, pp. 26-27). Recordem de nou la taula de santa Caterina, vinculada a un col·laborador de Rogier (citada a la nota 21). La taula es considerada alternativament obra de la joventut de Rogier i part d'un díptic o tríptic (IDEM., pp. 42-43).

²⁶ Es podria treure a col·locació la idea *vulgar* que atribueix major sensualitat, o augment del desig, envers tot allò que roman més inaccessible, recobert, distant o invisible. Tanmateix, caldria discutir la universalitat del fenomen i, evidentment, també la càrrega que empresona més el subjecte emocionat que l'objecte emotiu o font de l'emoció.

²⁷ La imatge de Clara amb l'ostensori és visible en una de les escenes del retaule del taller de Pere Serra, amb probable intervenció de Pere Vall i Joan Mates, dedicat a aquesta santa i a santa Eulàlia a la catedral de Sogorb, obra de cap el 1403-1404 (R. ALCOY i M. MIRET, *Joan Mates pintor del gòtic internacional*, ed. AUSA, 1998, fig.10). Al conjunt de Sogorb la figura amb l'ostensori no és la imatge principal, que en aquesta ocasió respon encara al model de l'abadessa, amb bàcul i llibre, que va proliferar a la Catalunya gòtica, en temps anteriors i posteriors al 1400. Santa Clara amb la Sagrada Forma i l'ostensori apareix al lateral en l'escena que es fa ressò del seu acarament victoriosos als infidels.

²⁸ Una reproducció de la santa Clara del mestre de Flémalle a E. PANOFSKY, *Les primitifs flamands...*, p.294-296, fig. 238.



12. Detall de la figura 1 (santa Clara de Pedralbes).



13-14. Hans Memling, Detalls de les Santes dones del Díptic de la Capilla Real de Granada.



²⁹ M. CORTI i G. T. FAGGIN, *La obra pictórica ...*, lam. VII. Vegeu també la santa Clara del retaule de la parroquial de Montegrazie (Imperia) de Carlo Braccesco, a F. ZERI, *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, vol. I, ed. Electa, Milano, 1987, fig. 15.

Giotto va idear per al basament de la Capella de l'Arena. La imatge de la Fe, concebuda quasi com imatge de l'Església, sembla precedir la proposta del Mestre de Flémalle en més d'un sentit. No podem, doncs, escurçar el camí que porta fins la santa Clara de Memling que, amb santa Agnès, acompanya Agnès de Casembrood i Clara van Ulsen en el tríptic de la Mare de Déu del Hans Memlingmuseum de Bruges. Memling abandona la formulació de «color de pedra» per colorejar i donar vida a l'antiga estàtua portadora d'un magnífic ostensori (fig. 3 i 5)²⁹. Però la pintura de Pedralbes se situa de nou, isolada, més propera a les fórmules paraescultòriques.

El coratge no sembla primar com a tret principal de la santa Clara de Pedralbes, potser pot més la fe o la confiança cega i impassible amb el Déu que celebra la Sagrada Forma que no pas la valentia inqüestionable de qui utilitza armes sobrenaturals enfront de les *mortals*. Les parts visibles del seu cos es limiten a les mans i a un rostre triangular amb sotabarba, al·lusiú a la seva plenitud i feliç capteniment. Aquest model genèric s'imposa també en moltes de les joves representades per Memling, i no serà aliè als treballs relacionats amb Gerard David (vid. fig.12-20). Es poden aplicar a la taula del monestir moltes de les consideracions fetes sobre Memling i l'escola que aquest va definir a Bruges. Friedländer va considerar el pintor alemany instal·lat a la ciutat flamenca com aquell que «llisca sobre el que és terrible i

es recrea en el que és joíós», com un pintor capaç de transportar-nos a un país idíl·lic on sempre fa bon temps. Per tant, a uns indrets on, com en l'espai ocupat per la santa, s'han esvaït les perturbacions, a unes pintures on no hi ha indicis de tempesta com en el paisatge que vesteix el fons de la obra conservada a Pedralbes.

En el mateix sentit, per massa ingènua la santa Clara no arriba a ser melangiosa. Als ulls dels seus contemporanis havien de pesar-hi significativament l'equilibri i l'harmonia de la imatge, que ara ens apareix com una proposta una mica ensucrada, submergida en la seva dolçor general. Els colors de l'hàbit entonats sobre els cremes i ocres donen relleu al blanc que envolta els roses de la cara. No hi ha dubte que alguns d'aquests trets, vinculats al classicisme d'un aplicador generós dels principis de verticalitat, frontalitat i simetria, van contribuir a la gran fama de Memling, valorat localment com el més excel·lent pintor del món cristià i criticat més tard pels estudiosos del segle xx per aquestes mateixes predisposicions. Probablement, als ulls actuals aquesta figura vestida i revestida de teles molt gruixudes representa la forta inèrcia d'un model que, a còpia de repetir-se i derivar de mans a mans, priva la personalitat de santa Clara de la força que li havien atorgat etapes precedents. Pèrdues que són guanys, sengons es miri, però que al capdavall atorguen a la santa un valor diferent.

Un sol terme del paisatge

A banda de tot el que suggereix o podria suggerir aquesta figura encartonada dins del seu hàbit franciscà, cal estudiar la factura de l'obra. La construcció pictòrica de la superfície de la taula ha de ser explicada adequadament. Es tracta d'analitzar les intervencions que es poden distingir en la pintura, tenint en compte una certa separació entre el tractament del paisatge, minucios i curós dels detalls, i la figura ben contrastada, més sòlida i escultòrica, que s'imposa al seu damunt. R. Cornudella planteja la possibilitat de dividir l'autoria de la peça entre dos pintors diferents: un «paisatgista» i un «figurinista». Més enllà romandria pendent la recerca del model que uneix els dos elements fonamentals, figura i fons: la imatge de la santa Clara, concebuda a manera de grisalla acolorida per una llum tènue, i un paisatge de tonalitats verdoses, de vegades més fredes i properes al blau i de vegades més intenses i commocionades pel detallisme amb què són tractats alguns elements vegetals.

La divisió, apuntada per Cornudella, no porta associada la comparació amb cap treball concret pel que fa a la realitat estilística que representarien ambdós hipotètics mestres, però aporta en canvi un argument que es presenta com a prova indiscutible d'altres consideracions que es fan. Primer cal reparar en un detall del paisatge que envolta la santa i que se'ns descobreix situat al marge superior esquerre. En aquest fragment de paisatge no hi ha dubte que, com assenyala Cornudella (fig. 24-25), es reproduïxen molt fidelment els motius arquitectònics i naturals pintats també en un tríptic

³⁰ Philippe LORENTZ, «Adrien Isenbrant (et Gérard David?): le triptyque de l'Assomption de la Vierge», *La Revue des Musées de France. Revue du Louvre*, n. 5, décembre, 2004, p. 16-18.

³¹ Sobre el tríptic de Lübeck: C. G. HEISE, *Der Lübecker Passionsaltar von Hans Memling*, Hambourg, 1950.

³² Em referia per exemple a la miniatura de la *Virgo inter Virgines*, o Mare de Déu amb santes verges del ms. M. 659 de la Pierpont Morgan Library de Nova York (vegeu la nota 34) (figs. 15-16).

centrat per l'Assumpció de la Mare de Déu i atribuït a Adrien Isenbrant (fig. 23), passat el 2004 d'una col·lecció privada als fons del Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny (París)³⁰. La identitat entre els dos fragments de paisatge és evident, i aquesta unitat d'esquemes sembla permetre extreure conclusions sobre la cronologia de la taula de Barcelona, que Cornudella situa cap el 1515-1525 en funció de l'acostament al model que es presuposa que va ser l'utilitzat. Malauradament, altres aspectes del *collage* de paisatges del rerafons no han estat igualment localitzats o subratllats, i és més que probable que el pintor treballés amb aquests models intercanviables i no s'inspirés directament en el conjunt de la Mare de Déu avui al Museu de Cluny. Sense haver pogut treballar massa en la recerca dels models, en l'estudi del 2001, suggeria com aproximacions a aquest paisatge els visibles al tríptic de la Passió de la catedral de Lübeck, o retaule de Greverade, que el 1491 fou encarregat a Memling per Henri de Greverade o Adolphe de Greverade, però que no fou col·locat a la seva capella corresponent fins el 1504. Per al nostre estudi són particularment interessants el paisatge i les edificacions d'aquest tríptic, tant a la taula central com, sobretot, al lateral dedicat a la Resurrecció de Crist³¹.

La troballa de Cornudella és tant meritòria com afortunada, però no per això puc deixar d'advertir que trobo exagerada la seva predisposició negativa quan, per tal de desmarcar-se del meus plantejaments del 2001, insisteix en què vaig fixar just en el 1500 (o abans) la datació de la taula que ell emplaça v. 1515-1525. Potser ha deduït que jo afirmava que l'obra s'hauria realitzat justament aquest any 1500, o potser interpreta que vaig situar-la en el període d'activitat de Memling (1465-1494). Sigui com sigui, em pertoca aclarir que una al·lusió genèrica a dates properes al 1500, o de l'entorn d'aquest any que marca el canvi de segle, no es va fer amb l'ànim de precisar en excés una datació, i encara menys amb un marge tant estret com s'ha pretès. Ben al contrari, la meua intenció, en aquest i en d'altres casos de cronologia incerta, és sempre suggerir un temps raonable que pugui definir també el període d'activitat de l'autor. Pel que fa a la santa Clara, la mirada es posava en el segle XVI i per això es parlava de 1500. Alhora la idea era deixar prou oberta la determinació exacta del moment a què corresponia la realització de l'obra. Per tant, i abans d'avançar més sobre el tema de la cronologia, remarcaré que la intenció era al·ludir a un context temporal folgat, que ja havia estat establert per autors anteriors i que, al meu parer, esqueia prou bé a la peça. En aquest sentit, i encara que la fitxa al·ludeixi a un gènic «cap el 1500» que intenta sintetitzar la meua proposta discursiva en ares de la sistematització prevista en el catàleg, crec que en el meu escrit hi ha continguts suficients com per a fer pensar en un compendiós primer quart del segle XVI com a datació de la santa Clara. Per més optimista que sigui, en qüestió de cronologies, pel que fa a aquest cas concret admetia una realització de la peça ja dins del segle XVI. Les referències en el meu treball a les obres de Gerard David (1484-1523), i alguna d'elles en particular, haurien d'haver estat indicatiu suficient³². En conseqüència, i si



15. Taller de Gerard David, *Virgo inter Virgines*, Nova York. Pierpont Morgan Library, ms. M. 659.



16. Detall de la figura 15 (santes verges i Jesús).

bé més endavant introduiré algun nou matís sobre la qüestió, no crec que faci massa falta insistir en l'existència de punts de vista oposats sobre la cronologia de la santa Clara. Més tard es veurà que el meu parer i el del professor Cornudella poden trobar un punt de consens al voltant del 1515. Aquest, però, es un segon aspecte que, a partir de noves argumentacions, centraran millor tant els afortunats acords com els sempre engrescadors desacords³³.

De la *détente* de Memling a Gerard David

Com he advertit, entre els principals arguments que vaig sostenir —i que cal destacar pel que puguin tenir de concreció cronològica— es troba la relació de la santa Clara barcelonina amb els models emprats per Gerard David, nascut a Oudewater a Holanda i establert a Bruges des del 1484 fins la seva mort, situada prop del 1523. N'hi ha prou amb aquest apunt per valorar la situació cronològica que aleshores creia més escaient per a aquesta obra i

³³ En un altre article del professor R. CORNUDELLA, «El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell)», *Locus Amoenus*, núm. 7, 2004, p. 137-169, es fan altres apropaments inexactes a les meves opions. Ara el tema és el grau de relació existent entre el retaule de Canapost (MDG), les sargues de l'orgue de la Seu d'Urgell i una Anunciació i un sant Jeroni penitent de Puigcerdà (MNAC). Sense que escaigui entrar a fons en aquest debat, voldria assenyalar amb la contundència que faci falta que afirmar, com fa Cornudella, que joestic segura que el Mestre de Canapost i el Mestre de les sargues de l'orgue de

la Seu d'Urgell no tenen res a veure, és, com a poc, una apreciació subjectiva i infonamentada. Bastant sorpresa per aquesta afirmació, i després de rellegir el meu text del 1998 al que es remet («La pintura gòtica catalana», dins *La pintura antiga i medieval a Catalunya*, Barcelona, 1998, p.136) podria admetre que, en un text de caire general, el meu parer sobre aquests conjunts de pintures va ser exposat amb certa ambigüetat (disposava de poc espai i volia deixar constància d'altres opinions vigents). Un cop revisat faré notar simplement que al meu criteri les sargues urgellenques, el retaule de Canapost i el retaule de la Trinitat són obres sorgides del mateix taller. Determinar qui formava el taller ha de ser matèria d'estudis monogràfics i no d'una nota a peu de pàgina. Tanmateix, on s'acusava més la diferència és en dues taules procedents de Puigcerdà (MNAC), però, curiosament, en aquest punt no es repara. Tant Canapost, com les sargues, com la Trinitat, com el Calvari de Palau del Vidre, atribuït ja per F. Ruiz al mateix taller, són produccions que contrasten amb les densitats més càlides que s'aprecien a Puigcerdà. Vaig exposar aquestes idees en la lectura de la tesi doctoral de S. Angegard a la Universitat de Montpeller i en faig al·lusió sintètica a R. ALCOY, «Relacions exteriors i connexions europees de l'art a la Catalunya Medieval», *Relacions artístiques amb l'exterior. Índexs generals*, (Art de Catalunya, vol. 15), Barcelona, 2003 p. 100, però no he tingut ocasió de desenvolupar mai aquest tema. Sí sembla haver-la tinguda el professor Cornudella que oblida recordar el meu comentari sobre Puigcerdà en relació a Canapost i opta per rebatejar l'anònim com a «Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà».

³⁴ Agustí DURAN I SANPERE, «Comerç de pintures flamenques», *Barcelona i la seva història. L'Art i la cultura*, ed. Curial, vol. III, Barcelona, 1975, p. 328-329.



17. Hans Memling, Salomé, detall del tríptic de la Mare de Déu del Hans Memlingmuseum. Bruges.



18. Detall de la figura 1 (santa Clara de Pedralbes).

que, per fer viable la referida aproximació estilística, obliga a considerar-la dins d'un gèneric primer quart del segle XVI. En aquest sentit, també tenia en compte una possible arribada de la peça al monestir ja dins d'aquesta centúria, en accions com la venda que va tenir lloc a Barcelona el 1529³⁴.

A inicis del segle XVI treballen a Bruges els tallers de Gerard David i Jan Provoost. L'emplaçament cronològic de la taula barcelonina en aquests anys s'adiu amb les comparacions assenyalades amb l'autor de la taula de la *Mare de Déu entre les verges*. Un motiu que es retroba en algunes miniatures també viculades a Gerard David i que retornen sobre el tema de la Mare de Déu entre les joves verges (fig. 15-16 i 18-20)³⁵. E. Panofsky sembla voler minimitzar el pes de Memling en la obra de Gerard David que acosta a Geertgen tot sit Jan (Gerard de Sant Juan), mentre que no veu en ell un seguidor autoritzat d'Hugo van der Goes. Tanmateix, Memling, amb qui David va coincidir tota una dècada a Bruges, és considerat per altres autors una de les bases sobre les quals el segon, pintor d'origens holandesos, va consolidar la seva pròpia formulació pictòrica. A la mort de Memling, David va substituir el pintor alemany i va heretar part de la seva clientela. Aquest fet ha permès suggerir i estudiar, en les obres de David i alguns dels seus contemporanis, la recuperació dels models establerts per Memling³⁶ i per les primeres generacions dels grans pintors flamencs. Un procés de mímesi que facilitava l'acceptació d'un mestre com David en una ciutat amb llarga tra-



19. Detall de la figura 15 (santes verges).



20. Gerard David, Santa Elisabet. Detall del tríptic de sant Joan Baptista, Groeningemuseum, Bruges.

dició pictòrica. Aquests fets permeten insistir en el seu contacte i interès en l'art de Memling, malgrat les diferències existents entre aquests mestres a partir sobretot d'una concepció diferent dels cossos i de l'espai³⁷.

Enfront dels paisatges panoràmics de Joachim Patenier, els ambients intimistes de David evocuen millor el món de quietud i espiritualitat, de devoció privada o retringida que representa la santa de Pedralbes. Gerard David combina l'atracció per la figura humana amb una percepció intensa de la natura i se li arriben a atribuir paisatges purs en dipòsit a la Mauritshuis de la Haya que havien estat els batents exteriors de la Nativitat del Metropolitan Museum de Nova York. En el seu *Baptisme de Crist* del Museu Groenige de Bruges la crítica especialitzada arriba a afirmar que el tema és tant el paisatge com el mateix baptisme³⁸. Potser en el cas de la santa Clara l'equilibri no sigui tant estricte, però la redescoberta de l'espai natural al fons de la figura estàtica i equilibrada és tan difícil de negar com la seva ascendència *memlingiana*. No oblidem que Memling és considerat entre el representants més clars d'una visió litúrgica de la pintura, aquella que converteix l'espai-ambient en clima sentimental intimament vinculat a les figures. Assolir aquesta unió implica certes renúncies, que han estat valorades com el major *handicap* de la pintura d'un mestre que va afavorir la relaxació del realisme tradicional³⁹. Tanmateix, els dos extrems, context i figura, defineixen el seu discurs i no poden ser valorats aïlladament.

³⁵ Tant per a H. Memling com per a G. David remetem a *Flanders in the Fifteenth Century. Art and Civilisation*, The Detroit Institute of Arts, 1960, p. 140-159 i 175-194. En aquest catàleg (Id., p. 399), s'apropra al taller de Gerard David, v. 1500, la miniatura de la *Virgo inter Virgines*, o Mare de Déu amb santes verges del ms. M. 659 de la Pierpont Morgan Library de Nova York. Sobre el treball de David com a miniaturista existeix un ampli debat i una bibliografia específica (vegeu la recollida a Maryand WYNN AINSWORTH, «Gerard David», *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000, p. 480-493, p.641).

³⁶ La còpia d'obres de Memling per part de mestres del segle XVI queda perfectament definida amb la comparació del tríptic de la Mare de Déu del Kunsthistorisches Museum de Viena i el tríptic Morrison, conservat al Museu d'Art d'Ohio (Toledo), que reinterpreta el primer (vid. Hélène MUND, «La copie», *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000, p. 125-142: 140-141; Paul PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays Bas, xve-xvie siècles*, Flammarion, Paris, 1998 (1994), p. 131-132 i figures 26-27.

³⁷ P. PHILIPPOT, *La peinture dans les...*, p. 134-136.

³⁸ M. WYNN AINSWORTH, «Gerard David...», p. 489. També el catàleg: Gerard David y el paisaje flamenco, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2004.

³⁹ «Son art est tout entier dans la valorisation de la détente comme intériorisation de l'image et comme harmonisation de la forme qui, sans se l'avouer encore, aspire désormais à la beauté» (P. PHILIPPOT, *La peinture dans les...*, p. 134-136, p. 55).

⁴⁰ M.P.J: MARTENS (dir), *Bruges et la Renaissance...*, p.72-73 (contribució de Till-Holger BORCHERT).

⁴¹ Ph. LORENTZ, «Adrien Isenbrant (et Gérard David?)...», p. 16-18; Sobre Gerard David també: David H. VAN MIEGROET, *Gerard David*, Anvers, 1989; Maryand WYNN AINSWORTH, «Gerard David», *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000, p. 480-493.

⁴² Ambrosius BENSON, nascut a la Llombardia, es documenta actiu a Bruges del 1518 al 1550. Vegeu la monografia de Georges MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au Temps de Charles-Quint*, éditions du Musée van Maerlant, Damme, 1957. També l'apartat que se li dedica a M.P.J: *Martens* (dir), *Bruges et la Renaissance...*, p. 142-157.

⁴³ Sobre els dibuixos i el seu paper en l'obra de David: M.W. AINSWORTH, «Gerard David's "Drawings and Underdrawing"», dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Géographie et chronologie du dessin sous-jacent*, Colloque VII, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 123-130; F. WINKLER, «Das Skizzenbuch David's», *Pantheon*, III, 1929, p. 271-275.

⁴⁴ Philippe LORENTZ, «Adrien Isenbrant (et Gérard David?...)», p.18. Del mateix autor: *Hans Memling au Louvre*, Paris, 1995.

En el meu estudi de fa quatre anys vaig reservar la referència a David als paràgrafs finals perquè com a pas previ m'interessava destacar el seguiment del model de Memling dins d'una canviant «escola de Bruges». Una idea que reprendré tot seguit, no sense assenyalar que em sorprèn que Cornudella no tingui en compte aquest extrem final del meu discurs, obviat per complet en les observacions que fa sobre les meves propostes. Entre les meves tesis principals sobre la taula destacava una relativa incidència de la pintura de David i, en conseqüència, del seu taller i entorn, no sempre perfectament delimitats. En no saber atribuir la taula a cap mestre concret, no em va semblar aconsellable establir-ne la datació de forma molt precisa. Cornudella no troba tampoc una solució segura relativa a l'autoria en la seva contribució al tema, tot i que sembla voler apuntar a la intervenció d'un assistent d'Isenbrant.

Ja he recordat que en la taula de Barcelona s'hi localitza el detall d'un paisatge que també es reproduïx com a aspecte parcial i aïllat en un tríptic del Musée de Cluny atribuït de nou a Isenbrant i els seus col·laboradors en un recent catàleg sobre Memling i el Renaixement⁴⁰. Tanmateix, no cal oblidar que anteriorment el mateix conjunt havia estat apropiat a Gerard David. Per tant, no puc passar per alt que l'obra flamenca treta encertadament a col·lació, també va ser relacionada des d'antic amb la producció del pintor a qui, segons el parer que ja vaig expressar, es podien apropar alguns elements estilístics visibles en la taula de la santa Clara de Pedralbes.

L'opció partidaria d'establir vincles entre Gerard David i el tríptic de l'Assumpció de Maria ha estat recentment revaloritzada i comentada pel professor Philippe Lorentz en una interessant contribució sobre la peça⁴¹. En aquest context i després de remarcar l'herència de Memling sobre l'escola de Bruges, l'investigador es refereix a les estretes relacions que van existir entre els tallers d'Adrian Isenbrant i Gerard David. Lorentz al·ludeix així mateix al conjunt de dibuixos o models per a pintures que van ser objecte de litigi el 1519-1520, aspecte que tindrà un gran interès per al present debat. Segons sembla, David posseïa dues caixes amb materials diversos, models de taller i croquis preliminars, que un dels seus deixebles, Ambrosius Benson⁴², havia deixat en el taller del mestre. Adrian Isenbrant va disputar a David aquests dibuixos, fet que els portaria a pledejar per un material que ambdós havien de considerar especialment valuós. A partir d'aquestes informacions es van atribuir a David una dotzena de dibuixos que havien format part del recull Klinkosch i que es conserven ara en diferents museus⁴³.

Més enllà de les raons d'uns i altres pintors i de la legitimitat de les seves reclamacions, qüestió complicada que depassa els límits d'aquest treball, interessa la comunitat i intercanvi de referents que es pot establir gràcies a les dues caixes de dibuixos aplegades al taller de David. Com adverteix Lorentz, «ces observations, qui mériteraient d'être approfondies, semblent illustrer l'enchêtrement de modèles d'origines diverses dans la pratique picturale brugeoise du début du XVI siècle»⁴⁴. El fet va més enllà de l'anèc-



21. Hans Memling, Mare de Déu, Detall del tríptic d'Angelo Tani i Caterina Tanagli, Museum Pomorskie. Danzig.



22. Hans Memling, detall del tríptic de la Mare de Déu i els Sants Joans del Hans Memlingmuseum, Bruges.

dota o conflicte puntual i ens porta a sospitar una utilització de models plausiblement compartits o utilitzats per més d'un mestre al mateix temps, cosa que no priva en cap sentit el desenvolupament de modismes i estils personals. D'altra banda, no deixa de ser interessant remacar la incidència de l'obra de David sobre les composicions d'Isenbrant i Benson. Un fet que pot retornar-nos a l'inici de l'argumentació⁴⁵. Aquests dos mestres es consideren formats amb David i, en conseqüència, la seva obra mostra punts de contacte amb la pintura d'aquest, situació que genera i ha generat múltiples problemes d'atribució⁴⁶.

Més enllà, doncs, dels fets concrets, la notícia té l'interès de fer-nos saber alguna cosa més sobre la circulació de determinats models o dibuixos entre els tallers actius a la ciutat de Bruges. Es posa en evidència la possibilitat

⁴⁵ Max FRIEDLÄNDER, «The Antwerp Mannerists, Andrien Ysenbrant» *Early Netherlandish Painting*, Brusel·les, 1974; M.P.J: MARTENS (dir), *Bruges et la Renaissance...*, p. 120-123, i recentment Ana DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, «La escuela de Brujas en España en el siglo XVI. Un tríptico de Adrian Isenbrant y una tabla de Pieter Claeissens I», *Boletín del «Museo e Instituto Camón Aznar»*, núm. xcvi, 2005, p. 55-65.

⁴⁶ El treball de Anna Diéguez recull una part de la bibliografia més actual referida a aquestes pro-



23. Adrien Isenbrant (atribuït), tríptic de l'Assumpció de la Mare de Déu, Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny, París.

—que ja coneixem, és clar, per altres casos—, que unes mateixes solucions fossin aplicades per pintors diferents en obres singulars al llarg d'una etapa limitada, però no cenyida ni a un any ni tant sols a una dècada. En aquest sentit, cal reinterpretar la coincidència entre dos significatius i propers però, en el fons, desiguals fragments de paisatge.

blemàtiques i, per tant, hi remetem directament. Entre els elements característics d'Isenbrant s'assenyalen les esfumatures dels rostres i una recerca d'atmosfera poc visibles, o invisibles del tot, en la taula barcelonina, enfront d'un Benson més vigorós en el treball de les ombres i el traç.

No hi ha cap necessitat que la taula barcelonina estigui copiant el tríptic de l'Assumpció de la Verge del Museu de Cluny i, per tant, la datació d'aquest darrer no és determinant per a la seva datació. Ambdós poden compartir una font comuna, potser perduda o amagada entre els dibuixos que el 1519 es disputaven els millors pintors de la ciutat de Bruges. La possibilitat de datar la santa Clara amb posterioritat al tríptic relacionat amb els tallers d'Isenbrant i David no és per això tant convincent o inamovible com podria semblar en una primera instància. L'estil que millor defineix el conjunt de la Mare de Déu no es veu reflectit de forma suficient en el pintor de la santa Clara de Pedralbes. Aquest és deutor fidel a una cultura més antiga o, en qualsevol cas, no tant interessada pels efectes del moviment sobre les figures. L'expressivitat visible en les obres que generen la imatge pictòrica d'Isenbrant no es troba a la taula flamenca de Pedralbes i, per tant, no crec viable forçar els lligams directes amb el tríptic, ni tant sols a la llum de la rèplica d'algun detall important del paisatge (figs. 24 i 25).



24. Detall de la figura 1 (santa Clara de Pedralbes).



25. Detall de la figura 23 (ala esquerra).

Un cop d'efecte: paisatgistes i figurinistes

No podem defugir la problemàtica del catàleg d'Isenbrant, ni oblidar les insinuacions sobre l'existència d'un assistent seu o pintor especialista en paisatges, que hauria treballat al seu costat en el tríptic de l'Assumpció de la Mare de Déu, encara que no hagués format part permanentment del seu taller⁴⁷. A partir d'aquestes idees s'intenten explicar les formes més definides, més polides que les d'altres paisatges del mestre, evocant, a més, la relació, establerta per Borchert, d'aquests fons de paisatge flamenc amb l'escola d'Anvers i amb els treballs de Joachim Patinier (o Patinir), Quentin Metsy o Joos van Cleve⁴⁸. En segon terme, s'insinua la possibilitat que el mateix paisatgista del conjunt de l'Assumpció de Cluny sigui aquell que va pintar el paisatge de la santa Clara barcelonina. El que queda ben clar és que l'autor de la figura de Santa Clara mai no hauria pogut ser Isenbrant, identificat com a hipotètic figurinista del tríptic flamenc, quan es presuposa la intervenció de dues mans en la realització pictòrica de la peça de París i, de retruc, també en la de Barcelona.

⁴⁷ R. CORNUDELLA, «Santa Clara...», p. 86.

⁴⁸ Sembla que la visió de la roca foradada fou especialment estimada per Patinier. Tanmateix, i més enllà de les moltes comprovacions que ara no podem refer, cal preguntar-se si aquest és realment un argument de pes a l'hora de parlar de l'estil d'una pintura.

⁴⁹ Es poden evocar les transgressions a les que porta el joc amb l'arc ojival aplicades a alguns models de plom de l'Historisches Museum de Basilea, utilitzats pels orfèvres i datats a l'entorn del 1500, segons Roland RECHT (ed), *Les batisseurs de cathedrales gothiques*, Strasbourg, 1989, cat. n. E10, p. 454.

⁵⁰ Vegeu M. SMEYERS, *L'Art de la Miniature flamande du VIII^e au XVII^e siècle, La Renaissance du Livre*, Leuven, 1998, p. 420-421, 475, 477.

⁵¹ L'ostensori, que Memling sembla reproduir fidelment, recorda objectes litúrgics d'aquesta mena similars als presentats al catàleg: R. RECHT (ed), *Les batisseurs de cathedrales...*, cat. n. E8, p. 451 i *Flanders in the Fifteenth Century...*, pp. 296-297. En particular destaquem l'ostensori de Colònia conservat al Museu Schnütgen y situat dins del segon quart del segle XV (es reproduïx a Hans H. HOFSTÄTTER, *Il tardo Medioevo*, Milano, 1968 (1967), fig de la p. 101).

⁵² En contrapartida no s'hauria d'oblidar la persistència del model gòtic que encara es troba en obres com l'anomenat Ostensori del claustre de les clarisses, de la fàbrica de l'església de sant Pere de Lovaina, datat el 1517 (vegeu Ch. HECK (ed.), *L'art flamand et hollandais...*, p. 422).

⁵³ P. PHILIPPOT, *La peinture dans les...*, p.59-61.

L'explotació d'un mateix repertori d'imatges, o més concretament l'aplicació puntual d'un mateix disseny, no proven ni garanteixen mai la identitat de mans. Més aviat l'aplicació molt fidel d'un mateix disseny sembla suggerir la intervenció de mestres diversos que tenen a la seva disposició uns mateixos models. Això afecta de manera molt clara els autors dels dos detalls dels paisatges singularment coincidents. És més, tampoc és segura, almenys no ho és en la taula de Barcelona, la separació d'un Mestre de la figura i d'un Mestre del paisatge. El fons de la peça, vist en el seu conjunt, té a veure amb els plantejaments derivats de Memling que David recupera i que també poden convergir en les creacions d'altres representants de la mateixa escola que omplen les primeres dècades del segle XVI.

Pel que fa a la microarquitectura de l'ostensori, considerada una de les claus per a la datació tardana, crec que per entendre-la no cal recórrer a l'estricta comparació amb el llenguatge ornamental que Jean Gossaert desplega al Tríptic de Malvagna de Palerm. Els elements de reconversió o negació de l'arc ogival es comencen a difondre amb força des de temps anteriors⁴⁹. Ja es troben a la fi del segle XV en llibres il·lustrats, que cap el 1520 han assumit plenament el canvi de sintaxi amb l'abandó evident de l'arc apuntat i l'adopció de formes similars a les visibles en la taula barcelonina (fig. 9)⁵⁰. És més que evident que l'ostensori de la santa Clara de Memling, al tríptic de la Mare de Déu del Hans Memlingmuseum de Bruges, no fou el model d'aquell que es formula en la taula de Pedralbes. L'ostensori de Memling reproduïx molt fidelment peces reals utilitzades i datades dins el segle XV (fig. 5-8)⁵¹. Ens interessa, doncs, l'origen del nou disseny que s'imposa en la peça que estudiem i que, a primer cop d'ull, té menor vigor realista que el model gòtic en la producció de Memling⁵². També cal establir, és clar, la vigència d'aquest nou prototipus d'aparador de la Sagrada Forma. Solament en segon terme constatem els seus lligams amb l'arquitectura o amb altres derivacions visibles en les obres de Barend van Orley, Adrien Isenbrant i Ambrosius Benson.

En definitiva, l'art d'Isenbrant i de Benson no regeixen l'estil de la pintura de la santa Clara més del que ho fa l'art de David. Estilísticament la presència d'un paisatgista independent, coneixedor de les innovacions de Patinir i els pintors d'Anvers, no es justifica en una peça com la de Barcelona, ja que la taula de la santa no aporta tampoc res de la tensió i el *pathos* característic d'aquests mestres, ni tant sols del reflectit per les magnífiques creacions d'Hugo van der Goes. No s'hi reflecteix ni el seu realisme dinamitzador de les fomes, ni la càrrega d'energia que aporta als volums i als cossos; encara menys la seva expressivitat i el seu concepte d'espai *enveloppant* i tensionat. En definitiva, no s'hi arriba a descobrir cap dels trets més singulars de la gran obra de Van der Goes⁵³. En aquest sentit, ni tant sols el paisatge que envolta la santa Clara es pot llegir sota la influència del tríptic vinculat, alternativament o simultània, a Isenbrant i al mateix David. Les pintures de Patinir, pintor de paisatges, i les seves col·laboracions amb Quentin Metsys,

no expliquen l'estil de la pintura de Barcelona. Per més que el dibuix d'un dels detalls sigui quasi un calc del mateix model paisatgístic emprat en el tríptic de l'Assumpció del Museu de Cluny; encara que es repeteixi un idèntic model parcial en ambdues obres, no es pot oblidar que aquestes s'ignoren ben completament pel que fa a la resta dels elements que les componen⁵⁴.

Aquesta reflexió ens retorna a la qüestió plantejada a l'inici sobre les distintes formes de pintar el paisatge i la figura i que, ja ho sabem, tenen com a conseqüència la proposta de separació del pintor de la imatge de santa Clara del responsable del paisatge que l'envolta. Tanmateix, i malgrat la capacitat de seducció d'aquesta bella hipòtesi, el trencament entre imatge i paisatge no és tant evident. La figura femenina brilla per la seva gravetat, encara gòtica, tot i els arguments contraris a l'arc ojival que es perceben en l'ostensori que duu a les mans mentre que el paisatge es concentra en una tradició que arrenca de la primera meitat del segle xv i es perpetua encara a la darrereria de la centúria i en les primeres dècades del segle següent. Per tant, escenari i figura s'uneixen sobre la base d'una tradició única que arriba tant a l'excés d'algun mestre menor, autor de veritables brodats vegetals, com a un cert «classicisme» flamenc, en el fons poc innovador, que és el que m'atreviria a invocar principalment davant de la taula de Pedralbes.

Insistir en els vincles del rostre de la santa Clara amb els models menys apassionats de David, derivats en part de la cultura pictòrica de Memling (fig.12-20), acostar-la als seus plantejaments més endolcits i estàtics, al seu fervor escultòric (fig. 21 i 22), és també una forma d'apartar-la del que podria ser l'Isenbrant més enèrgic i dinàmic, creador de formes més complexes, menys verticals i simètriques en l'ordenació dels motius, més adepte al *sfumato*. Les conseqüències son clares i obliguen a no deixar de banda la composició encalmada del paisatge, plena d'equilibris i de cites que ens porten fins a Memling. El molí d'aigua⁵⁵, el monestir⁵⁶, la casa de camp i la ciutat enfonsades en el paisatge, les muntanyes blavoses que es perden en el gris i, fins i tot, el castell enrunat del darrer terme tenen els seus precedents en les obres que aquest mestre va pintar a partir del 1464 a Bruges, però sobretot en les taules que s'apropen a la fi de la seva carrera i a la dècada dels anys noranta del segle xv. El fons de la figura de Pedralbes, tot i les tonalitats verdoses que el dominen, es tracta amb fredor i distanciament. La llunyania ens mostra una visió congelada de les complexitats d'un paisatge que es pot haver construït a base de pedaços, d'estudis i croquis agrupats segons les necessitats de cada obra. Aquells que reclamava i defensava Gerard David en el seu plet del 1519.

El linealisme detallista del pintor de la santa Clara fou el millor garant de l'ornamentalitat de la vegetació. La seva obra es concentra en el dibuix per a no permetre quasi mai que el color emergeixi d'un subtil i a la vegada ferm empresonament. El gruix de la pintura és mínim i tot s'ordena en funció d'una agradable composició que fa moltes concessions per tal de sortir airosa d'un

⁵⁴ Per bé que no es pugui extreure cap conclusió segura de la notícia, no podem deixar d'advertir que el 1487 Memling va rebre un encàrrec des d'Espanya per a la realització d'un gran moble destinat a l'església de Nájera. Al panell central s'hi havia de representar l'Assumpció de la Mare de Déu, el mateix tema del tríptic que es disputen Isenbrant i David. De la primera obra, en la què Memling degué treballar amb algun col·laborador, només se n'ha conservat el Crist rodejat d'àngels músics del Museu Reial de Beaux Arts d'Anvers.

⁵⁵ Recordem els molins d'aigua de Memling al fons del martiri de sant Sebastià dels Musées Royaux des Beaux Arts de Brusel·les o, amb una disposició més ajustada sobre un fons d'arbres, el situat a la banda dreta de la Mare de Déu amb àngels músics de la Galleria degli Uffizi de Florència.

⁵⁶ El tipus de torre que veiem recorreguda per grans contraforts externs pot retrobar-se en conjunts romànics del segle xii com el de St. Peter-in-Fetters de Dudzele. L'aspecte massiu d'aquestes estructures encara és visible en obres més tardanes com les de les esglésies de Damme i Lissewege, ja del segle xiii. I no oblidem tampoc el cas de Nostre Senyora de Bruges amb la seva alta torre completada en el segle xiv.



26. Hans Memling, Detall del tríptic de la Mare de Déu, Kunsthistorisches Museum, Viena.



27. Mestre del tríptic Morrison, Detall de la taula central del tríptic Morrison, Museu d'Art, Toledo (Ohio).

encàrrec quasi de gènere. Per tant, el nostre episodi pictòric, i la formació del seu autor, potser queda més lluny del que hauríem volgut de l'escola d'Isenbrant. El gruix i protagonisme del color i l'apassionada revisió del pes atorgat als motius que es repeteixen al fons dels respectius paisatges confereixen a les dues obres dimensions prou distintes en la història de l'escola de Bruges. Ambdues coneixen el model, el disseny d'unes architectures i d'un fons rocós similar, però en fan interpretacions diverses (fig. 24-25). En el tríptic de Cluny el paisatge sobresurt per damunt de les figures que evolucionen dins d'un espai natural prou versemblant. Molt lluny hi ha un espai habitat, però tot l'escenari s'omple amb l'apassionada i espectacular imatge de l'Assumpció de la Mare de Déu que congrega als presents a l'entorn de l'espai central (fig. 23).

En canvi, la santa Clara oblitera el paisatge que no deixa de ser un marc subordinat a la santa titular, a una figura de devoció ubicada sobre un marc natural que intenta suggerir quelcom de la seva vida. Potser es pot evocar la ciutat d'Assís, origen de la santa, o el lloc conventual que li correspon, encara més romànic que gòtic franciscà, i que emergeix en el mig terme, però en qualsevol dels casos, i al marge de la interpretació que d'ells es faci, és clar que es pot tractar d'uns llocs reutilitzables i no sempre originals o valorats per l'estricta fidelitat al món real. Una suma d'emplaçaments pintorescos aplicats i reciclats a partir dels models disponibles⁵⁷. L'episodi així construït explica perquè algú podria pensar en la independència del personatge femení que tenim al davant d'aquest fons nodrit d'un bon grapat d'elements arquitectònics i temes de vegetació. Ella, en un primer terme absolut, quasi toca per l'extrem del mantell i del nimbe lineal i transparent les vores inferior i superior de la taula, como una gran columna que divideix en dos espais la superfície del fons⁵⁸. Actua com una arquitectura transitiva, però estàtica, que permet al pintor fer gala dels seus recursos. Les plantes del primer terme són també un motiu orgànic esperable, un exercici de repertori que ens distreu una mica de la monotonia o tedi en què sumir el fons pictòric, plaent i inaccessible.

El nimbe de santa Clara és singular i caldria haver-ho dit. És tan singular com quasi invisible. Sembla sorgir com un filferro esfèric darrera del cap de la dona, com aquells nimbes que hem vist sovint afegits a les talles i imatges esculpides. Aquest parangó ens retorna a un convenient acostament a la grisalla i a les ficcions escultòriques estimades per la pintura flamenca i, per tant, també a la relació de la taula amb el món artístic que juga a fer presents els volums tangibles. Però, cal anar en compte perquè ara el motiu del nimbe és pintat i encara que no arriba a suggerir la transparència, no permet oblidar que aquest recurs conegut per Hugo van der Goes, fou també utilitzat per Gerard David i la seva escola. El nimbe sembla esvaïr-se sobre el caps de Maria i les santes de la *Virgo inter Virgines* (fig. 15-16) aspecte que ha de cridar l'atenció perquè també la santa Clara de Pedralbes es una santa molt feblement nimbada (fig. 1)⁵⁹. Aquest tipus de nimbe basat en l'absoluta transparència es pot veure al tríptic Portinari de van der Goes, al cap de sant Antoni de Pàdua del Mestre de les escenes de la Passió (Madrid, Museu del Prado) o al panell dels set dolors de la Mare de Déu del Mestre de l'abadia d'Affligem (Brusel·les, Musées royaux des Beaux Arts) o en l'obra de Colyn de Coter, però és ben sabut que l'ús o coincidència en solucions com aquesta no predetermina necessàriament els nexes estilístics entre les obres esmentades. La petitesa del nimbe de la santa Clara de Pedralbes, concebut com un cercle una mica insuficient que no arriba a emmarcar pròpiament el cap de la santa, fins i tot el seu color, d'un to vermell oxidat, l'allunya de solucions com les del pintor, identificat amb Jan Provoost, que resol les contundents aurèoles transparents de sant Pere i santa Elisabet d'Hongria d'un conjunt conservat al Palazzo Bianco de Gènova, situat dins del primer quart del segle XVI.

⁵⁷ Mar BOROBIA, «La ciudad de Jerusalén en la pintura de Gerard David», *Gerard David y el paisaje flamenco*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2004, p. 73-95.

⁵⁸ M.P.J. MARTENS (dir), *Bruges et la Renaissance...*, p. 104.

⁵⁹ Una síntesi sobre Gerard David i la il·lustració de manuscrits a Ch. HECK (ed.), *L'art flamand et hollandais...*, p. 265-267. En aquest treball es reproduïx a color la miniatura de la Verge entre les verges del M.M. 659 de la Pierpont Morgan Library de Nova York (IDEM, p. 267), datada cap el 1500-1510, on s'evidencia la transparència dels nimbes que, en altres casos, arriben a desaparèixer completament.



28. Taller de Rogier van der Weyden, *Santa Caterina*, Kunsthistorisches Museum, Viena. 29. Hans Memling, *Detall del tríptic Santa Caterina*, Moreel, Groeningemuseum, Bruges.

⁶⁰ R. ALCOY, «*Les illustrations recyclées du Psautier anglo-catalan de Paris. Du XII^e siècle à l'italianisme pictural de Ferrer Bassa*», *International Congress Manuscripts in Transition*, Brusel·les, 2005.

Aquesta desproporció del nimbe, empetit respecte dels models flamencs més brillants i generosos, també es dona quan analitzem i comparem l'ostensoiri de Pedralbes amb altres pintures de l'escola de Bruges. L'ostensoiri de la taula de Barcelona és una peça disminuïda si tenim en compte el potencial i les dimensions de l'objecte en l'obra de Memling (fig. 2 y 5). Aquest canvi d'escala condicionat per la relació amb la figura encarregada de mostrar-lo incideix també en altres vessants de la representació. Disminueix el grau de realisme que podem advertir en la peça que sembla simplificar i devaluar el seus models en certa mesura, molt més que no pas l'obra de Memling. La Sagrada Forma també és més petita i consegüentment perd importància dins del conjunt que disol part de la seva contundent significació.

Al capdavant, però, el que cal afrontar realment és la manera en què han estat pintades la figura i el paisatge. La meua conclusió és clara: el pintor que es va ocupar de vestir el fons de la peça pot identificar-se també amb

el responsable de la santa Clara, però caldrà explicar les raons que la sustenten. En aquest cas particular la coherència estilística entre els dos elements existeix i és allò fonamental. És prou evident que no sempre ha de ser així i en més d'un cas, i en terrenys com la il·lustració de manuscrits i la pintura mural i sobre taula, he defensat la col·laboració immediata entre dibuixants i coloristes o entre pintors i miniaturistes que participen en unes mateixes obres dins d'obradors plurals. En aquest camp he pogut analitzar a fons treballs en què el dibuix pertany a un mestre de finals del segle XII i el color a un pintor del segle XIV⁶⁰. En definitiva les col·laboracions en pintura i les obres iniciades per un mestre i acabades per un altre han estat tema dels meus estudis i una constant al llarg dels segles, ben establerta i acceptada per les anàlisis més actuals. De fet aquest terreny amaga molt més del que hom s'imagina un cop han estat oblidades les realitats complexes dels tallers i s'han igualats les experiències en el decurs de diverses centúries. Això per davant, no em sembla que sigui necessari contemplar la intervenció de dues mans ni establir en la taula de santa Clara una línia divisòria entre la intervenció d'uns hipotètics «Mestre del paisatge» i «Mestre de la figura».

Tota la taula sembla treballada amb una pel·lícula molt fina que coincidiria amb la tendència establerta per Memling a limitar molt el nombre de capes pictòriques. El mestre de Bruges buscava formules tècniques per a què el detall i el modelat fossin plasmats d'una sola vegada amb petites pinzellades que ordenen la superfície sense afegir-hi gaire gruix o pasta. Empra el blanc i tonalitats neutres fosques amb un virtuosisme indiscutible. La seva és una pintura molt fina que permet que el dibuix pugui aflorar sempre amb precisió. Per tant, un seguit de factors que ens acosten de nou als procediments que semblen haver estat aplicats a la taula de Pedralbes, en què l'organització neta i simple de l'espai, sense enterboliments de tempesta, redunda també en un acostament al mestre Hans. Aquestes condicionants tècniques s'han d'entendre limitades per la visió i estil d'un pintor que no pot competir, malgrat tot, amb el seu referent. Tanmateix, el mestre de la santa Clara rebaixa les tensions entre l'ordre de la superfície i el relacionat amb la profunditat seguint una tendència reconeguda com a particularment característica de l'obra de Memling. La recerca de l'equilibri, la limitació d'aquestes tensions i l'harmonia entre figura i paisatge accentuen també el tractament unitari de la taula que podem explicar sense problemes a càrrec d'una sola mà. La suspensió de la santa Clara immòbil en un paisatge silenciós que més que envoltarla s'acobla al primer terme redunda en la «détente» i en deutes, genèricament poderosos, amb el llegat de Memling. Encara que no sigui molt necessari cal insistir, per deixar les coses ben clares, que no es tracta ni ara ni en estudis precedents de suggerir una atribució del tot insostenible, de la peça de Pedralbes, a aquest cap d'escola, sinó de veure la seva dependència d'una cultura pictòrica que no es troba completament enterrada encara que penetrem alguna dècada dins del segle XVI.



30. Santa Caterina, detall del revers del tríptic del Museu de Cluny (figura 23).

⁶¹ E. PANOFKY, *Les primitifs...*, p. 632.

La santa Clara és aliena a l'atmosfera «barroca» dels flamencs del 1500 avançat i tampoc sembla especialment dotada per el definit un temps com a «manierisme». El seu estil no depèn de pintors com Jan Gossart, Quentin Metsys o Colin de Coter, que en qualsevol cas, no haurien deixat una gran petjada en el pintor de la taula barcelonina. Ni tant sols cal subordinar les formes ponderades de l'ostensori amb les complexitats decoratives a què arribaran alguns d'aquests pintors. Malgrat l'abandó en la peça d'argenteria de la fórmula gòtica anterior la nova proposta no és aliena a ella i conviurà amb aquesta en les decoracions d'alguns manuscrits (fig. 9-11). La nostra pintura és una obra sorgida de l'anomenada «inexpressivitat memlingiana» que no es deixa trasbalsar per la visió més dinàmica i tensa que escau al perfil atribuït a Isenbrant, ni pel que fa a la figura ni pel que fa al seu entorn natural. Patinier i l'aventura del paisatge són també quelcom que no es percep nítidament en la formació de l'autor de la taula i que més aviat pot subordinar-se com un incident paral·lel de ressò força llunyà.

Panofsky va subratllar com una de les característiques més pròpies de Memling la tendència a no mantenir-se a una distància fixa de la realitat, a aproximar-se i allunyar-se d'ella en una mateixa obra o composició⁶¹. Aquesta mixtura d'elements o de nivells del llenguatge podria explicar també allò que el pintor de la santa Clara pot haver heretat de Memling. Altres pintures han d'haver mediatitzat el seu tractament del paisatge i de l'efígie de la santa, però el contrast que es percep entre els dos elements bàsics de l'obra té més a veure amb aquesta duplicitat escolar que no pas amb la presència de dos mans acoblades a dues tècniques pictòriques distintes. Potser la santa Clara esdevé més idealista dins d'un paisatge més versemblant que no pas ella. Tanmateix, és de nou semi-idealista la visió de l'ostensori que destaca pel detall aplicat a la representació i per l'actualització puntillosa dels models disponibles, conforme a les modes que imposen els nous estils a l'orfebreria del 1500. Per tant, si no cal parlar d'un tercer mestre o «Mestre de l'ostensori» fet que esdevindria un abús innecessari en la sobreposició de treballs diferenciats en una taula de dimensions reduïdes, tampoc crec que calgui aplicar més esforç per diferenciar les formes del paisatge de les que condensa la santa Clara amb la seva expressió absent i tant buida d'emoció com marcada per un plantejament escultòric, que es va retrobar amb la pintura flamenca i del que Memling fou un curós semi-practicant. És per això que tot i poder admetre sense gaire problemes una cronologia dins del segle XVI, continuo pensant que la taula de la santa Clara sorgeix del món idealista, líric, dolç, antidramàtic i relaxat en el seu realisme, però interessat per les superfícies de les coses, que representa millor que no pas cap altre el taller de Hans Memling, seguit potser del Gerard David més fidel a ell.

Rosa Alcoy
Universitat de Barcelona

RESUMEN

La revisión de la cronología y del estilo de una tabla dedicada a santa Clara del monasterio de Pedralbes es el eje principal de esta contribución que conduce al estudio de los maestros activos en la ciudad de Brujas antes y después del 1500. La materialidad de la superficie figurativa, la iconografía y los modelos conocidos por el pintor de esta obra son tenidos en cuenta. Su estudio genera un atractivo debate, todavía muy abierto, sobre sus procedimientos artísticos y sobre la operatividad creativa de los talleres flamencos. En definitiva, se intenta profundizar en la definición de los referentes y herencias que mejor explican la tabla conservada en Barcelona, valorando muy especialmente las contribuciones de Hans Memling y Gerard David.

Paraules clau: Pintura, Bruges, art flamenc, santa Clara, Pedralbes.

ABSTRACT

The examination of the chronology and the style of a panel painting devoted to Santa Clara (Saint Claire) at the monastery of Pedralbes is the focal point of this contribution, which leads to the study of the masters working in the city of Bruges before and after 1500. The materiality of the figurative surface, the iconography and the models known by this work's painter are taken into account. Its study generates a still very open but attractive debate about the artistic procedures used and the creative operating capacity of Flemish workshops. All in all, it attempts to give a more detailed definition of the referents and heritage that provide a better explanation of the panel painting preserved in Barcelona. In this respect, the contributions made by Hans Memling and Gerard David have been given special consideration.

Keywords: Painting, Bruges, Flemish art, Saint Claire, Pedralbes.