

## SANT ROMUALD DE CAMALDOLI I EL PROBLEMA DE LES TAULES DE VIC RELACIONADES AMB FERRER BASSA

### *El Pseudo-Ferrer Bassa i les seves pintures del Museu Episcopal de Vic*

L'estudi de l'obra de Ferrer Bassa ens ha permès de revisar a fons el seu catàleg<sup>1</sup> i, en particular, les peces no segures que en formarien part. És sabut que només dues taules s'atribuïen tradicionalment a l'autor dels murals de Pedralbes: per una banda la perduda Coronació de Bellpuig d'Urgell; per una altra dos interessants fragments d'un conjunt hagiogràfic que es conserven al Museu Episcopal de Vic (n. inv. 10728 i 10729). Si la primera de les obres esmentades no ofereix al nostre entendre excessius problemes per a ser classificada com a creació del pintor i excel·lent miniaturista a què ens hem referit,<sup>2</sup> les obres de Vic tenen un interès diferent, que les allunya, en part, d'aquesta personalitat artística. Les dues escenes vigatanes destaquen en el quadre general de la pintura catalana de la primera meitat del segle XIV i no solament pel fet d'afavorir la creació d'una figura paral·lela a la del mestre Ferrer—força propera a ell—sinó pel fet de no ser parangonables a la resta de les realitzacions catalanes contemporànies.

Les peces de Vic conflueixen estilísticament amb l'art català de Ferrer Bassa, però també depenen directament de l'art italià. És factible distingir l'italianisme que envaeix la trajectòria global de la pintura gòtica catalana

1. Per una ampliació d'aquests aspectes remetrem a l'original de la nostra tesi doctoral llegida a la Universitat de Barcelona: ROSA ALCOY, *La Introducció i derivacions de l'italianisme trescentista a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, 3 vols., vol. 1, Barcelona, 1988 (existeix una edició microfitejada).

2. En el text citat, a més de fer altres propostes que ampliaven la sèrie de pintures sobre fusta atribuïdes fins aleshores a Ferrer Bassa, ja avançàvem les idees principals que exposem i desenvolupem aquí espai en que intentarem de matisar alguns punts més sobre l'estil i, en particular, sobre la iconografia de les taules de Vic.

atorgant-li, en el segon quart de segle XIV, una nova dimensió internacional, connectada amb l'avanguardia de l'art forani trescentista –i implicant a artistes pioners com Ferrer–, dels italianismes introduïts pels mateixos mestres italians que devien d'haver contactat, en un moment o altre, bé a Itàlia o bé a Catalunya, amb els protagonistes catalans de la nova transformació estilística. Ja vàrem advertir en una altra ocasió que les pintures de Vic impliquen fins a cert punt un «*non-Ferrer Bassa*», un fals Ferrer Bassa, que se'n presenta en dos episodis de fons nítidament italià, per factura i –com veurem també més tard– per qüestions iconogràfiques.<sup>3</sup> Aquesta experiència, puntual, ja que sembla aliena a la major part dels treballs fets a Catalunya o propiament catalans –excepció feta de l'obra que atribuïm a Ferrer Bassa–, no serà menys definidora, però, de les produccions de Ferrer i el seu cercle, en la mesura en què la producció dels col·laboradors i personalitats més afins a Giotto ens permeten aprofundir el coneixement i distinció de les seves obres personals.

A fi d'argumentar una hipòtesi favorable a la peculiar italianitat de les dues taules acoblades que es conserven al Museu Episcopal de Vic i que hem vist atribuïdes generalment a Ferrer Bassa i, posteriorment, per aquells que les dissocien del pintor català, al Mestre anomenat «Antonius» o al que podria ser el seu doble, el Mestre de Bellpuig d'Urgell, hem decidit d'orientar la seva anàlisi modificant el plantejament bàsic de la qüestió. Som del parer, com hem indicat, que les pintures de Vic no pertocuen a l'artífex que, radicat a Barcelona, hauria estat principal responsable dels murals de Pedralbes, a la capella de Sant Miquel; però, encara més, també dubtem de l'estricta identitat d'estil entre aquestes pintures de Vic i la Coronació de Bellpuig, encara que l'enllaç sigui força substancial. Si bé no hem de negar les afinitats d'aquelles amb l'atmosfera italianitzant que es predica de la decoració de la capella encarregada a

3. Richard OFFNER, amb el seu article «Giotto non Giotto», *The Burlington Magazine*, LXXIV, 1939, pp. 259-268; LXXV, 1939, pp. 96-113 (publicat de nou dins *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, Londres, 1969 a càrrec de J. Stubblebine) iniciava un procés que no hauríem de descartar en l'estudi de la pintura catalana, tot i les apassionades polèmiques a què abocarien les investigacions sobre la pintura giottesca arran de les tesis defensades per l'investigador americà. De fet, Offner ens forneix una proposta i un paral·lel metodològic que contrasta amb el panorama català, potser excessivament moderat a l'hora de legitimar la diversitat de mans que comparteixen el mercat artístic de la Catalunya del segle XIV. Entorn del debat Giotto-non Giotto vid. Luciano BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torí, 1985, pp. 43 i ss..

Ferrer al monestir de Pedralbes, voldríem deixar clar que és l'autoria fixa del Mestre Ferrer Bassa allò que desitjaríem posar en dubte des d'un primer moment, descartant que el seu treball sigui l'únic factor per a explicar les pintures de Vic. D'altra banda, i pel que fa a l'anàlisi de la capella de Sant Miquel de Pedralbes, no creiem impossible una consideració més atenuada, però activa, sobre la participació d'algun ajudant, tal vegada un segon «pseudo-Ferrer Bassa» col·laborador en el taller barceloní. Col·laboracions en altres obres nascudes de l'obrador bassià són per complet demostrables (pensem en el *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* de la Biblioteca Marciana de Venècia).<sup>4</sup>

Els fragments a què repetidament ens hem referit mostren dues escenes que es consideren normalment vestigis d'un retaule consagrat a Sant Bernat (fem esment d'un retaule, per bé que Joan Sureda les publicà com obres realitzades al fresc, observació que si bé no haurém de negligir, aconsellaria un estudi tècnic dels materials emprats en la seva realització).<sup>5</sup> El nostre treball s'interessa ara per altres aspectes que tenen a veure amb la iconografia i l'estil del conjunt, dues dades que cristal·litzen en una coordenada única i que poden ser principis per a corroborar algunes hipòtesis sobre l'origen de les restes del conjunt de tema hagiogràfic a què ens enfrontem. Tenim raons per advertir des d'un bon principi que el contingut dels episodis representats no ha estat suficientment aclarit, i existeix la probabilitat d'una advocació diversa a la que centra l'atenció en Sant Bernat de Claravall, protagonitzada per la figura d'un monjo blanc, que hem d'identificar a partir de les escenes conservades.<sup>6</sup> Com a mínim ens manca encara avui la demostració que aquestes són realment dedicades al cistercenc Sant Bernat.

4. Vid. ROSA ALCOY, «Los Maestros del libro de Horas de María de Navarra. Avance sobre un problema complejo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n. XXXIV, 1989, pp. 105-134.

5. JOAN SUREDA, *El Gòtic català. La pintura*, Barcelona, 1977, p. VII. Tanmateix, si deixem les pàgines del catàleg, on no trobem justificant per a la seva opinió i consultem el text central del llibre, ens adonarem que en aquest últim l'autor es refereix a les produccions de Vic com a fragments d'un retaule o taules pintades, adaptant el seu criteri a la tesi comunament acceptada (pp. 105-134 i 122-123 i 130). Es necessari pensar que l'allusió al fresc és una simple errada.

6. Vid. JOSEP GUDIOL i CUNILL, *Els Trescentistes*, Barcelona, s.d., 1926, p. 127, figs. 41-42, ID., *La pintura gòtica del Museu de Vic*, Vic, 1936; Manuel TRENS, 1936, p. 146; Frederic Pau VERRIÉ, «La pintura gòtica», dins *L'Art Català*, I, Barcelona, 1957, pp. 385-414; JOAN SUREDA, *El Gòtic...*, pp. 130 i VII. Afegim també el text de Josep GUDIOL i Santiago

En tant que creiem lícit parlar de les pintures de Vic qüestionant l'atribució a Ferrer Bassa,<sup>7</sup> el nostre parer coincideix en aquest sentit, que no en d'altres, amb la crítica italiana que ha tingut en consideració aquestes obres i ha escrit sobre elles.<sup>8</sup> Concretament, semblava justificat donar pas a la idea d'un «primer» –ja que n'hi poden haver d'altres– «Pseudo-Ferrer Bassa», pintor que no s'identificaria estrictament amb l'anomenat per Meiss (1967) i Boskovits «Mestre de Bellpuig»,<sup>9</sup> malgrat l'entrecruament parcial d'atribucions, l'explicació detallada de les quals no és l'objectiu d'aquest article.

Considerat *a priori*, l'ordre de lectura de les dues pintures que ara presentarem no té perquè ser el que determina el seu emmarcament actual al Museu Episcopal de Vic. Respectant-lo, però, tenim, a la part superior, la figura d'un monjo prostrat a la vora de l'aigua (figs. 1 i 3). La seva actitud és de súplica. Des de la costa en què aquest es troba, s'albira una embarcació que sembla condemnada a precipitar-se sobre les roques. Cinc personatges de petites dimensions, donat el seu emplaçament en un terme llunyà, que gesticulen i mouen o aixequen els braços vers el cel, constitueixen la tripulació de la nau (figs. 12-13). L'especial cura amb què articulen llurs gestos permet la comunicació entre els protagonistes de l'acció, que ha estat definida com el moment en que Sant Bernat salva un vaixell de la tempesta, sense al·lusió clara a la font literària, que no s'ha pogut detectar. La figura que apareix esborrada a la part alta de

ALCOLEA i BLANCH, *La pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, on es confirma una vegada més la tesi de Josep Gudiol sobre l'autoria catalana i bassiana de les peces de Vic i Bellpuig.

7. vid. Rosa ALCOY, «Anònim italià. Pseudo-Ferrer Bassa». dins *Thesaurus, Estudis*, Barcelona, 1986, pp. 125-127.

8. Bologna, Castelnovo, Boskovits (a partir del 1967 també Meiss perfilava la diferenciació a *French Painting in the Time of Jean the Berry. The late XIV Century and the Patronage of the Duke*. 2 vols., Londres, 1967) donen suport a aquesta idea, associant la taula de Vic a la de Bellpuig d'Urgell i creant, a la nostra manera d'entendre, una «parella» que no queda justificada en termes absoluts, malgrat el versemblant i genèric i genèric parentiu entre ambdues obres. Vegeu Ferdinando BOLOGNA, «Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e «Antonius Magister», *Arte Antica e Moderna*, 1961, pp. 27-48; Enrico CASTELNUOVO, «Avignone rievocata», *Paragone*, n. 117, 1959, pp. 28-51; Miklòs BOSKOVITS, «Il problema di Antonius Magister e qualche osservazione sulla pittura marchegiana del Trecento», *Arte Illustrata*, 1969, pp. 4-19.

9. Cfr. Millard MEISS, «French Painting in the...» i Miklòs BOSKOVITS, «Il problema di Antonius...».

l'escena s'interpreta, d'acord amb el tema del suposat salvament d'un vaixell per part de Sant Bernat, com a personificació del vent. És necessari tenir en compte que els autors que defineixen així l'escena poden haver partit de l'estudi de la pintura previ al moment de la seva restauració. L'escena del vaixell era molt repintada i, en particular, la imatge de l'ésser avui semi-esborrat apareixia ostensiblement configurada com a força maligna capaç de destruir la nau. La reinterpretació de l'episodi era posterior a la realització de la pintura i, per tant, ja podia ser fruit d'una mala lectura de l'assumpte figurat. Així ho pensem ja que la comesa del vent enfurismat no seria del tot justificada, perquè aquest se situa a mà esquerra mentre que la nau es precipita en sentit contrari a la seva embranzida, acostant-se a les roques. Una alternativa a l'episodi del salvament va ser donada per Rafael M. Duran,<sup>10</sup> autor que ha volgut veure aquí el somni de Bernat durant la seva malaltia, estat en què el sant intentà embarcar-se sense aconseguir-ho per al que seria el darrer dels seus viatges. En realitat, el monjo blanc creu arribada l'hora de la seva mort, però el senyal del somni, la impossibilitat d'empendre el viatge, comporta el suposit contrari.

M. Duran no es qüestiona la figuració «èdica» i no tindra en compte la situació difícil de la nau i dels seus tripulants en perill. En definitiva, en no trobar testimoni explícit de la tempesta i miracle de salvament d'un vaixell en la literatura hagiogràfica dedicada a Sant Bernat el tema es mediatitza a través del somni, justificat textualment, en què el sant haurà d'entendre que encara no li ha arribat la darrera hora. Dissortadament aquesta virtual solució als problemes iconogràfics de la taula no fou demostrada ni per tradició plàstica consistent ni tant sols per la seva positivació com a *unicum* original que impliqués la traslació a les imatges d'una història fomentada en textos que poguessin explicar la tempesta. Conseqüència immediata d'aquests plantejaments una mica confusos entorn del tema tractat aquí és la necessitat de noves revisions. Per començar, ens semblaria convenient explicar de manera distinta la figura de mig cos situada a la part alta de la taula. La suposada personificació del vent, suspesa en el cel com a intervenció d'una natura maligna, podria tenir una significació contrària, benefactora si creiem

10. Rafael M. DURAN, *Iconografía española de san Bernardo*, Poblet, 1953, p. 32. El text que permet fer aquesta interpretació es referit a G. de Thierry. Cfr. Ch. R. POST, II, p. 204.

que es tracta no tant de l'origen de la tempesta com de la força de la divinitat capacitada per a apaivagar-la i retornar la pau a la mar. La imatge del cel, ara a penes intuïda, ja que el rostre s'ha perdut per complet, després de la restauració i eliminació dels repinats que mostren algunes antigues fotografies,<sup>11</sup> sembla ser potencialment ben acollida per una part de la tripulació, que dirigeix la seva mirada al firmament. D'altra banda, podríem sospitar amb tota tranquil·litat i sense temer equivocar-nos que la seva arribada depèn de manera immediata del clam o pregària que aixeca la figura nimbada del monjo, prostrat en primer terme; ens referim al suposat Sant Bernat. L'assumpte que tenim entre mans presenta encara interrogants quant a les seves fonts textuais i figuratives i, per tant, les tesis defensades tradicionalment i repetidament per la bibliografia sobre el seu titular han de ser objecte de les nostres, pensem que no per complet supèrflues, dubitacions. La falta d'un referent escrit sobre un miracle com el que és factible descriure a partir de la intervenció del sant agenollat i orant al costat del litoral que sigui atribuïble a Bernat, descarten la seva identificació amb el monjo blanc de Vic. Abans d'oferir una nova proposta general ens deturarem mínimament en el segon quadre conservat.

Es tracta del quadre inferior, on tenim l'exorcisme realitzat pel mateix monjo tonsurat i d'hàbit blanc davant d'una endimoniada (figs. 1 i 2). En aquest cas la biografia de Bernat ens depara esdeveniments sobrenaturals del mateix caire, per bé que algunes particularitats de la taula de Vic ens obliguen a precisar més sobre alguns detalls. Podem comparar l'episodi amb el tema paral·lel que reflecteix el retaule de Sant Bernat del Museu de Mallorca<sup>12</sup> més afí a la llegenda del sant segons que es presentada per Jacopo de Voragine (fig. 14). A Vic destaca el marc edil·lici interior, possible temple subdividit en dos espais (fig. 1 i 2), probablement el de la nau central i el que pot suggerir, a la nostra dreta, l'existència d'un altar ubicat en la part del presbiteri i capçalera de l'església. No és menys curiós el fet que només siguin dones les acompanyants de la posseïda, la qual es diferencia de les fèmïnes restants pel seu hàbit fosc, tot i lluir una toca igual a la de les integrants del seu seguici. L'endimoniada és conduïda davant del sant per una d'aquestes dones, que s'agenolla justament

11. Es tracta d'una de les fotografies del conjunt del Farxiu Mas (Barcelona). Vegeu n. C-3271.

12. Guillermo ROSSELLÓ BORDOY, *Museo de Mallorca. Salas de Arte Medieval*, Madrid, 1976, núm. 4111 (fig. 14).

darrera seu. L'esperit demoníac, figura negra i alada de petites dimensions, surt per la boca de la protagonista de l'exorcisme quan el monjo blanc, nibat i d'edat avançada, la beneeix.

Un dels companys tonsurats del sant, més jove segons que evidencia la imatge, serveix de suport visual i crea espai en profunditat en situar-se lleugerament desplaçat, sobre una de les diagonals que construeix un projecte de composició i ordenació dels figurants, preocupat pel suggeriment tridimensional i la corporeïtat de les efígies elaborades com a blocs dels que neixen poc més que el cap i les mans.

En qualsevol cas, observarem que les dues taules de Vic són pintures que sobresurten per la seva excel·lent captació dels efectes lumínics, que atorguen una densitat transparent a la matèria gràcies als seus colors clars (blanc, blau, rosats i taronjes) i nets, que ens aconsellen la seva integració en una atmosfera nítidament italiana que no es confon amb la producció a vegades més severa i de cromies menys pures que caracteritza l'estil, tanmateix, pictòricament i cromàticament atractiu, de l'italianitzat Ferrer Bassa, almenys pel que fa a la miniatura i els murals.

### *L'estil italià de les taules de Vic: Assís i les escoles de l'Adriàtic*

Si prescindim de Ferrer Bassa com autor immediat de les taules i ens manifestem relativament d'acord amb la historiografia italiana, haurem de recercar en el laberíntic univers que ens depara la Itàlia trescentista l'obra d'un mestre que permetí contextualitzar aquestes pintures de Vic, almenys tant bé com ha permès de fer-ho la producció del pintor i miniaturista català, actiu a Barcelona.

Per tant, la nostra finalitat no serà afirmar rotundament que el pintor de la nau i l'exorcisme és en realitat un mestre *marchegiano* de formació senesa, completament aliè a Catalunya i a la trajectòria de Ferrer Bassa, sinó la de revisar aquesta afirmació. Creiem que el camí per definir la formació del pseudo-Ferrer passa necessàriament pel coneixement de les escoles adriàtiques, comunicants amb l'Úmbria (Assís), i per les creacions que deriven d'aquestes al llarg del primer Trescents. L'anàlisi estilística i iconogràfica confirmarà en part aquesta posició, però abans haurem d'extreure també conclusions sobre altres coincidències que ens aproximem, per algunes vies, a aquest mateix marc d'Itàlia.

Les pintures de la capella de Sant Miquel de Pedralbes ens apareixen com a primera realització, datada i documentada de l'artista (1346), d'obligada consideració en tant que, essent properes a l'estil de la

Coronació de Bellpuig, han facilitat la transició al món italià de Ferrer Bassa. Reconsiderant els lligams de les pintures de Bellpuig i Barcelona i, per tant, els del pintor català amb el cicle mural descobert a Sant Domenico d'Urbino, conservat a la Galleria Nazionale delle Marche (fig. 5),<sup>13</sup> es construeix un pont que va d'Itàlia a Catalunya, sense necessitat de creure en la identitat estricta entre el(s) pintor(s) de Pedralbes i el pintor dels fragments murals d'Urbino.

En definitiva, els conjunts murals de Barcelona i Urbino ens condueixen fins a una coordenada en què és factible explicar les taules de Vic des del marc Itàlia sense prescindir de l'àmbit propiament català. Les pintures de San Domenico (Urbino) i de Pedralbes (Barcelona) es relacionen fonamentalment a través de la taula de la Coronació de Bellpuig (fig. 4), fins al punt de donar a llum un «Mestre de Bellpuig» (Boskovits) que, com sabem, és i no és Ferrer Bassa en dependència de les tesis defensades per diferents investigadors. Observem com el Mestre de Bellpuig s'identifica amb el català Ferrer o, en cas contrari, és l'artista italià que influeix de manera més espectacular en la producció bassiana.<sup>14</sup> Aleshores gaudim del reflex de Bellpuig, obra d'un mestre estranger originari de les Marques, sobre les pintures de Pedralbes, és a dir, podem constatar la incidència del «Mestre de Bellpuig» o «Mestre de San Domenico d'Urbino») en la producció catalana de Ferrer Bassa. No hem d'amagar, doncs, les coincidències que deriven d'alguns dels nexes existents entre la producció de Ferrer Bassa i la pintura italiana que pot contextualitzar al mateix temps les taules de Vic. Tampoc no hem de negar algunes de les semblances més o menys superficials entre l'obra del

13. Volem agrair al Dr. Paolo del Poggeto, de la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Marche (Urbino), les facilitats donades per l'estudi dels murals de San Domenico d'Urbino, avui a les Gallerie Nazionale delle Marche (vegeu Rosa ALCOY, *La Introducció...*), i en especial la fotografia que d'aquest conjunt ens va proporcionar (fig. 5 d'aquest estudi).

14. Sobre les diferents atribucions cal revisar els treballs ja esmentats de F. Bologna, M. Boskovits i M. Meiss. En el catàleg publicat per la Soprintendenza d'Urbino a càrrec de MARCHINI, *Mostra di opere restaurate*, Urbino, 1968, pp. 5-6, n. cat. 1., se subratlla la connexió entre les pintures de la capella major de l'església de Sant Domenec i els murals barcelonins de Ferrer Bassa a Pedralbes, fins al punt de relacionar interrogativament San Domenico italiana amb la pròpia mà del català. Afegim també Franco MAZZINI, *I mattoni e le pietre de Urbino*, Urbino, 1982, pp. 105-106, amb un breu estat de la qüestió sobre els murals marquegians de san Domenico.



Pseudo-Ferrer i l'obra que nosaltres atribuïm a la mà de Ferrer i en la qual quedaria enclosa la taula de Bellpuig, però no els murals d'Urbino.

Tanmateix, la nostra valoració de les pintures de l'exorcisme i el salvament de la nau no farà recaure la seva execució ni en l'anònim «Mestre de Bellpuig» —el que Boskovits creu fals «Magister Antonius»— ni senzillament en Ferrer Bassa. Pensem que la solució per a justificar la seva autoria és lleugerament més complicada. Així, malgrat que les opinions que tenim a l'abast no ens atorguin la rao i s'allunyin de la confirmació d'una autoria independent per a les pintures vigatanes, resta vigent aquesta alternativa en la que voldríem insistir. En resum, les taules de Vic i de Bellpuig —obres que segons la majoria dels estudiosos pertanyen sigui a Ferrer Bassa sigui a un italià de nom desconegut («Antonius?»)— no seran considerades aquí com a produccions nascudes de la mà d'un mateix artista, encara que podríem tenir els nostres dubtes si parléssim d'un «taller» en què col·laboren diversos artífexs (catalans, però també italians).

La procedència de les pintures conservades a Vic no consta en l'inventari del Museu, i en el seu catàleg del 1893<sup>15</sup> encara no se'n dona cap notícia.<sup>16</sup> Per consegüent, res no sabem de la seva intrahistòria: ens apareixen com a obres completament descontextuades per a les quals caldria demostrar, fins i tot, el fet, no del tot impossible, de la seva realització a Catalunya.

Pel que fa al Mestre de Bellpuig, i després de les anàlisis de Meiss i Boskovits, era quasi obligat iniciar una investigació de la pintura catalana que penetrés en la pintura de les Marques italianes, sense negligir, evidentment, àrees afins que gaudeixen dels seus particulars eixos de formació i ens aporten dades sobre la influència d'altres centres italians. Hem intentat fer aquest estudi en un altre marc. Ara, la necessitat més imminent que se'ns planteja per tal de clarificar la figura del «Pseudo-

15. *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich...* Vic, 1893.

16. D'altra banda se sap del viatge a Itàlia que l'any 1894 efectuaren una sèrie de persones estretament compromeses amb el muntatge del Museu Episcopal de Vic, fet comentat per Mn. Gudiol i Cunill en una publicació del 1918 (*El Museu Arqueològic-artístic Episcopal de Vich. Historial i organització*, Barcelona, 1918 (Memòria de desembre de 1916)). En aquesta ja es fa menció dels treballs de Ferrer Bassa que conserva el Museu i que podem identificar amb les dues escenes que comentem. Sense que ens atrevim a extreure conclusions massa arriscades de tot això, potser fóra adient no passar per alt aquestes circumstàncies.

Ferrer Bassa» implica fer l'assaig de distingir i emplaçar dins la geografia italiana la seva obra de Vic, estudiant totes les vies del problema, la catalana i la italiana. En la segona via, com ja hem assenyalat, són especialment atractives algunes correspondències que ens introdueixen, passant obligadament per l'Úmbria, en la producció de les Marques. Les comparacions amb la cultura plàstica del(s) Mestre(s) «delle Vele»,<sup>17</sup> o el Mestre del «Coro Scrovegni»,<sup>18</sup> sense que siguin adients per a clausurar la qüestió, poden explicar la conjuntura general en què es mou el Pseudo-Ferrer. En la seva pintura, el mestratge lorenzettià, potser de derivació una mica més «moderna», no apareix com a premisa de reconeixement absolutament indispensable, tot i que taules com les dedicades a Sant Nicolau al Museu dels Uffizi (Florència), atribuïdes a Ambrogio, ens mostren un interessant camí a seguir. Particularment, en l'escena en què Nicolau, des de la costa, demana el blat als comerciants embarcats, ja que la solució genèrica té alguna cosa de comparable amb la composició de l'episodi marítim de Vic.

Una de les coses que fan peculiar la producció de l'anònim giottesco del cor Scrovegni són els canvis de proporció que aplica sense escrúpol. També tenen a veure amb les particularitats que el caracteritzen i que ara volem subratllar, l'amplitud i obertura del paisatge que s'exemplifica plenament en l'episodi de l'arribada al port de Marsella a la capella de la Magdalena de la Basilica Inferior de Sant Francesc d'Assís. A més dels esmentats, altres elements que servirien per a comparar amb les taules catalanes de Vic serien les mans de dimensions exageradament reduïdes dels seus personatges, essent atractiu el ressò més o menys llunyà d'aquestes manetes en les figures vigatanes.<sup>19</sup> Per consegüent, advertim una tercera coincidència que no exclou altres trets comuns, més genèrics,

17. Alguns investigadors han detectat la participació de més d'un Mestre en el conjunt de les voltes del creuer de la Basilica Inferior. Vid. Giovanni PREVITALI, *Giotto*, Milà, 1967, pp. 308-309 i Joselita RASPI SERRA, «Nuove ipotesi per le «vele» di Assisi», *Commentari*, 1969, pp. 20-36, on revisa la decoració de les «Vele» després de la seva restauració el 1968 i reclama la «vela della Gloria» per al Mestre de Figline. Fem atenció sobre el lligam d'aquestes pintures amb els seguidors de Giotto de l'anomenada «primera generació», amb prou elements que descobreixen l'afinitat amb el període paduà. També sobre les voltes de la Basilica Inferior, Jean-Pierre COTTIER, *«Le Vele» nella Basilica Inferiore di Assisi*, Florencia, 1981.

18. Ferdinando BOLOGNA, *I pittori alla Corte Angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età friedericana*, Roma, 1969, pp. 337, nota 89 i ID., *Novità su Giotto*, Turí, 1969, pp. 61 i ss. figs. 86-96.

19. Ferdinando BOLOGNA, *Novità su...*, figs. 86 i 88.

que comuniquen l'obra conservada a Catalunya amb els murals de l'Úmbria (capella de la Magdalena) i Pàdua (capella Scrovegni).

Entre altres factors de divergència, els resultats gràfics que hem descrit no es palesen de forma tant acusada com a Vic, ni a les pintures de Pedralbes, ni a la taula de Bellpuig. D'altra banda, ja hem al·ludit a la consistència massiva o de bloc, que agrada al Pseudo-Ferrer i que també caracteritza la producció del mestre del cor Scrovegni (batejat a partir de les pintures del Cor de la capella paduana de l'Arena). Aquest fet que ens aproxima a un dels responsables de la decoració de la capella de la Magdalena d'Assís, ens facilitaria de nou el pas a les gairebé immediates voltes del creuer de la Basílica Inferior (ara a la *vela dell'Ubbidienza*).<sup>20</sup>

Altres mans, entre les que cal comptar la del Mestre de San Nicola<sup>21</sup> donen peu a les obres de Vic que volem diferenciar del món característic del Mestre de Bellpuig, més nítidament senès (i tal vegada «mediterrani»), malgrat les components que també juguen en la seva relació amb la geografia adriàtica i aquelles altres que ens conduirien fins a la Itàlia meridional (Campania). «Mestre de Bellpuig» que, nosaltres, com ja van fer altres investigadors de la pintura gòtica catalana, identifiquem amb el català Ferrer Bassa, autor a la vegada del *Saltiri de París* i d'una part destacada del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*.

Altres anònims italians completarien la nostra visió al voltant d'un grup peculiar de creacions que empren un llenguatge només lleugerament divers al conreat en les derivacions bassianes més clares, i que s'aplica, això no obstant, a les taules de Vic. Altrament, farem esment dels esquemes del batejat com a «Pseudo-Bernardo Daddi»<sup>22</sup> a partir de les taules de Pisa i la Pinacoteca Vaticana, i del Mestre de la vida del Baptista.<sup>23</sup> Aquest darrer anònim ens permet replantejar algunes de les al·lusions a la pintura italiana dins d'un context ja descrit parcialment. De nou els canvis de proporció tenen a veure amb el parentiu que plantejem

20. J. RASPI SERRA, «Nuove ipotesi...», p. 25.

21. Giovanni PREVITALI, «Le capelle di S. Nicola e di S. Maria Maddalena nella chiesa inferiore di San Francesco», dins *GiOTTO e i Giotteschi in Assisi*, Assis, 1979, pp. 99-100, figs. 74-76. Són obres que ens interessin especialment per la solució de la caixa espacial i la configuració i volum atorgats a les figures.

22. Emilio LAVAGNINO, «Due opere inedite del 'Pseudo-Bernardo Daddi'», *Dedalo*, vol. III, 1928-29, pp. 71 i-722.

23. Vid. Fern Rusk SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII-XV Century*; National Gallery of Art, Londres, 1966, figs. 182-185.

aquí. Tanmateix, ara es tracta d'un factor que ens mostra no tant la perspectiva general del personatge enquadrat en l'espai que l'envolta -interconnexió que examinàvem comparant l'escena del vaixell de Vic i l'episodi d'arribada a Marsella del Mestre del cor Scrovegni-,<sup>24</sup> com la important desproporció, no menys característica, que s'imposa entre les figures que es troben en un mateix pla, palesa sobretot en l'organització dels caps. Subratlle particularment l'escena de l'endimoniada del Museu de Vic a la vista d'algunes de les produccions agrupades sota l'apel·latiu de «Mestre del Baptista».<sup>25</sup>

En definitiva, recolzaríem la comprensió diferenciada dels fragments de Vic respecte de la producció que va pertànyer a Bellpuig d'Urgell, en funció de raons que tenen a veure amb la concepció i resultants estilístiques de totes dues obres. Però no seria legítim negar arbitràriament un rerafons italianitzant comú -i potser un mateix itinerari que ens retorna a Catalunya- per a dissociar els periples dels dos mestres que descobrim a partir de les taules atribuïdes a Ferrer Bassa. De la mateixa manera que potser hi arribaríem des de l'òrbita de Pedralbes, assolim a Vic una creació que no és estranya a Bellpuig. No obstant les coincidències voldríem indicar que, en primer terme, són evidents diferències plàstiques que ens aconsellen l'explicació per separat de la realització dels panells de Vic i de Bellpuig. Podríem plantejar el tema al·ludint a diverses etapes de la producció d'un mateix artista, però creiem que, actualment, seria traïr la nostra visió i les conclusions a què varèm arribar. En definitiva, tendirem a suposar l'existència d'alguna mena de lligam entre les pintures de Ferrer Bassa i les del Pseudo-Ferrer Bassa. Aquest nexu que l'elecció de l'apel·latiu de «fals» (pseudo) per a l'anònim de Vic permet posar de relleu, ens introduiria per dues vies diferents en la relació entre Ferrer Bassa i els mestres italians contemporanis; una d'elles ens condueix al viatge a les Itàlies; l'altra ens detura en l'àmbit català.

Si comparem les figures femenines que són testimonis de l'exorcisme (figs. 7 i 8) amb les Santes de la Coronació de Bellpuig (figs. 6 i 8) no extranyarà que la nostra opinió sigui favorable a la distinció de dos creacions diferents al mateix temps que ens veiem obligats a confessar importants semblances entre els rostres de les dones, entre algunes notes de la seva indumentària i vestits ... Tanmateix, el cànon més estilitzat i

24. vid nota 19.

25. Carlo VOLPE, *La pittura Riminese...*, figs. 182-187.

elegant de les santes de Bellpuig, que retrobem en les figures del Saltiri de París, contrasta amb el de les dones, més aviat baixes i de mans diminutes, de l'episodi de l'endimoniada.<sup>26</sup> Les mans que són de conformació allargada i de dits arquejats i prims repeteixen un tipus semblant en una i altra obra, però la resolució més acabada a Bellpuig ens fan pensar en dues intervencions diferenciades dins una mateixa dimensió estilística.

Malauradament no podem comparar-ne el color, ja que la taula de l'Urgell solament ens és coneguda per fotografies en blanc i negre, però sí és possible referir-se a les concepcions espacial i pictòrica, a les textures d'ordre diferent entre un i altre quadres. La taula de Bellpuig ens remet a una configuració força etèria dels volums, de les masses insinuades sota l'embolcall luxós de les robes extraordinàriament escollides pels seus brocats i ornaments, per les seves textures, i ens introdueix en una coordenada pictòrica que sap fondre els volums amb el seu entorn, que dimensiona la tridimensionalitat amb una perspectiva que té en compte la modulació del clar-obscur sense perdre's en un enfocament excessivament lineal respectant, això sí, una estricta simetria i el pausat del dibuix. En el cas de les escenes de Vic, el perfil obert als espais gaudeix d'una densitat prou diferent.<sup>27</sup> En primer lloc prenen protagonisme els esmentats canvis de proporcions per a generar-se, segons que avancem en la nostra comprensió de l'obra, en un espai que, obert o tancat, es defineix amb independència de les figures que l'habituen. Les figures no creen l'espai circundant sinó que s'ubiquen dins d'aquest, diferència fonamental entre la concepció veritablement *giottesca* i la d'alguns del seus seguidors (entre els quals potser haurem de recordar de nou els programes del Mestre del «Coro Scrovegni» ).<sup>28</sup>

26. Sabem perfectament que hom no trigarà gaire en preguntar-se per les pintures de Pedralbes i per les desproporcions que s'exemplifiquen en els murals de la capella de Sant Miquel. Tanmateix, es tracta d'un problema complex que no som capaços de sintetitzar en poques paraules i que sense perdre el contacte amb la taule de Vic ens embrancaria més enllà del nostre propòsit actual.

27. Tenim consciència d'una desigualtat, alguna cosa més que «iconogràfica», existent entre les dues produccions; aquesta diferència és relativa a la definició dels seus respectius espais narrats. Altrament, és possible analitzar el teló de fons, que sempre és daurat, i les franjes punxonades de separació entre quadres en el cas de Vic, però són factors que hem cregut menys trascendents a l'hora de precisar una autoria.

28. Vid. John WHITE, *Nascita e Rinascita dello Spazio pittorico*, Milà 1971.

Si finalment fem balanç de les similituds entre les dues obres que estudiem, haurem de cridar l'atenció sobre les solucions d'alguns rostres, sobretot dels que responen més clarament a un tipus com ara aquell que s'identifica a Vic amb Sant Bernat (fals Sant Bernat) (figs. 10-11) i a Bellpuig amb Sant Joan (fig. 6), situat amb altres apòstols al darrer terme de la imatge. Tanmateix, el cap de Sant Joan evangelista (?) es tracta a Bellpuig amb més gran seguretat i els trets que el defineixen, -edat avançada, calva prominent i barba abundosa i blanca-, li donen un caràcter més acusat i enèrgic que no pas al monjo cistercenc de Vic, representat amb trets semblants.

Aquesta mena de comparacions també serien viables enfront d'alguns aspectes de les pintures de Pedralbes i dels frescos de San Domenico a Urbino.<sup>29</sup> Ara bé, la consistència del parentiu entre els murals i les taules del Museu de Vic és equivalent a la descrita fins ara.<sup>30</sup>

Altres elements de judici, com la concepció ovalada dels rostres femenins i el coll llarg i prim d'algunes figures, no poden ser considerats decisoris, atès que les variants són tant nombroses com les analogies. Els ulls ametllats i les celles que els depassen sobradament, els nassos rectes, allargassats, però amb un cert gruix, de la taula de Bellpuig, esdevenen a Vic ulls més petits i arrodonits de celles més curtes, nasos afilats i lleugeraments arromangats (figs. 4 i 6). Aquests advertiments no impedeixen, però, d'apreciar alguns dels efectes plàstics millor assolits pel Pseudo-Ferrer Bassa, entre els quals acolliríem ben positivament el tema del vaixell i els seus dinàmics tripulants. Les imatges dels mariners, vestits de blanc, podrien ser relacionades per la seva complexió, però molt especialment pel que fa al seu dinamisme i situació allunyada en els termes de l'episodi, amb una part del sèquit dels reis mags que observem en la seva arribada a l'escenari de l'Epifania, en el moment de l'adoració del Nen, a la capella de Sant Miquel de Pedralbes. Aquests tipus de gests desinvol i forta expressivitat reapareixen entre les pàgines del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*, sobretot en algunes de les miniatures marginals (i

29. Comparació publicada per Millard MEISS, «French Painting...», figs. 388-389.

30. No estarà de més fer-se eco de les conseqüències de la restauració de les taules de sant «Bernat», donat que alguns rostres poden haver patit en bona mesura la intervenció a què ens referim. La pèrdua de veladures i d'una part del color dependria també de l'estat general de la pintura (vegeu figs. 7-8). El treball de neteja i restauració s'efectuà al taller Gudiol abans que les sales gòtiques del Museu de Vic fossin inaugurades el 1948.

en la representació dels mesos del calendari) que voldríem tenir oportunitat d'estudiar atentament en un futur. Sigui com sigui, l'enllaç del Pseudo-Ferrer Bassa amb l'obra del mateix Ferrer no deixa de ser una de les alternatives que brinden, per una banda, la seva formació italiana i l'admès viatge a Itàlia i, per una altra, la important i àmplia activitat del seu obrador.

### *El problema iconogràfic: sant Romuald i els monjos blancs de Camaldoli*

Després de situar la peça de Vic en un marc concret dins la geografia italiana connectada amb l'espai català i d'atribuir-la a un anònim pintor que no dubtaríem en considerar d'aquest mateix origen, qualsevol que sigui el seu vincle amb Catalunya, caldrà replantejar-se també la coordenada iconogràfica. Ja hem advertit que les fonts textuais no donen dades prou convincents que permetin la identificació del Sant representat amb Bernat de Claravall, sense oferir-ne una més completa justificació.

La possibilitat de cercar un altre personatge capaç d'explicar la iconografia del conjunt de Vic i, en particular, els dos episodis conservats, és la via que escollirem. Per a exhaurir aquest camí serà adient servir-se de la informació plàstica que la pintura ens proporciona i, un cop situats en la freqüència de les escoles centre-italianes, interpellar també aquest espai, sobretot si és precís confirmar o desmentir la interpretació de l'assumpte figurat al mateix temps que tenim en compte les fonts estilístiques de la pintura.

### *Sant Romuald de Ravenna*

Una de les notes gràfiques orientatives és l'edat del monjo; tal vegada amb una petita variació de la primera escena respecte de la segona, aquest és un home ancià de calva prominent i barba blanca. El seu hàbit del mateix color fa pensar, sens dubte, en els cistercencs, per bé que el blanc de les robes correspon també a altres ordes. Entre els possibles exemples destacarem els representats de l'ordre de Camaldoli ja que aquests adoptaren –en una zona geogràfica que enfoca el nostre parer sobre l'estil de les taules vigitanes– les vestidures blanques que vesteixen el Sant ancià i el seu company en l'escena de l'exorcisme (fig. 2). Si pensem en l'orde camaldolenc necessàriament ens haurem de referir al

seu fundador, Sant Romuald, mort, segons la seva història i llegenda, en edat molt avançada.

Aquest Sant, nascut a Ravenna a mitjan segle X i mort a Val di Castro c. 1027, malgrat els viatges i diferents sojorns que afavorí una vida llarga, és un personatge clarament arrelat a les regions de l'Adriàtic, en les quals hem parat esment en al·ludir a l'italianisme de les taules pintades. La seva imatge plàstica és sovint la d'un ancià, vestit de blanc, de front prominent i profundes entrades que es poden confondre amb la tonsura. És coneguda la seva adscripció a l'orde dels benedictins i al monestir de Classe (proper a San Apolinar), però així mateix la voluntat d'allunyar-se de les comunitats per a viure en solitari. Les illes del delta del Po (del Ravennate al Comacchio), i l'apení umbro-marquegiano varen ser alguns dels escenaris d'aquestes seves experiències eremítiques. Per tant, les costes de la Itàlia oriental i també el litoral d'Ístria, la ciutat de Parenzo (Porec) en el litoral avui apartanyent a Iugoslàvia, contextuen bona part de la vida del Sant. Romuald va ser deixeble d'un altre eremita anomenat Marino (Marí) amb el qual arribaria a la ciutat de Venècia, lloc on trobaren l'abat del monestir de Cuixà, Garí. Sabem, a partir d'aquest moment de la història, en què Romuald i alguns dels seus companys venecians, guiats per l'abat Garí, varen anar al monestir de Cuixà, de les seves relacions i influència sobre personatges destacats com Pietro Orseolo, Giovanni Gradenigo i Bruno di Querfurt.<sup>31</sup> En definitiva, és clar que podríem incidir sobre el viatge a Cuixà (Conflent) per tal de justificar la catalanitat de l'obra de Vic i identificar a Sant Romuald en el lloc de Sant Bernat, atès que queda certificada la connexió del Sant nascut a Ravenna amb Catalunya. Tanmateix, el parentiu factible de les taules amb l'àmbit català no ens obliga a atribuir-les sense matisos a Ferrer Bassa.

Entre les fundacions que depenen de Romuald a la zona adriàtica, sobresurten els monestirs de San Michele di Verghereto, Val di Castro (no

31. Romuald va ser qui convencé el Duc de Venècia i Dalmàcia, Pere Orsèol, de seguir-lo a ell i els seus companys a una vida eremítica abandonant la ciutat adriàtica i dirigint-se a Cuixà. També es diu que Romuald va tenir relació amb el comte Oliba Cabreta, a qui recomanà l'anada a Montecassino (vegeu Antoni PLADEVALL, *Els monestirs catalans*, Barcelona, 1978, p. 43; Marcel DURLIAT, *Roussillon romane*, col. Zodiaque, La Pierre qui vire, Yonne, 1958, pp. 30-51). Més informació o bibliografia sobre el monestir de Cuixà als llibres citats i a Ramon d'ABADAL, «Com neix i creix un gran monestir pirinenc abans de l'any mil. Eixalada-Cuixà». *Analecta Montserratensia* (Abadia de Montserrat), VIII, 1954-1955, pp. 125-337).



lluny de Fabriano i Cingoli), la fundació propera al riu Esino i el monestir d'Ascoli Piceno, a més de les cel·les de la plana de Camaldoli, que donarà nom al moviment de reforma camaldolenc. La plana era situada en un important enclau de pas entre la Toscana i la Romagna italianes.<sup>32</sup> Anteriorment Romuald havia visitat la ciutat de Roma, on es relacionà (c. 1000-1001) amb la cort germànica i concretament amb la personalitat d'Otó III, sense oblidar en cap moment el seu interès per la difusió i pràctica de l'eremitisme. Romuald va assolir fama a tota Europa però especialment a les regions adriàtiques i del centre d'Itàlia, mares als que pertany la seva figura i les seves fundacions. La relació del Sant de Ravenna amb el monestir de Pomposa serà significativa també en el moment de reconstruir-ne la biografia, ja escrita, poc després de la seva mort, per Pere Damià, en ple segle XI. Es tracta d'un tex intitulat *Vita S. Romualdi* al qual haurem d'acudir tot cercant, si més no, aquelles descripcions dels miracles i altres fets sobrenaturals atribuïts al Sant. En primer lloc perquè en aquest text s'aborden les vicissituds de la seva lluita contra les perversions del diable, aspecte paral·lel al que oferiria l'activitat endegada per Sant Bernat;<sup>33</sup> i, en la mateixa conjuntura i en segon terme, perquè la investigació sobre altres esdeveniments miracolosos que l'envolten potser oferirà resultats positius una vegada acarats amb les pintures de Vic.<sup>34</sup>

### *Els retrats ideals de Sant Bernat i Sant Romuald*

Pere Damià afirma en la *Vita S. Romualdi*, referint-se evidentment al seu protagonista, el següent: «*Vixit autem vir beatissimus centum viginti annis, ex quibus viginti expendit in saeculo, tres duxit in monasterio,*

32. Vegeu els articles de Pietro CANNATA i Giovanni TABACCO, «Romualdo», dins *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma, 1968, cols. 365-384.

33. La història i miracles de Romuald segons Petrus DAMIANUS, «*Vita beati Romualdi*» a MIGNE, *Patrologia Latina*, vol. 141, cols. 953-1008. Existeix una edició a *Fonti per la storia d'Italia*, XCIV, a càrrec de G. Tabacco, Roma, 1937.

34. Fet a part de la bibliografia dedicada a la pintura catalana que recollim a *Thesaurus. Estudis* (vegeu la nota 7), i que unànimement reconeix les taules a sant Bernat, hem d'advertir que també la publicació *Bibliotheca Sanctorum*, vol. III, cols. 3-4, enclou una reproducció de la pintura de l'endimoniada del Museu Episcopal de Vic en la veu que correspon al pare de l'església sant Bernat de Claravall (vegeu l'article dedicat a la seva iconografia a càrrec de Maria Chiara CELLETTI, Id., cols. 38-42).

*nonaginta septem in eremitico transegit proposito*».<sup>35</sup> És palès que el càlcul de Pere Damià hauria de contribuir a mitificar l'edat en que morí Romuald i, en definitiva, també facilitaria la creació d'una imatge d'ancià venerable que hauria de caracteritzar la seva persona, destacada precisament, entre altres moltes coses, per la seva longevitat. Aquest tret, que poden traduir les representacions plàstiques, serà una clara ajuda a l'hora de tipificar posteriorment la imatge del Sant i de crear-ne un retrat fictici però adequat.

Altrament, pel que fa a l'aspecte de Sant Bernat de Claravall hem de confessar que aquest no seria extrany a l'aparença que caracteritza a Vic al Sant blanc que intercedeix en el salvament de la nau o té cura de la dona posseïda pel diable, ja que les seves representacions mostren el personatge tonsurat, amb l'hàbit blanc que diferencia, solament de vegades, els cistercencs dels benedictins. Són conegudes algunes excepcions en què San Bernat vesteix de negre però aquesta no és evidentment la norma.<sup>36</sup> D'altra banda, cal tenir en compte que Bernat portarà gairebé sempre i des d'antic el hàcul abacial a més d'altres atributs que s'afegeixen amb el temps a la seva dignitat. En qualsevol cas, un tret de la figuració que ens orientarà és l'edat en què el personatge és representat més sovint, ja que, d'altra banda, és evident que només disposem de retrats ideals de la seva persona i que difícilment podrem arribar a particularitzar una fesomia del tot singular d'un home del segle XI.

El tipus habitual per a Bernat, al marge de què l'opció sigui més o menys fidedigna, és el que descriu un home d'aspecte auster, amb barba o sense, però gairebé sempre d'edat madura. Podem constatar aquesta elecció en pintures d'època trescentista, però es tracta d'una forma de representació força més divulgada en el gòtic, que abasta també el segle XV i produccions d'estil renaixentista.<sup>37</sup> En l'obra del trescentista Giovanni de Milano, per exemple, Bernat és, en el moment en què la Verge

35. Vegeu Petrus DAMIANUS, «*Vita beati Romualdi*...», col. 1006.

36. Entre altres casos possibles, Maria Chiaria CELLETI, «Bernardo, sant». Iconografia..., col. 38 subratlla la presència de Bernat amb hàbit negre en el Missal de santa Eulàlia de la catedral de Barcelona, obra de Rafael Destorrents.

37. Prescindim d'obres d'època posterior que segurament no desmentirien l'anterior comentari, perquè el nostre interès es centra lògicament en les produccions més properes a la cronologia de les taules de Vic, de cronologia possible dins el segon quart del segle XIV. Vegeu de tota manera algunes d'aquestes obres, ressenyades per Maria Chiaria CELLETI, «Bernardo, sant...» i en particular algunes de les figuracions allí reproduïdes.

apareix al seu davant (retaula de la Galleria Comunale de Prato), una figura barbada però la seva edat no és la d'un vell.<sup>38</sup>

El perquè de l'elecció d'una edat intermèdia per a Bernat podria justificar-se, al menys parcialment, per les dades de la seva biografia, ja que en morir poc més gran de seixanta anys (1090-1153) la seva figura no se significa, com la de Romuald —que segons Pere Damià visqué aproximadament el doble—, pel mite de la seva ancianitat.<sup>39</sup> Per contra, si investiguem sobre l'aparença que correntment identifica a Sant Romuald ens adonarem que aquest és, en la major part dels casos que podem esmentar dins la pintura del segle XIV, un home fràgil d'edat molt avançada o «*un austero vegliardo de lunga barba*» (P. Cannata). Per tant, la imatge de Vic corrobora el plantejament textual que es fa ressò, al seu torn, de la llegenda del fundador de l'orde camaldolenc.

Entre les efigies d'obres trescentistes italianes que voldríem comparar amb el ant blanc de Vic és troba el tipus de Romuald pintat en el revers d'una pala de doble cara, atribuïda al «Maestro delle immagini domenicane», conservada a la Galleria dell'Accademia a Florència. La Coronació de la Verge centra el panell allargat que d'esquerra a dreta ens presenta San Julià, Santa Marta, Santa Magdalena i, finalment, a Romuald.<sup>40</sup> La manera del Mestre de les figures dominicanes, actiu c. 1325-1350, ens planteja una de les possibles vies de relació entre la pintura florentina i la pintura de les Marques de manera que, en la nostra perspectiva, és lògica la semblança entre la imatge de Romuald i la que descobríem en el monjo de Vic.

38. Els detalls a Miklòs BOSKOVITS, *Giovanni de Milano*, Florència, 1966, figs. 6 i 10. El políptic complet és reproduït a Richard FLEMANTLE, *Florentine Gothic Painters*, Londres, 1975, fig. 380.

39. Altres representacions de Bernat a P. R. DURAN, *Iconografía española...* L'edat que suggereix la figura de Bernat en el políptic de Giovanni de Milano és similar a la que s'insinua en el retaula del Mestre de la Capella Rinuccini. La visió de la Verge es representa ara al compartiment central del tríptic que Bernat comparteix amb altres sants figurats conformant sengles parelles en els carrers laterals (vegeu Luisa MARCUCCI, *I Dipinti Toscani del secolo XIV*, Roma, 1965, pp. 94-96, fig. 54). Vegeu també la predeella d'aquest conjunt Rinnuccini que custodia l'Accademia florentina, en particular les escenes dedicades a Bernat i, novament, el retaula del Museu de Mallorca, en què és ben clara la joventut del monjo blanc (fig. 14). Altres exemples a Richard FLEMANTLE, *Florentine*, figs. 553 i 936.

40. L'origen de la taula és desconegut, per bé que Richard OFFNER, *Corpus*, sez. III, VIII, 1958, pp. 196-197 va suggerir la possibilitat que l'obra fos realitzada per a un monestir Camaldolenc (vid. L. MARCUCCI, *I Dipinti...*, pp. 68-70, p. 69, fig. 37 (cat. 38)).

Altres representacions italianes del sant les tenim en els fragments d'una interessant predel·la pisana d'iconografia summament atractiva pel que fa a l'explicació dels fets més importants de la vida del nostre personatge traduïts a la visió del segle XIV.<sup>41</sup> Malauradament, els episodis de Pisa no coincideixen amb els de Vic, de forma que no és viable demostrar directament a través d'ells la nostra tesi d'un canvi d'identificació en contra del cistercenc i a favor del camaldolenc. Tanmateix, abans d'analitzar les històries relatives a la vida del segon buscant la justificació a les imatges en els seus fets i miracles, afegirem al llistat de factibles comparances del tipus isolat el Sant Romuald eremita amb la tau a la mà dreta (hereu de Sant Antoni) del retaule de la Trinitat associat a Nardo di Cione i a un dels seus ajudants.<sup>42</sup> Sense que sigui factible fer massa precisions sobre l'edat del subjecte recreat per Nardo di Cione, és clar que es tracta d'un monjo de cabells blancs que ha viscut bastant més que el seu fictici rival d'edat madura (Sant Bernat). La seva edat és sempre més propera a la de Sant Benet, que sovint abandona, en la pintura italiana, l'hàbit negre dels benedictins pel blanc dels ordes reformats. És el cas d'una pintura del Museo Nazionale de Pisa que enclou dues acomplides

41. Les peces de la predel·la pisana relacionades, sense seguretat, amb Bernardo Falconi, ens mostren com sant Benet vestit de blanc, dona la regla a sant Romuald i el somni de sant Romuald (fig. 15) (vid. Luisa MARCUCCI, *I Dipinti Toscani...*, fig. 119). Enzo CARLI, a *Pittura pisana del Trecento*, Milan, s.d., tav. IV, pp. 58-62, parla de les històries pisanes de Romuald com a produccions del «supposto Bernardo Falconi» reordenant les dades conegudes sobre la seva procedència de S. Michele in Borgo. Carli fa referència tant als fragments de bancal amb el fet del sant com a d'altres taules de la mateixa mà.

42. Podeu veure reproduït el tríptic de la Trinitat amb sant Romuald i sant Joan Evangelista a Luisa MARCUCCI, *I Dipinti Toscani...*, fig. 43 o a Richard FLEMANTLE, *Florentine Gothic...*, fig. 311. Vegeu la figura aïllada del sant, però també els tres compartiments de la predel·la dedicats al camaldolenc (la visió de sant Apolinar per part de Romuald en el primer, vida eremítica del sant, i el seu enfrontament als diables en el segon, i finalment, el seu somni que ja hem esmentat per trobar-se entre les escenes del bancal pisà (vid. nota 41)). Coneixem també un sant Romuald pintat per Segna di Bonaventura en el conjunt n. 40 de la Pinacoteca de Siena (vid. James STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and His School*, 2 vols., Princeton, 1979, II, fig. 311) i un altre de Tommaso de Modena a l'església de S. Nicolò de Treviso (Luigi COLLETTI, *I Primitivi III. I Padani*, Novara, 1947, fig. 75) que no desmenteixen tampoc les observacions que hem fet fins ara. Per a altres dades, remetem a les obres generals de Louis RÉAU, *Iconography of the Art Chrétien*, París, 1955-1959, III, p. 1168 i a George KAFTAIL, *Iconography of the saints in central and south Italian painting*, Florencia, 1965, col. 973-976.

representacions de Sant Romuald i Sant Benet, homes d'edat i semblant caracterització que se situen encarats.<sup>43</sup>

*La lluita contra el diable i la nau miraculosament salvada.*

Per altra banda, si bé cal precisar sobre els moments en què Sant Bernat lluità contra el diable, no manquen tampoc en la vida de Romuald fets notoris per explicar les seves incursions en l'univers de les pràctiques exorcistes, destinades a l'alliberament de persones endimoniades. Entre els alliberats pel monjo trobem una dona. És possible recordar el seu cas particular per a facilitar l'explicació de l'episodi pintat de Vic. Tanmateix, la curació va donar-se indirectament; és a dir, sense la presència immediata del Sant, malgrat que fos fonamental la seva benedicció.<sup>44</sup> En qualsevol dels casos, no ens extranyaria massa que el testimoni de Pere Damià hagués estat modificat en el transcurs dels segles que ens menen del 1100 a la catorzena centúria en base a altres accions semblants que donaren fama a Romuald. Tot i admetre aquesta opció que permetria suggerir les possibles variacions plàstiques sobre un mateix tema de fons, l'exorcisme contra el diable, en relació a diverses fonts literàries, sabem que l'argument aïllat entorn de l'endimoniada que reflecteix la imatge no permetria decantar les peces de Vic a favor de Romuald, ja que en sentic genèric incumbeix també al cistercenc Bernat i a la seva llegenda.<sup>45</sup>

Conseqüentment, és gairebé imprescindible resoldre les incògnites del primer quadre que hem descrit (fig. 1), és a dir, fer altres averiguacions entorn l'aventura de la nau salvada davant les roques d'una costa incerta, a través de les fonts literàries que coneixem, al menys si volem identificar amb cura el nostre personatge. Pel que fa a Sant Bernat, no som capaços de ratificar cap tradició que ens mení al salvament d'un vaixell i la seva història no queda particularment lligada a les condicionants geogràfiques

43. El conjunt seria producció no del tot segura de l'anomenat Mestre dels ordes, «Maestro degli Ordini», (Roberto LONGHI, *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Florencia, 1974, fig. 152, p. 122).

44. Petrus DAMIANUS, «*Vita beati Romualdi...*», col. 1000, cap. LIX.

45. És més, diríem que el tema de l'endimoniada apareix entre les constants hagiogràfiques que afecten a sants relativament moderns en l'univers acotat de l'Edat Mitjana. Pel que fa a les fonts sobre la vida de sant Bernat, remetem a la ressenya de Piero ZERBI, «Bernardo di Chiaravalle...», veu de *Bibliotheca Sanctorum*, III, cols 1-32, 31-32.

de la mar.<sup>46</sup> En contrapartida, Sant Romuald, familiaritzat amb les costes italianes de l'Adriàtic i de l'Ístria (Iugoslàvia), també amb el Comacchio, és un personatge ideal per a plantejar la versemblança d'un relat referit al litoral i als seus perills. En realitat, podem recordar al menys una ocasió en què per mèrit seu varen ser salvats uns mariners («*et nautis ejus meritis de periculo liberatis*»).

Aquest capítol de la seva vida narrada per Pere Damià, haurà de contextualitzar-se en el període de tres anys que Romuald va residir a la diòcesi de Parenzo (Porec), on va fer vida eremítica recluint la major part del temps en una cel·la. Els bisbes de Parenzo i Pola volien retenir el Sant a l'Ístria, però altres fidels exigien la seva presència a Itàlia precisament per raó de la fama que aquest havia conquerit en les seves lluites contra el diable. En especial alguns eremites de Biforco a la vall de Montone es dirigiren a ell. Connectada amb aquests intessos per la sabiduria d'un sant acostumat a fer front a les forces del maligne,<sup>48</sup> descobrim la història de la nau i del seu salvament. Alguns monjos eremites enviats a Parenzo li demanaren consell sobre la lluita que havien d'empendre contra el diable en el seu lloc d'origen. El Sant de Ravenna els respongué que justament el trobaven embrancat en la redacció d'un llibre sobre aquest assumpte i els prometé que quan l'escrit seria llest els el faria arribar o, encara més, ell en persona aniria amb ells. Davant d'aquesta segona possibilitat els monjos enviats des d'Itàlia insistiren vivament, fins que Romuald optà per a ajudar-los abandonant l'Ístria. Per tal d'iniciar el viatge de retorn els encomanà la recerca d'una nau, però el bisbe de Parenzo, entristit per la notícia de la marxa del sant impediria una fàcil obtenció del vaixell.<sup>49</sup>

46. La biografia de sant Bernat de Claravall (1090-1153), nascut a Fontaine-lès-Dijon (a la vora de Dijon), no se significa en la mateixa mesura que la de sant Romuald pels contactes del sant amb les zones costeres, tot i que són coneguts els seus viatges a Anglaterra i Itàlia (Piero ZERBI, «Bernardo di Chiaravalle», cols. 1-5).

47. Aquest relat de l'obra de Pere Damià ens va ser amablement traduït del llatí per Francesc de P. Solà, traducció que volem agrair-li explícitament, així com altres molts ajuts que desinteressadament ens ha volgut brindar. Adjuntem aquest text com a apèndix I del nostre article (l'escrit original a Petrus DAMIANUS, «*Vita beati Romualdi*...», 984-985).

48. En la predelella del conjunt de Nardo di Cione Romuald apareix envoltat de dimonis, que el maltracten mentre ell resisteix les seves injúries. Es tracta d'una plasmació gràfica que podríem considerar característica de les malifetes del diable que assetja els sants eremites o els ermitans que viuen apartats i en solitari; recordem el mateix episodi, famós en qualsevol discurs sobre la vida de sant Antoni.

49. Remetem a la traducció del text (apèndix I) per als aspectes que sobre la narració original es vulguin puntualitzar.

Romuald va preveure l'arribada al port de la ciutat de dues naus, una de les quals els admetria com a passantge. Tot i que el temps no aconsellava emprendre el camí de retorn, el sant va exhortar als mariners que l'havien admès, a ell i als seus companys, a sortir com més aviat millor, car no havien de patir pels perills de la mar. Després de tota una nit de navegació tranquil·la, a l'alba va esclatar una forta tempesta que faria trontollar la nau enmig de l'embat furiós de les onades. La descripció de Pere Damià és força gràfica en aquest punt. L'escriptor es refereix a les diferents accions dels mariners que anaven d'un costat a l'altre del vaixell; els homes es despullaven per a poder nadar o es lligaven a les taules agafant-se a qualsevol fusta que trobaven. Quant molts ja havien perdut l'esperança de salvar-se, Romuald intervingué per mitjà de l'oració que en silenci dirigí al cel. Poc després va poder comunicar a l'abat Ansó que l'acompanyava que advertís als mariners que no temessin res, doncs tothom sortiria sa i estalvi de l'aventura. Sense més dilació, la nau es recomposà i es va dirigir sense necessitat de guia al port de la ciutat italiana de Caorla, no massa llunyana de Venècia. El relat segueix amb el reconeixement del miracle que per mediació del sant i gràcies a la intervenció divina va lliurar d'una mort segura a la tripulació i als seus religiosos passantgers.

Aquesta és la història tal i com l'explica Pere Damià al segle XI. Si comparem el seu plantejament amb el de les imatges del segle XIV hi ha un aspecte gràfic que no acaba de lligar amb el relat. Pensem en la situació del sant fora de la nau (fig. 1 i 7). La seva actitud correspon perfectament a la descrita en la *Vita S. Romualdi*, –l'oració, la inclinació del cap...–, però el seu emplaçament a les costes rocoses no s'escau literalment al fet central pel qual sabem que Romuald viatjava al vaixell que l'havia de portar de Parenzo a Caorla. Hi hauria al menys dues vies factibles per tal d'explicar aquesta transposició gràfica que altera la ubicació real del sant en l'espai, si prescindim d'una tercera possibilitat per la qual negaríem la identitat o, fins i tot, la relació que concretem entre el text i la pintura. En primer lloc és factible especular sobre les derivacions del miracle de Sant Romuald, que no forçosament havia de ser conegut per l'autor de la taula a partir de l'escrit que ara utilitzem. Si admetem com a versemblant aquesta hipòtesi, haurem de concloure que allò que més ha interessat a l'autor del programa ha estat remarcar, sense més, una de les accions sobrenaturals que contextuen les històries del camaldolenc, familiaritzat amb les costes de l'Adriàtic a l'hora que s'ha prescindit del discurs que situa el miracle dins la trama general a través de la qual sabem que el sant havia de retornar a la península italiana,

després d'haver estat reclamada la seva presència per a endegar noves lluites contra el seu enemic el diable. No tindria res d'estrany pensar en un disseny més o menys «impressionista» de la vida del sant, seguint una opció que queda justificada pels límits de la transposició gràfica d'una llarga història que necessàriament calia sintetitzar i de la qual només conservem dos episodis. Tanmateix, potser no casa prou bé amb el que diem l'existència d'una correspondència, que podríem suposar a partir del text, entre el tema de la nau salvada i la pràctica de Romuald com a exorcista. Coincidència temàtica que malgrat el seu valor solament genèric apuntaria envers el record de la història del Sant de Ravenna que desemboca en l'episodi de la tempesta. Romuald, l'eremita aïllat, l'home que viu en solitari, també és el monjo que actua en el moment adequat, sigui per a vencer al maligne o sigui per a deturar les onades. En aquesta perspectiva, és fàcil exposar una segona hipòtesi que resolgui almenys una part dels nostres dubtes sobre la lectura de l'escena marítima del Museu de Vic. És evident que ens manquen taules que farien possible una reconstrucció més completa i que, lògicament, haurien de demostrar la nostra idea si es referissin a altres episodis de la vida de Romuald;<sup>50</sup> però acotant l'anàlisi només al que veiem, val a preguntar-nos per la tradició que descriu plàsticament el tema de les naus miraculosament salvades per mitjà de la intervenció d'una personalitat santificada.

Sense cap voluntat d'exhaurir el complex panorama que genera la pintura trescentista en aquesta direcció, tindriem en compte com a mínim dos tipus d'escenificacions. Per un cantó, aquelles que, tal vegada menys freqüents, insereixen la figura del sant dins del mateix vaixell que es deslliura del perill per la seva mediació. Un exemple interessant d'aquesta primera interpretació el localitzem al Capellone di S. Nicola del Mestre de Tolentino i el seu taller, quan el Sant Nicolau de Tolentino arriba en socors dels mariners que veuen destruïda la seva embarcació.<sup>51</sup> En aquest mural l'acció pot ser contemplada en primer pla, de tal manera que perdem en bona mesura la perspectiva general sobre la situació de la nau en la mar. D'altra banda, la relació entre el sant (Nicolau), representat de major tamany, i els tripulants del vaixell és emfasitzada per la proximitat entre un i altres. Entre els gests de desesper d'alguns

50. Vegeu com a alternatives les escenes escollides en les predelles de Nardo di Cione i el «supposto Bernardo Falconi» (notes 41 i 42).

51. Carlo VOLPE, *La pittura riminese del '300*, Milán, 1965, fig. 271.



personatges i la devoció manifesta d'un d'ells, l'acció del sant és el punt que permetrà redreçar virtualment la situació que, en la resolució formal, subratlla sobretot l'esfondrament material de la nau i l'esfondrament psicològic de la seva tripulació. Ara bé, la peculiar visualització de l'episodi que elegeix el Mestre de Tolentino no és, l'únic tipus per a presentar en pintura la salvació miraculosa d'una embarcació. Molt corrents resulten aquelles escenes en què el responsable o intercessor apareix planejant per sobre de la nau en perill. El jove Sant Finan<sup>52</sup> i Sant Nicolau di Bari<sup>53</sup> són figurats en vol, encara que aquest no és el cas de Sant Marc quan salva les seves relíquies durant el seu trasllat a Venècia.<sup>54</sup> La ubicació del sant relativament allunyada, no obstant la via que ofereix una representació com la de Paolo de Venècia a la coberta de la Pala d'Oro (vegeu la nota precedent), afavoreix la presentació d'una perspectiva més completa del vaixell, que per norma prendrà com a punt de referència el litoral més o menys pròxim.<sup>55</sup> Per tant, el tipus de narració variaria substancialment respecte d'allò que observàvem a la capella de Tolentino, pel fet que el salvador de la nau aparegui fora d'ella. Es pot endevinar que aquesta alternativa enllaça amb el plantejament de la imatge de salvament de Vic, ja que el monjo blanc que la protagonitza se separa del centre d'atenció que és el vaixell en perill, creant un segon focus d'interès. D'aquesta manera guanyem, a més, una certa perspectiva sobre el context en què es desenvolupa l'acció. El canvi de proporcions

52. Per a sant Finan és coneguda la taula de Lorenzo di Pietro Gerini al Museo Civico di San Gimignano (a *Bibliotheca Sanctorum*, V, fig. cols. 813-814).

53. Vid. Niccolò del RE i M. Chiara CELLETTI, «Nicola (vescovo de Mira)», *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma, 1967, cols. 923-950; Louis RÉAU, III, pp. 976-988). La pintura catalana trescentista del segle XIV ens permet fer esment del retaule de sant Nicolau de l'Institut Amalller de Barcelona. També citarem: Luciano BELLOSI, *Lorenzo Monaco*, Milan, 1965, tav. XVI, corresponent al panell de prede-la dedicat a san Nicolau salvant els naufrags de l'Accademia de Florència. Així mateix forma part d'una prede-la la idèntica escena pintada pel Beato Angelico en el tríptic de Perugia (vid. Luciano BERTI, *Beato Angelico*, Milan, 1976, tav. XI). No hem pogut consultar l'article de G. FALLANI, «Iconografia di S. Nicola nella pittura italiana», *Fede e Arte*, V, 1957, pp. 166-174.

54. Pel que fa a sant Marc vegeu la pintura de Paolo de Venècia per a la Pala d'Oro, a M. MURANO, *Paolo de Venezia*, Milan, 1969, fig. 59.

55. L'episodi venecià comporta el problema particular de fer rellevant la presència del cos de sant Marc situat en la coberta. Sense menysprear aquest factor, s'havia de fer referència a la segona presència de Marc, aquella que ajudarà als mariners a sortir del parany.

entre el nimbat i els mariners és una qüestió que podem afegir als canvis d'enfocament en el pla de què hem fet esment fins ara. Hem vist com a Tolentino s'emprava explícitament una perspectiva jeràrquica. Aquest recurs se supleix en l'obra del Mestre de Vic, el qual solventa el problema de l'emplaçament del nexest situant el possible Romuald en una zona de la costa més propera a l'espectador de l'episodi. Aquest joc li permet augmentar bastant el tamany del monjo respecte del que ostenten els mariners,<sup>56</sup> sense crear una gran distorsió.<sup>57</sup> Incidirem, per tant, en els elements propis de la traducció pictòrica que influeixen a l'hora de bastir-la a partir de l'assumpte escrit. No és impensable que l'autor de la taula del Museu de Vic hagi fet abstracció de l'emplaçament real de Romuald orant, més preocupat per a destacar la seva acció sense perdre, amb un canvi d'objectiu forçat, la visió general de la tempesta, de l'embarcació i els seus tripulants dins del temporal i, finalment, de la figura en vol que apareix en el límit superior esquerre entre la costa i el vaixell, i que interpretàvem com a factible intervenció de la divinitat. En funció d'aquesta perspectiva, no seria impossible pensar que l'elecció a favor de la claredat ha afavorit la falsificació gràfica d'un dels punts de la història o, com a mínim, ens l'ha retallada lleugerament. Tanmateix, les característiques de la representació pictòrica aboquen sovint a fenòmens similars als descrits sense que per això deixem de ser capaços de reconèixer les matèries centrals dels temes.<sup>58</sup> Som conscients que el nostre cas és potser més dubtós que altres, atès que no disposem de noves imatges que representin la salvació del vaixell per mediació de Sant Romuald. Tot i així, tampoc són excessives les variants sobre altres

56. Farem notar que es tracta de figures vestides de blanc amb calçons i camises curtes, i en més d'un cas coberts amb un curiós capell que té quelcom d'exòtic en la nostra coordenada (fig. 8).

57. El pintor defuig també la possibilitat més freqüent del vol sobre la barca. De fet sabem que la intervenció del sant no és una resultant de la invocació dels mariners en perill. L'arribada de sant Nicolau i el salvament del naufragi que enclouen els seus relats connecta precisament amb l'oració dels tripulants que demanen el seu ajut (vid. Santiago de la VORAGINE, *La leyenda Dorada*, Madrid, 1982, p. 39). Per tant, si en el cas de Nicolau era adient l'arribada meravellosa del sant, en el cas de Romuald no és necessari pensar en una aparició momentània i espectacular sinó més aviat fixar l'eficàcia de l'acció contemplativa del protagonista enfront d'altres actituds factibles.

58. Per a l'estudi introductori d'alguns d'aquests fenòmens recomanem l'article d'Ernst GOMBRICH, «Acción y expresión en el arte occidental», integrat dins *La imagen i el ojo*, Madrid, 1987, pp. 75-98.

escenes de la seva vida arribades fins a nosaltres i que, en tant que ens preocupem solament per les figuracions trescentistes, també serien considerades úniques o molt rares.<sup>59</sup>

En definitiva, pensem que les dades objectives, que hem examinat i que segurament no hem exhaurit, afavoreixen el canvi de titular en el conjunt vigatà, aconsellant la substitució del poc probable Sant Bernat pel monjo blanc de les Marques, Romuald de Ravenna. Precisió iconogràfica que, d'altra banda, s'escau a l'orientació estilística pastaulesa de les taules del Museu Episcopal de Vic, almenys a aquella que ara hem assajat de deduir i exposar i que ens mena tant a les escoles de l'Adriàtic com a l'Úmbria i a Padua, determinant l'obertura d'un parèntesi en la producció de Ferrer Bassa.<sup>60</sup>

*Rosa Alcoy*

59. Fem memòria una vegada més de predel·les pisana i florentina (notes 41 i 42)

60. Deixem per aclarir la significació real d'aquest petit i matisat parèntesi, ja que una anàlisi en aquesta direcció -és a dir, una anàlisi del context català de les taules de Vic- ens exigiria submergir al lector en l'estudi monogràfic de les obres que creiem encertadament atribuïbles a Ferrer Bassa. Això sense oblidar les expectatives plantejades des del taller i eventuals col·laboradors formats amb el mestre tant a Itàlia com a Catalunya.

## APÈNDIX I

DE RETORN DE PARENZO I DELS MARINERS ALLIBERATS,  
PELS SEUS MÉRITS, D'UN PERILL <sup>1</sup>

Passat algun temps, els esmentats germans li envien missatgers i sobre el mateix assumpte li demanen de nou consell amb més ansietat. Als quals el venerable germà els diu: «Ara escric un llibre sobre la lluita dels dimonis, que us donaré quan torneu o, tal vegada jo mateix aniré amb vosaltres». En escoltar això, s'agenollen immediatament i li preguen insistentment que es digni d'anar amb ells. Al dia següent els assegura amb certesa que anirà amb ells i els mana que cerquin una nau. En escoltar això, el bisbe de Parenzo s'entristí molt. I trobant als monjos atrafegats en busca de naus, els ompli d'injúries. A més, va proclamar el següent edicte per els que es trobaven al costat del port: que qualsevol que s'atrevis a donar nau a Romuald, marxant amb ell, irrevocablement no podria tornar a Parenzo. Immediatament doncs, el missatger és enviat al bisbe polenc per a que no es demorés en preparar una nau per al benaventurat varó. Perquè moltes vegades l'esmentat bisbe havia exhortat a que de cap manera romangués en endavant tancat en tant obscur retir, sinó que més aviat es traslladés a on pogués donar més fruit a les ànimes, a saber que no fos com un carbó que cremés només per a si, ans com una llum que, situada sobre un canelobre, difongués els raigs de la seva llum sobre tots els que són en la casa de Déu.

Mentre que esperava, doncs, el missatger enviat, Romuald digué als germans que eren amb ell: «Heu de saber amb certesa que aquell germà arribarà una mica tard, i que convé que nosaltres marxem en una altra nau abans que ell arribi. I a l'arribar el sant dia Diumenge, en començar el crepuscle, digué a cert germà que era amb ell, per nom Ingilbert, el que més endavant fou bisbe dels gentils: Mira, digué, lluny a la mar i contempla dues naus distants que es dirigeixen a nosaltres amb igual velocitat, una de les quals ens ha de rebre definitivament.<sup>2</sup>

1. Cap. XXXIII. «*De reditu ejus a Parentio, et nautis ejus meritis de periculo liberatis*», de S. Petrus DAMIANUS. *Vita Sancti ROMUALDI* (abbatis et confessoris, institutoris congregationis camadulensis, ordinis S. Benedicti), publicat per J.P. MIGNE *Patrologia Latina*, vol. 144, (1867), 953-1008, 983-984. Traducció del llatí a càrrec del P. Francesc de P. Solà.

2. O bé «una de les quals serà la que agafarem».

El qual, mirant amb més atenció i dirigint acuradament la vista per totes parts, no pogué descriure cap vestigi de navegació. Però quan esclari el dia, albirà dues naus que, però, per la gran distància semblaven dos ocells. Per fi, a l'arribar al port, preguntà als mariners si voldrien admetre a les seves naus a Romuald amb els seus; de seguida, plens de goig, es posen ells i les seves coses a disposició i afirmen que se senten feliços amb el pes de tan preciosa margarida.<sup>3</sup> Tanmateix, aquell dia, tenint por de les amenaces de l'aire<sup>4</sup> no volgueren emprendre el viatge. Però Romuald els exhorta a què immediatament, amb l'esperança posada en la divina gràcia, emprenguessin el camí, prometent-los que no haurien d'afrontar cap perill. Ells, no obstant això, deturant-se tot el dia, començaren a navegar quan fou de nit.

Però al rompent de l'alba, de sobte s'enfurismen els vents, sorgeix la tempesta, la mar es regira des del més profund. I aleshores, furiós l'onatge per totes bandes, els mateixos navegants volen d'una banda a l'altra, i copejant la nau per un i altre costat, desarmen quasi totes les taules. Veurieu, doncs, els homes uns despullant-se per a nedar altres lligant-se a diverses fustes, i alguns per a poder sobrenedar les onades s'aferraven amb les mans a qualsevol fusta. Quan, doncs, en tant gran contratemps, perduda tota esperança, era segur el naufragi, de sobte Romuald recorre a la seva acostumada arma de l'oració; i retirant-se una mica la caputxa, inclinant el cap, eleva a Déu en silenci les seves oracions; llavors ordena amb seguretat a l'abat Ansó, que era al seu costat, dient: «Digues als nautes que no temin res, sinó que sapiguen que sortiran incòlumes sense cap perjudici. Tot just dit això, heus ací que contra tota esperança, sense la menor diligència humana, la nau per ella mateixa es dirigeix,<sup>5</sup> i immediatament, lliscant veloç, entra en el port de la ciutat de Caorla. Aleshores tots donen les merescudes gràcies a Déu i confessen clarament que per mèrits de Romuald han estat deslliurats de la gola de la mort.

3. Margarida o bé «gemma».

4. De l'atmosfera o del cel.

5. Es recomposa i pren ruta.

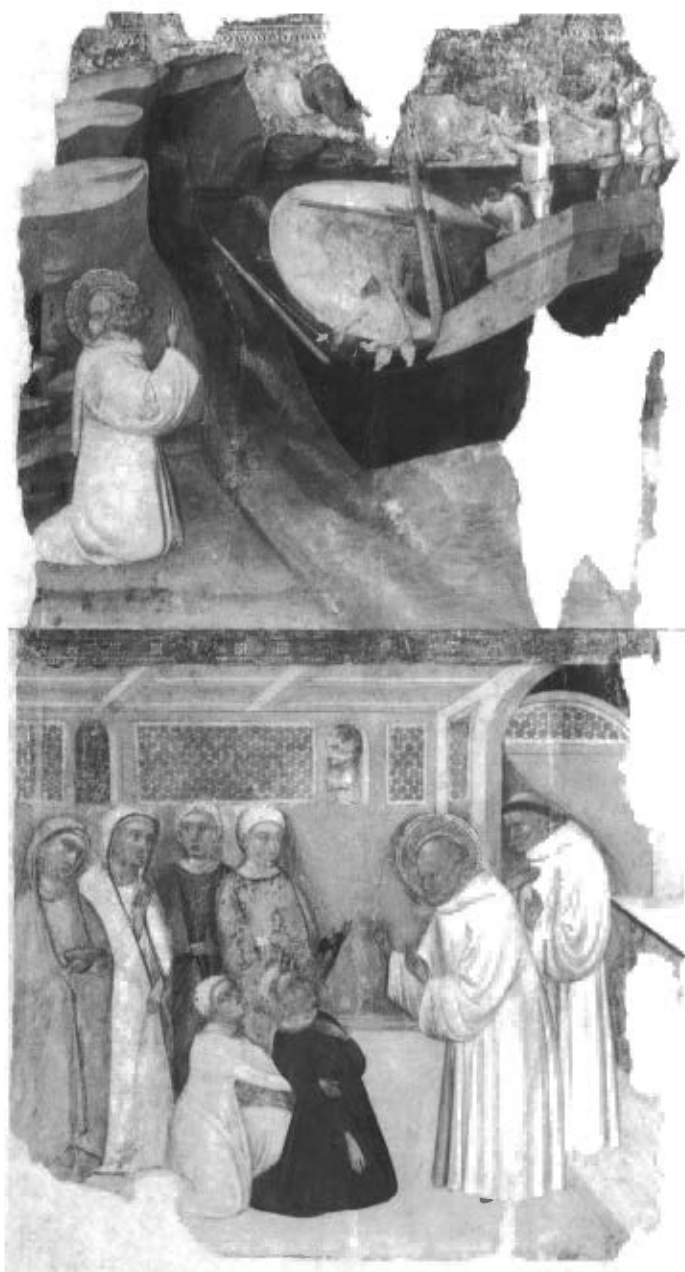


Fig. 1: Fragments d'un retaule amb escenes de la vida de Sant Romuald (?). ( Museu Episcopal de Vic).



Fig. 2: Detall fig. 1. Exorcisme.

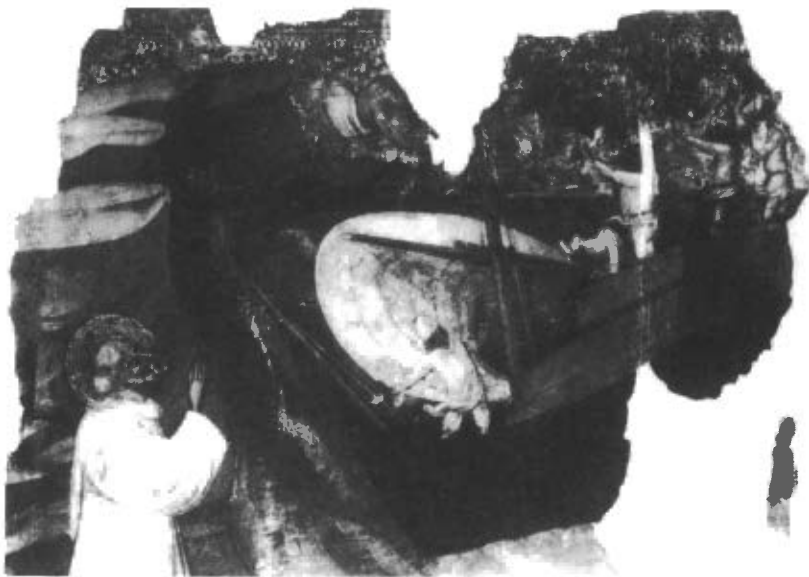


Fig. 3: Detall fig. 1. Intercessió en un naufragi.



Fig. 4: Coronació de Bellpuig. (Església de sant Nicolau de Bellpuig d'Urgell). Obra desapareguda (negatiu s.g.n.n. 1068 azul = 2400 rojo).



Fig. 5: Coronació de Sant Domenico d'Urbino. (Galleria Nazionale delle Marche). Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Marche (Urbino). Negatiu 2004 - B.





Fig. 6: Detall de la figura 4.



Fig. 7: Detall de la figura 1. (Escena de l'Exorcisme).



Fig. 8: Detall de la figura 1. (Escena de l'Exorcisme).



Fig. 9: Detall de la figura 4.



Fig. 10: Detall de la figura 1. (Escena del salvament de la nau). Sant Romuald (?).



Fig. 11: Detall de la figura 1. (Escena del salvament de la nau). Sant Romuald (?).

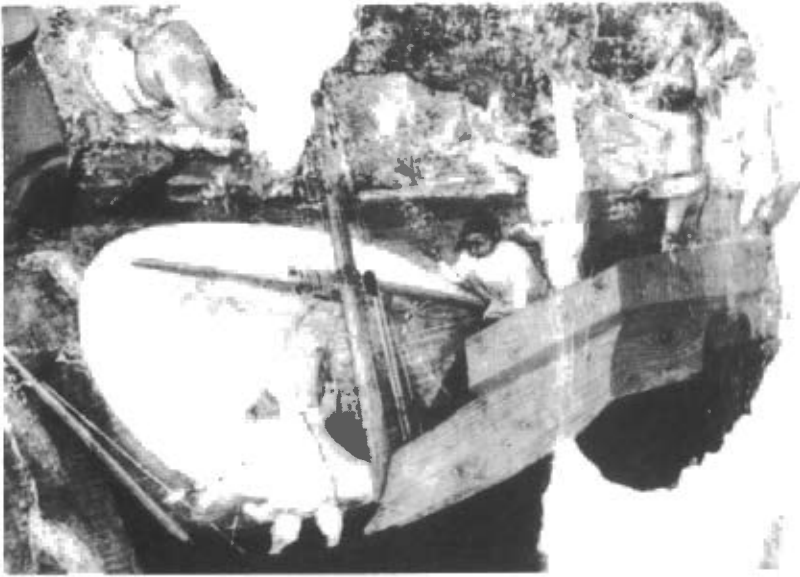


Fig. 12: Detall de la figura 1. (escena del salvament de la nau).



Fig. 13: Detall de les figures 1 i 12. (escena del salvament de la nau).



Fig. 14: Retaule de Sant Bernat. (Museu de Mallorca, n. inv. 4111).



Fig. 15: Supposto Bernardo Falconi. Fragment d'una predel·la amb escenes de la vida de sant Romuald. *Somni de sant Romuald*.