

Tortosa i l'experiència italiana: les portes pintades del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella*

Rosa ALCOY PEDRÓS
Universitat de Barcelona

RESUM

Aquest estudi proposa una revisió de les arrels italianes de les pintures del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella, confrontant-les amb les tradicions locals. La singularitat iconogràfica i estilística de les taules de Tortosa, també el seu aïllament, obliga a cercar les respostes en la combinació de diferents estímuls. Als relativament llunyans, que ens remeten a la pintura d'Avinyó i dels Estats Pontificis, s'afegeixen els més pròxims, vinculats a les realitats socials i històriques del bisbat i la ciutat. La presència dels jueus i la densa religiositat de les taules recrea un context en què els continguts més habituals són manipulats de forma original, amb alguns ingredients que obliguen a pensar en les representacions litúrgiques i en la seva dimensió teatral.

RESUMEN

Este estudio propone una revisión de las raíces italianas de las pinturas del retablo de la Virgen de la Estrella, confrontándolas con las tradiciones locales. La singularidad iconográfica y estilística de las tablas de Tortosa, así como su aislamiento, obligan a buscar respuestas en la combinación de distintos estímulos. A los relativamente lejanos, que nos remiten a la pintura de Aviñón y de los Estados Pontificios, se añaden los más cercanos, asociados a las realidades sociales y históricas del obispado y la ciudad. La presencia de los judíos y la densa religiosidad de las tablas recrea un contexto en que los contenidos más habituales son manipulados de forma original, con algunos ingredientes que obligan a pensar en las representaciones litúrgicas y en su dimensión teatral.

* Aquest treball s'ha beneficiat del suport del projecte d'investigació "Exportació i migracions de l'art català romànic i gòtic" (BHA 2001-3664) de la Universitat de Barcelona, finançat pel Ministeri de Ciència i Tecnologia amb el suport econòmic dels fons FEDER.

ABSTRACT

This paper puts forward a revision of the proposed Italian roots of the paintings of the altarpiece of Mare de Déu de l'Estrella, by comparing them to the local tradition. Its iconographic and stylistic singularity, together with its isolation, force us to search answers in a combination of various stimuli. To the relatively distant influences of Avignon and the Pontifical State centers, we can add some other closer to the social and historic reality of the bishopric and the town. The presence of a Jewish community and the dense religiosity of the panels set a context in which the most habitual contents are manipulated in a rather original way, and with some elements that lead to take into account the dramatic dimension of some liturgical offices.

Preliminar

Les pintures del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de la catedral de Tortosa han de ser explicades en el marc de la profunda italianització que va viure Catalunya a partir del 1320-1330. Tanmateix, les comparacions amb altres produccions del moment també posen en relleu la seva història particular i l'originalitat del taller que se'n faria càrrec a partir del 1351, en un context religiós i social marcat per diversos esdeveniments importants.

Amb els porticons tancats, el retaule mostrava un joc de quatre taules abatibles decorades amb pintures. En l'actualitat només es conserva la decoració de tres d'aquestes peces, que protegien una obra més complexa en què les parts esculpides dominaven l'interior i revestien el revers de les cares pintades. Es van compondre fins a una trentena d'escenes configurades per relleus de fusta policroma, que es distribuïen a l'entorn d'una gran talla de la Mare de Déu amb el Nen. L'efígie mariana destaca encara com a titular del conjunt i s'imposava sobre quatre santes, molt més petites, que eren situades en els dos flancs del cos principal del retaule¹. Les imatges són coronades per grans pinacles amb dossers que es completen amb una decoració de complexa traceria que correspon als acabats triangulars de les escenes. El programa registra tant les històries de Crist com algunes escenes vinculades estrictament a la vida de Maria i al seu culte local². A més s'incorpora un tema singular que podria reflectir la importància de la processó de *Corpus* a Tortosa.³ El conjunt obert configurava un políptic de tècnica mixta, compost a l'interior de deu carrers –tenint en compte els dos que donen fondària al retaule– al qual

1. La sobreposició d'aquestes imatges de santes, dues per banda, segueix els models pictòrics d'alguns muntants, molt extesos en la tradició catalana i visibles també en altres retaules esculpits. Sigui com sigui, però, caldria no oblidar quatre figures més equivalents a les quatre santes, en aquest cas dedicades a sants, i que, segons sembla, també formaven part del retaule d'alguna manera incerta; algunes fotos antigues ens els mostren arrencats davant del conjunt, en una col·locació poc adequada (vid. A.L. MAYER, *Els estils gòtics en Espanya*, Madrid, 1960 (1928), p. 84 fig. 37; A. JOSÉ PITARCH "Anònim. Imatges de sant Pere i de Maria Magdalena", *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989 p.279). Més recentment es va optar per combinar les figures de sants i santes en els flancs del retaule, i conservar les sobreres separatament (vegeu el catàleg de l'Exposició dirigida per Emma LIANO, *Fidei speculum: art litúrgic de la diòcesi de Tortosa*, Tortosa, 2000, on es reflecteix l'estat actual del conjunt a l'altar de la catedral de Tortosa). Ara deixem de banda aquesta i altres qüestions vinculades a l'escultura, ja que aquesta no és el nostre objectiu actual.

2. Alguns elements per al seu coneixement a Jacobo VIDAL FRANQUET, "La Verge dels Procuradors, un altre element de la contrarevolta", *Recerca*, Arxiu Històric Comarcal de les Terres del Ebre, n.5, 2001, p. 185-224.

3. Així ho planteja Aureli Querol, "Una hipòtesis", dins *La Zuda (2a època)*, 42, Tortosa, juliol-agost, 1961, p. 830-832, seguit per Antoni CONEJO, "El retaule de la Verge de Tortosa: Introducció dels corrents italianitzants en la pintura de mitjan segle XIV a les terres de Tortosa", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. X, Barcelona, 1998, p. 11-50, p. 12.

s'afegien encara els batents exteriors dels porticons per al revers dels quals no s'han conservat escultures⁴.

És ben cert que, analitzada des de Catalunya, la decoració pictòrica de les portes fa pensar directament en Itàlia i en les seves escoles trescentistes. Tanmateix, les escenes s'adapten en diversos punts a tradicions iconogràfiques locals que caldrà tenir en compte en fer un balanç exacte del que es va fer a Tortosa. No obstant això, la falta d'altres pintures o fragments pictòrics similars a la ciutat o als territoris de la seva diòcesi impedeix descriure l'activitat d'un obrador estable que hauria pogut treballar assíduament a la zona.⁵ L'única excepció, qüestionada en diferents ocasions per raons de cronologia, és una taula de l'*Enterrament de Crist* que havia estat molt repintada. Aquesta obra, que avui es conserva a la sagristia de la Seu de Tortosa, fou restaurada a finals dels anys vuitanta⁶. Encara enfosquida per les modificacions d'època moderna, Josep Gudiol i Santiago Alcolea⁷ la van considerar producte de la mateixa mà que va pintar les portes del retaule de l'Estrella, mentre que altres autors apuntaven, temps després, una cronologia més avançada, propera ja al 1400⁸.

Els repintats que va patir l'*Enterrament* convidaven a ser cauts en la datació. Però, de la mateixa manera, a no deixar-se endur tampoc per la seducció iconogràfica que imposen la munió d'obres del gòtic

4. Aquest espai lliure potser seria adequat per ubicar-hi les talles dels sants erràtics als quals hem alludit abans (vegeu nota 1). Com ja he indicat no pretenc fer aquí l'estudi de l'obra esculpida, encara que sigui difícil prescindir-ne completament. De moment, cal advertir que l'ordre actual de les escenes no pot ser l'original i que manquen algunes de les figures. A les alteracions que compliquen avui el ritme de lectura s'han d'afegir a més algunes duplicitats temàtiques. Així, es fa evident per a la *Visita de les Maries al sepulcre* i el *Descensus ad Inferos* que es troben tant al cicle pintat com a l'esculpit.

5. Sorpren que no només falten obres similars per a comparar el conjunt de la Catedral, sinó també produccions contemporànies a partir de les quals poder descriure l'existència d'una escola alternativa. Un cas particular que caldrà tenir en compte em porta a recordar els murals de la capella del Palau Episcopal de Tortosa, considerats imitacions de vitralls o falsos vitralls. Aquestes pintures, encara que molt refetes, fet que en dificulta força l'anàlisi, porten a veure la coincidència amb un tipus de solució que, al voltant del 1359, es documenta a la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona de la mà del Mestre de Santa Coloma de Queralt.

6. Matamoros dona notícia d'un procés de repintat del retaule l'any 1545 (J. MATAMOROS, *La catedral de Tortosa*, Tortosa, 1932, p. 140, nota 2). Desconeixem l'abast d'aquesta operació, però les antigues fotografies de les taules palesen algunes modificacions i repintats soferts pel conjunt que eren molt més notables en la peça de l'*Enterrament*. Només cal dir que, en aquest, la intervenció d'època moderna que ajornava l'antiga pintura gòtica va arribar a camuflar la identitat de sant Joan, per convertir-lo en una més de les dones que seguien a Crist.

7. Josep GUDIOL i Santiago ALCOLEA, *La pintura gòtica catalana*, Barcelona, ed. Polígrafa, 1987 (86), p. 64, cat. n. 153, fig. 296.

8. Antoni JOSÉ I PITARCH, "Retaule de la Mare de Déu", *Thesaurus. Estudis*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 174-175, n. cat. 96 (109). ID, "Sant Enterrament", *Millenium*, Barcelona, 1989, p. 340. A. CONEJO, "El retaule de la Verge...", p.21.

internacional consagrades al mateix tema⁹. La inclusió reiterada del Sant Sepulcre en algunes predel·les i taules de l'inici del segle XV no és obstacle per pensar en una solució iconogràfica coneguda pels pintors des de temps anteriors. La relació amb l'esquema de l'*Enterrament* és força clara i troba la seva alternativa en els grans conjunts esculpits que es documenten al llarg del segle XIV i del qual s'han conservat peces tan importants com el Sant Sepulcre vinculat a l'església de Sant Feliu de Girona (c. 1351). La separació entre la taula de Tortosa i l'obra manresana de Lluís Borrassà és massa gran perquè puguem admetre que la primera n'és un dels reflexos. La peça es va convertir en un quadre independent un cop abandonada la primera funció. La forma apaïsada de la taula justifica que hagi estat reiteradament identificada com a frontal d'altar. Sumades totes les dades, encloent el grau d'italianisme del seu autor i les diferències clares respecte dels models de l'escola barcelonina, és possible tornar a plantejar la relació d'aquest *Enterrament* amb les pintures dels batents del retaule. No es tracta de tornar sobre la teoria que defensa l'atribució d'ambdues obres al Mestre dels porticons del retaule major, sinó de contemplar la possibilitat d'un nexa més subtil que pugui justificar un grau de parentiu llunyà però que, en definitiva, va poder deixar alguna empremta.

Aquesta possibilitat em fa pensar en una adaptació volguda del Mestre del Sant *Enterrament* a allò que es podia veure en els porticons del retaule major¹⁰. Si aquest nexa pot tenir o no relació amb un mestratge

9. La més notòria seria l'obra de Lluís Borrassà contractada el 1410 per a l'església de Sant Domènec de Manresa, que va ser integrada posteriorment com a part de la predel·la del retaule del Sant Esperit de Pere Serra a Santa Maria de l'Aurora. El recorregut es completaria amb creacions dels tallers de Joan Mates, Jaume Cabrera o de Lluís Borrassà, un cop alliberat a la mort del seu propietari i actiu a Mallorca (taula de Pollença). De tota manera, cap d'aquestes obres explica completament l'esquema que trobem a Tortosa, ni pel que fa a la concepció de l'espai general, ni pel que fa a les relacions establertes entre les diverses figures. També crida l'atenció la presència de quatre Maries, en comptes de les tres habituals en les peces catalanes, i algunes de les indumentàries, a més de la voluntat d'encloure vegetació al fons de la taula (xiprers i llorers) a més d'algunes herbes d'aire trescentista. Altrament, no es fa al·lusió als símbols de la Passió, que van adquirir especial protagonisme en totes les pintures que el gòtic internacional català va dedicar al tema. En contrapartida, la taula tortosina sembla que vol reflectir de forma molt més clara que Crist no es troba sobre una superfície plana, sinó que està essent col·locat dins del sepulcre, element que, per aquesta raó, no pot desaparèixer del pla de representació. A Tortosa parlem d'*Enterrament de Crist*, enquadrat en un context paisatgístic i en un temps, mentre que en les taules vinculades al taller del gòtic internacional l'episodi sembla que surt de la trama narrativa per ubicar-se en pla de lectura diferent. Es tracta com a icona que s'acosta tant al Baró de Dolor com a les diverses fórmules emprades per definir el Dolor de Maria i els seguidors de Crist davant del seu cos inert, enclosa la *Pietat*. La idea de *Sant Sepulcre* oblida l'*Enterrament per se*, acaba esdevenint una solució pietosa que porta a contemplar i a prendre consciència de la mort de l'Innocent. Es tracta de subratllar el cos sense vida per damunt de les accions funcionals que es reserven als criptocristians o als gestos d'estimació i dolor que demostren el cor de la Mare, les Maries i sant Joan.

10. La visió del paisatge de fons i de les figures completes de Nicodem i Josep d'Arimatea, agenollats al cap i als peus del sepulcre, permet pensar en models procedents de l'*Enterrament* concebut com a escena narrativa, o recordar episodis com el del Plany, que enclou un retaule de la Mare de Déu, la

previ o amb una connexió de taller més indirecta, o, simplement, amb una adaptació mimètica externa són preguntes que cal fer-se abans de donar per resolt el problema. L'activitat de Domènec Valls a Tortosa entre 1366 i el 1402 l'havia de convertir en un candidat important a assumir la factura d'aquesta obra¹¹. De fet, el 1366 és un any encara prou veí de la realització de les pintures dels porticons com per a possibilitar una transició estilística interessant entre aquests i la taula de l'*Enterrament*. Per contra, el 1402 resulta una data propera als models més coneguts si el que volem és establir un nexa entre la realització de la taula tortosina i les obres del gòtic internacional. La dimensió narrativa i paisatgística que encara es percep en aquesta pintura, deutora dels enterraments italianitzants del XIV, seria un argument per separar-la, ni que fos un temps prudencial, de les icones del Sant Sepulcre que van proliferar en territori català després del 1400. En contra d'aquest plantejament, que indicaria una cronologia propera al canvi de segle, se situen algunes notes d'indumentària molt divulgades al segle XV i que es concentren en les imatges de Josep d'Arimatea i Nicodem. Es tracta, sobretot, dels motius que omplen els vestits i de les pells que decoren les seves mànigues i vores, seguint una moda que també van adoptar diversos mestres de l'escola de Barcelona. Aquests elements semblen posar anys a la peça, però crec que s'haurà de fer un estudi més detallat per arribar a conclusions definitives sobre la cronologia i història completa d'aquest polèmic treball pictòric.

Així, doncs, i introduïts alguns matisos necessaris, es pot afirmar que no ens han arribat altres pintures tortosines de mitjan segle XIV a banda de les dels porticons del retaule de l'Estrella. Que d'aquesta premissa en derivi la inexistència d'una activitat local d'envergadura a l'entorn del 1350 no sembla del tot imprudent¹². Tortosa no conserva, fora d'aquestes obres vinculades a la catedral, altres pintures sobre taula que es facin ressò de les primeres onades de pintura trescentista vinculades

Magdalena i santa Dorotea de la Pinacoteca de Siena i atribuït a Ambrogio Lorenzetti (Alastair SMART, *The Dawn of Italian Painting 1250-1400*, Oxford, Phaidon ed., 1978, fig.120).

11. Per una actualització de les notícies difoses sobre l'activitat del pintor, vegeu F. PASTOR I LLUÍS, "Dos retablistas medioevales", dins *La Zuda*, 25, Tortosa, 31-3-1915, p. 38-39, que ja porta la cronologia de Valls fins al 1400. Agraïm a Jacobo Vidal Franquet aquesta referència i també les notícies inèdites que, fruit de la seva recerca d'arxiu, assenyalen el 1402 com a any en què el pintor trescentista encara es troba en actiu.

12. La Pesta Negra és sens dubte un dels factors que cal tenir en compte, però n'hi ha d'altres, com la partida forçada dels germans Bernat, Pere i Martí Mayol, fills del pintor Martí Mayol, que, acusats de la mort d'un notari de Tortosa i indultats pel rei, van ser obligats a exiliar-se a l'entorn del 1345. Segons va indicar Josep Gudiol i Cunill, i així ha estat recollit per altres investigadors, aquest obrador podria haver-se instal·lat a Mallorca, on es crearia la saga insular dels Mayol plausiblement originària de Tortosa (Josep GUDIOL I CUNILL, *Els trescentistes*, segona part, Barcelona, s.d., p.180). Abans de la Pesta es documenta com a pintor actiu a la ciutat a Bernat ça Parra entre 1335 i el 1347 (IDEM., p. 184).

directament al món italià. Constatada la situació, domina el parer que fa del Mestre de Tortosa un pintor italià que va treballar eventualment a Tortosa i que hi ha deixat en herència una producció aïllada ja en el seu temps. Tant si es pot plantejar el problema radicalment en aquests termes com si s'han de contemplar altres suggeriments, el retaule o *tabernacle* catedralici de la Verge de l'Estrella és una creació singular composta per un interior esculpit en la tradició catalana i un exterior pintat a la moda italiana que, com veurem de seguida, incorpora una bona quantitat d'elements específics, alguns dels quals són explicables solament en funció del panorama local¹³. Si bé els diversos artífexs cridats per realitzar aquest conjunt podien ser originaris de llocs diferents, els dos tallers es van veure compromesos en una producció comuna que els imposava un marc d'actuació concreta en la Tortosa dels anys cinquanta del segle XIV¹⁴.

La pintura de l'anvers de les grans portes del retaule no es pot equiparar a cap de les obres conegudes de l'escola de Barcelona, però tampoc al que es feia en els tallers tarragonins. Encara que més propers geogràficament, aquests no arriben a resoldre el problema de fonts que planteja el retaule tortosí¹⁵. D'altra banda, no podem oblidar que les pintures van ser concebudes com un complement del treball encarregat als escultors i caldria saber si aquests van tenir algun paper en la tria dels seus col·laboradors, o viceversa. El taller que hauria assumit l'obra esculpida ha estat associat darrerament a les primeres etapes d'activitat de Pere Moragues, un mestre, escultor i orfebre, que és explicat cada vegada més com un dels bons coneixedors de l'escultura italiana del segle XIV i que, a més, reapareix a Tortosa com a mestre de l'obra catedralícia l'any 1382¹⁶. Els seus contactes amb l'escola de Barcelona, amb mestres com Ramon Destorrents¹⁷, no impedeixen que es pugui pensar en una etapa

13. Qüestió de moda, i no d'estil, són els vestits migpartits que mostren alguns personatges de les pintures de Tortosa. Vigents durant la primera meitat del segle XIV, també van ser adoptats pels pintors que treballaven a les cambres del Palau dels Papes a Avinyó com, per exemple, a la cambra del Cèrvol.

14. Les pintures al tremp d'ou van ser realitzades sobre un suport de fusta de pi preparada amb un recobriments de tela de lli amb el consegüent enguixat. L'aplicació de teles o pergamins a les taules no fou un recurs gaire freqüent a Catalunya, encara que s'en poden esmentar altres casos.

15. Per bé que Post va pensar en certa analogia entre l'obra tortosina i les de Tarragona, no sembla que el paral·lisme es pugui contemplar al peu de la lletra (Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. VI, part II, 1930, p.507); vegeu sobre els diferents matisos relatius a aquest aspecte Antoni CONEJO, "El retaule...", p. 11-50.

16. Sobre la relació de Moragues amb l'escultura del retaule, vegeu Pere BESERAN, "La dimensió italianitzant de l'estil de Moragues: noves obres i nous arguments", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. X, Barcelona, 1998, p. 99-140; la intervenció del mestre en les obres ha estat documentada per Victòria ALMUNI i BALADA, "Pere de Moragues, mestre major de l'obra de la Seu de Tortosa", *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 30-I, 2000, p. 423-449.

17. L'octubre de 1358 Ramon Destorrents va encarregar a Pere Moragues set imatges de fusta d'alba. Les talles havien de representar diversos sants, a determinar, i una Mare de Déu que havia de ser

de formació vinculada a altres zones, o en una relació directa amb les formulacions italianes que es consoliden també aleshores a la Provença papal. Podem acceptar que Moragues va ser permeable a una de les tendències de l'escultura italiana i que va saber adaptar algunes propostes que també van tenir acollida a Avinyó, però sense oblidar que la seva trajectòria el porta a definir un estil personal que el separa de la pura coincidència amb els models i modes italians. Aquest distanciament matisat dels esquemes forans que fa de Moragues un mestre perfectament integrat en un context figuratiu i creatiu de la Corona d'Aragó, és el que, ara com ara, ens manca quasi del tot quan intentem explicar les pintures del gran retaule de la Mare de Déu de Tortosa. De tota manera, abans de ser conclusius sobre l'isolament i falta d'integració en el context català d'aquestes pintures, cal acostar-se a les taules i analitzar-les amb detall, tant pel que fa als vessants més concrets, iconogràfics i compositius, com en la seva dimensió estilística més plena.

Mancances i sentit de lectura

Els batents de les portes es componen de dues fulles desiguals sobre un mòdul que sempre és el mateix i que es correspon a l'amplada dels carrers interiors. Les peces menors dels porticons pintats tenen una amplada de 76 cm, com els carrers esculpits, mentre que les taules majors doblen aquesta mesura i fan uns 132 cm per banda¹⁸. Així s'articulaven les proteccions d'un conjunt de grans dimensions i se'n garantia tant l'estabilitat com la mobilitat¹⁹. Els plafons pintats més amples es tanquen sobre les escenes de l'interior i els més estrets havien d'amagar la imatge

semblant en tipus (*forme et mensuris*) i qualitat (*ita bona*) a la que presidia l'altar de l'església de Santa Maria de Pi a Barcelona (vegeu J. M. MADURELL I MARIMON, *El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VIII, 1950, p. 14-15, doc. 8).

18. L'alçada de les taules és de 320 cm. Per a les mesures i altres qüestions tècniques observades durant la restauració vegeu les aportacions de Leonardo ESCODA; "El retaule de la Verge de les Estrelles i la seva restauració", *La Veu del Baix Ebre*, n. 1371, 23 de desembre de 1983, p. 32; Josep M. XARRIÉ, Ramon MIRAVALL, Glòria FLINCH i Victòria HOMEDES dins *Memòria d'Activitats del Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya 1982-1988*, Barcelona, 1988, p. 26-33; A. CONEJO, "El retaule de la Verge...", p. 17-19 fa un resum de les principals qüestions i enclou els resultats de la memòria de restauració inèdita deguda a Leonardo ESCODA, *Treball i memòria de la restauració del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de Tortosa*, 1983 (non vid.)

19. Encara que s'han fet algunes observacions sobre els usos litúrgics del retaule, valorant els moments en què aquest havia de trobar-se obert, per exemple a J. MATAMOROS, *La catedral...*, p. 138-140, recollides per diversos autors, i per bé que s'al·ludeix a l'obertura els diumenges de les octaves solemnes, no disposem de cap estudi complet del calendari d'aquestes operacions, i encara menys del sentit i valoració que es donava al llarg de l'any a cadascuna de les sistematitzacions del gran políptic. Tan interessant és saber quan el retaule era obert com quan havia de romandre rigurosament tancat. Així s'havia d'escaure en els temps pasquals, quan devia ser del tot necessari recordar de maneres diverses els escenaris de la Passió.

de la Mare de Déu amb el Nen situada al centre. Tal i com és estructurada l'obra, no es pot descartar que les parts més estretes es disposessin com a peces mòbils, per tal de deixar visible la Mare de Déu amb el Nen en determinades ocasions, sense necessitat d'obrir completament el retaule. Això posa també el problema del tractament donat al revers de les dues taules llargues i estretes que composaven la zona de tancament de la singular estructura del retaule. Sabem que les parts amples són revestides d'escenes esculpides que encara es conserven, però no ha estat així en el cas de les peces més estretes, de les quals una s'ha donat per perduda²⁰.

La falta d'una de les dues peces petites de les quatre del tancament ens enfronta a un programa incomplet. Cal revisar els temes de la Passió i la Resurrecció de Crist que es poden veure en les taules conservades per arribar a definir una hipòtesi clara sobre les escenes desaparegudes del segon plafó esquerre. En primer lloc, crec que és important refer el sentit de la lectura dels episodis per tal de decidir quins temes havien de ser els de representació més plausible. Vist de forma isolada, el compartiment esquerre obliga a fer una lectura de baix a dalt. En la casa inferior, hi trobem l'operació de venda de Crist per part de Judes, també definida com a *Traïció de Judes* o *Pacte de Judes*. Tot passant per l'escena intermèdia, que descriu el bes del traïdor i la captura de Crist pels soldats romans, s'arriba fins al tercer moment, que mostra el *Camí del Calvari*. Encara que els retaules descriguin rarament aquesta opció, que obliga a una visualització ascendent de l'obra, va ser una solució molt divulgada en el terreny del vitrall. A més, alguns pintors italians van incorporar-la decididament a les seves obres. El revers de la *Maestà* de la catedral de Siena, obra de Duccio di Buoninsegna, és un dels exemples més espectaculars d'un sistema que el cap d'escola senès complica amb una lectura en ziga-zaga de les escenes²¹.

L'encaix entre el tema del primer plafó i el següent conservat permet plantejar-se el sentit de la lectura i el paper que havia de tenir la peça

20. J. MATAMOROS a *La catedral...*, 1932, p. 132, al·ludeix a la peça pintada que falta en el retaule. Considera que es tracta d'una de les portes petites del conjunt que va ser "repintada desastrosamente". Segons consideracions d'Antoni Conejo en el seu article sobre el conjunt, aquesta peça es devia conservar, però seria un plafó nou que hauria substituït l'original amb una iconografia aliena al cicle gòtic (A. CONEJO, "El retaule de la Verge...", p. 13, nota 6). Encara que en format molt petit, la taula repintada ("nova" o no) és reproduïda integrada en el conjunt que formen els batents antics del retaule a *Catalunya/1. Tarragona y Lérida*, (La España gòtica 2), Madrid, 1987, fig. 25b. L'antiga fotografia es pot consultar a l'Institut Amatller d'Art Hispànic (fons de l'Arxiu Mas de fotografia, Barcelona).

21. Vegeu Florens DEUCHLER, *Duccio*, Milano, ed. Electa, 1984, p. 58-68, especialment p. 60 on es recullen les diferents propostes de lectura del cicle duciesc.

actualment perduda. Si havia d'acoblar-se entre el primer compartiment i el tercer, els motius figuratius havien de completar una sèrie narrativa que fluctua entre la *Traïció de Judes* i el *Davallament de la Creu*. Tenint en compte que el tercer plafó s'inicia amb el *Davallament*, el *Calvari* ha de ser necessàriament un dels temes perduts²². La composició de l'escena tindria tot el seu sentit temàtic i plàstic encaixonada entre el *Camí del Calvari* i el *Davallament*²³. No oblidem, però, que per aconseguir una visió lineal dels fets de la Passió que porti fins al Calvari, situat com un dels quatre coronaments, manquen dues escenes més que s'haurien hagut de disposar en els compartiments inferior i central de la segona taula, atès que entre el *Calvari* i el *Davallament* no hi ha marge per situar còmodament més escenes. Per tant, no sembla plausible un esquema de lectura primer ascendent i després descendent en sentit estricte que resolgui els temes d'aquests dos compartiments i que no contempli un sistema de ziga-zaga²⁴.

Si optem per una ziga-zaga que, d'esquerra a dreta, uneixi en cada nivell la lectura dels dos carrers, podrem iniciar el recorregut en el compartiment inferior esquerre i continuar-lo en el compartiment inferior que correspondria al carrer perdut²⁵. Després de la trobada de Judes amb els sacerdots jueus s'escauria *l'Oració de Jesús a l'Hort de les Oliveres*²⁶. Aquesta escena fonamentaria idealment la de la *Captura de Crist* (o

22. Així es planteja a A. CONEJO, "El retaule de la Verge...", p. 28.

23. La disposició del *Calvari* en el coronament recolzaria la simetria de les creus i escauria a la forma del pinacle que cal omplir, com en el *Davallament*. La presència del sol fent *pendant* a la lluna d'aquest darrer és ben plausible, encara que sigui una solució inhabitual com tantes altres coses en el conjunt tortosí. Ja ho assenyalà A. CONEJO, "El retaule de la Verge...", p. 35.

24. El ritme ascendent en els dos primers compartiments implicaria la recerca de temes intermedis entre el *Camí del Calvari* i la *Crucifixió*, molt poc usuals a Catalunya, per bé que relativament ben implantat en la cultura italiana del segle XIII. Antoni Conejo en recorda oportunament alguns (IDEM, p. 14, nota 9): tots vinculats als moments en què Jesús es prepara per al martiri (Darrer repòs [*Ecce Homo*]; Ascensió a la Creu o el moment en què Crist és despulat). Remarcarem que, de tots aquests esdeveniments preliminars, el *Saltiri anglocatalà de París* (foli 117, salm 68) i algunes bibles napolitanes solament representen l'episodi en què Jesús fou clavat a la creu quan aquesta encara es trobava a terra. Per tant, exclou l'episodi de pujada a la creu, més característic d'una tradició que ve del segle XIII i que no sembla que hagi tingut ressò en obres catalanes. D'altra banda, si tenim en compte la composició del coronament, fundada sobre la simetria definida per les dues creus creiem que es pot excloure la possibilitat que fos una tercera escena vinculada al Calvari la que és plantejada per omplir aquests espais, per més que existeix algun exemple singular com el que ofereix el Políptic Morgan de Nova York, producció del taller dels Bassa.

25. Per a una millor comprensió remetre a l'esquema de lectura que presenta la figura 1

26. L'escenari de l'intercanvi entre Judes i els jueus sorprèn per la seva importància, ja que se situa en un dels compartiments dobles de les portes. L'escena que segueix podria ser també la del Sant Sopar, però crec que introduiria massa elements per l'espai que aquí se li dedica i implicaria un nova reiteració temàtica entre l'interior i l'exterior. De costat amb el *Davallament de Crist a l'Infern* sembla més suggerent el moment de retrobament amb el Pare que imposa l'Oració a l'Hort i que repercuteix sobre un diàleg amb el Cel que obrirà les portes de l'Infern.

Prendimiento)²⁷, situada de nou al primer carrer. Des d'aquest episodi se'ns remetria de forma immediata a una de les escenes vinculades al *Procés contra Crist. Jesús davant Pilat*, o alguna de les seqüències que enclouen el suplicis preparatoris de la mort a la creu, serien els eixos viables per a retrobar aquesta composició perduda. Crec que la *Flagel·lació* és una opció pertinent, però també ho són els *Improperis*. La tradició italiana acostuma a mostrar Crist insultat i colpejat, assegut i envoltat dels botxins blasfemadors. Tenint en compte que al costat dret, en el tercer batent, hi figura la Mare de Déu asseguda amb el Crist a la falda, segons un plantejament que s'acosta de forma molt clara al que entenem per la *Pietat*, l'escena dels *Improperis* podia ser ideal, ja que ofereix una composició molt similar. Per més que no puc pas assegurar que fos aquest, i no cap altre, el tema triat per al retaule de Tortosa²⁸, entenc que és una de les opcions més plausibles, argumentada com el pas que cercàvem per arribar fins el *Camí del Calvari* i concloure l'esquema del segon carrer amb la imatge del Crist crucificat que havia d'omplir-ne el coronament.

Si acceptem aquesta teoria sobre l'esquema de lectura dels dos primers carrers haurem d'admetre també que no es va procedir de forma sistemàtica en les portes del retaule que cobrien el costat dret. El pas del *Calvari* al *Davallament* acull la idea inicial de lectura d'esquerra a dreta, però alhora trenca la via ascensional per iniciar ara un discurs descendent que obliga a passar en primer lloc a una *Pietat sui generis*, en què la Verge resulta acompanyada per sant Joan i per dues de les tres Maries²⁹. La inclusió d'aquest moment derivat del *Davallament* incrementa la importància donada als episodis posteriors a la mort a la creu. Aquí s'oblida el *tempo* narratiu. La història viu una pausa. Cal concentrar-se en el plany general i destacar per damunt de tot el dolor de la Mare de Déu. Enrera queda l'acció espectacular que implica despenjar el cos de Crist de la creu. Els aspectes discursius es dissolen per remarcar per damunt de

27. Notem el protagonisme d'aquestes dues escenes –l'Oració i la Captura– en la *Maestà* de Duccio, més amples que les restants, i la seva configuració en l'obra senesa com a base del Calvari, subratllat per mida i disposició (F. DEUCHLER, *Duccio...*, p. 58 i ss., fig. 57).

28. Si les possibilitats d'introduir episodis entre el *Camí del Calvari* i el *Calvari*, o entre aquest i el *Davallament* són limitadíssimes, les opcions temàtiques que obre el Procés contra Crist es multipliquen. El nombre d'escenes s'eixampla molt i és quasi impossible determinar l'opció real. Tanmateix, si el criteri compositiu va gaudir d'algun pes en aquesta obra –i creiem que sí– l'episodi dels *Improperis* resoluria força bé una part del problema.

29. L'aparició d'altres personatges que envolten el grup de la *Pietat*, siguin figures associades a la història de la Passió o personatges externs al drama, és una constant en els segles XIV i XV. Pel que fa als primers podem recordar la *Pietat* de Salerno (Museu Diocesà de Salerno), considerada de cap el 1380 per Ferdinando Bologna, però que ha estat reivindicada darrerament com a producció dels primers anys del segle XV (Vid. Stefano PAPETTI, "Maestro della Pietà di Salerno", dins Vittorio SGARBI (ed.), *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, Milano, ed. Gabriele Mazzotta, 1999, p. 170).

tot la dimensió cultural i el valor simptomàtic i premonitori d'un episodi estàtic que prepara l'enterrament.

En aquest punt hem de decidir si la imatge que cal observar primer és la del *Sepeli de Crist* o bé la del *Davallament a l'Infern*, esdeveniment que respon a un moment incert dins dels tres dies d'espera fins a la resurrecció de Crist, no necessàriament al temps en què Crist reposa dins del sepulcre. Sigui quina sigui l'opció preferida a Tortosa, la visió sistemàtica de la ziga-zaga que establíem per relacionar els dos primers carrers es veu trastocada per una solució que imposa un ritme de lectura creuat de forma asimètrica, i que obligaria a llegir els dos darrers episodis com un contrapunt que completa el sentit de la resta d'escenes³⁰. La disposició del *Davallament a l'Infern* com a darrer dels episodis del tercer plafó insinua aquest plantejament, ja que l'episodi permet una lectura al marge del cicle narrat. El *Descensus* afegeix un sentit escatològic a la història de la Passió i la Resurrecció; ultrapassa l'esfera terrenal en què es desenvolupen els fets per portar l'explicació fins les seves conseqüències ulteriors. Es desvetlla la separació entre el bé i el mal i es crea la remor del Judici³¹.

La imatge del *Crist de Pietat o de Dolor* clou els episodis amb una icona resum que ha cohesionat les diferents seqüències de mort i resurrecció en una imatge única. La inclusió del *Baró de Dolor*, present en nombroses predelles, vist dins del programa narratiu d'aquestes portes, pot ajudar a explicar els problemes de lectura que es creen en aquesta última part del conjunt, i que atorguen al *Descensus ad Inferos* una localització ambigua que altera una ubicació ideal entre l'escena de l'*Enterrament* i la de la *Resurrecció*.

Arguments figuratius generals: culpabilitat, dol i desconsol en la història de la Redempció

Les escenes pintades a Tortosa incorporen un cicle de la Passió particularment interessant, que posa l'accent en les parts dramàtiques i en el pes de l'acció dels homes sobre la mort de l'Innocent. En cap moment sembla que l'objectiu sigui la proclamació d'un triomf absolut o d'una

30. Remetem a l'esquema adjunt per a una millor comprensió del sentit de lectura que proposem (fig.1).

31. Aquesta remor es torna presència real amb la inclusió del Judici en el Políptic de la Pierpont Morgan Library de Nova York. Sobre la iconografia d'aquest conjunt: Rosa ALCOY, *La Introducció i derivacions...*, vol. II, p. 662-730.

victòria esclatant. Més aviat observem com és la recerca dels culpables la que priva en les eleccions. El protagonisme dels jueus es combina amb el plany sobre el cos de Crist mort. Mentre que les dues primeres taules es consagren a la narració de la marxa ineludible de Crist vers la mort, insistint alhora i de forma volguda en el paper de Judes i els jueus en les accions i la confabulació dels malignes, les dues següents són un altaveu manifest de la desolació posterior. L'emmarcament penitencial sobresurt. El dol de Maria i dels deixebles és l'eix essencial dels dos batents de la dreta. Aquí el programa no es complau en la visió de la resurrecció de Crist. Solament les Maries constaten astorades la buidor del sepulcre. Potser el *Descensus ad Inferos* pugui permetre retrobar la imatge viva del Crist mort a la creu, però aquesta és marcada pels senyals que ha deixat el suplici, i podem admetre que el recurs és la mostra evident que l'objectiu perseguit és la salvació de l'home, més que no l'exaltació d'una victòria final. Per això té més sentit que sigui el *Baró de Dolor* el tema que el retaule contempla com a darrera imatge, i que el dol, el dolor i la compunció dels presents s'imposin en la majoria de les escenes. Per tal d'advertir millor els detalls que s'encadenen en aquest discurs, analitzarem les escenes una per una, englobant-les, però, dins dues constants temàtiques que crec especialment presents en la construcció del programa exterior del retaule. D'una banda, les pintures posen l'accent sobre la recerca dels culpables de la mort de Crist, de l'altre, sobre l'expressió del dolor ocasionat pel seu sacrifici,

Els espais de la traïció de Judes

La singularitat de les escenes triades per compondre aquest cicle podria tenir una primera justificació en el seu valor complementari i alternatiu respecte al cicle esculpit. Així es resoluria un primer nivell de singularitat que, tanmateix, no és suficient per a explicar les diferències i elements peculiars que desvetllen punt per punt les escenes concretes. Pel que fa al tractament del problema a aquesta escala, cal remetre's tant a les tradicions pictòriques com als models iconogràfics o a orientacions d'altres menes que podia conèixer o podien haver impressionat l'anònim Mestre de Tortosa.

Les architectures són un aspecte ineludible en tots els episodis. La seva presència constant arriba a ser clau en l'estètica del conjunt. Els escenaris del mestre remarquen punts de vista insòlits, que no es troben en la tradició catalana, però que tampoc no podem assenyalar com a aspectes freqüents a Itàlia. El quadre que mostra Judes venent Crist per les trenta

monedes³² no és únic en la pintura catalana. El localitzem també en un dels retaules conservats al convent del Sant Sepulcre de Saragossa, treballs que corresponen als obradors barcelonins³³. No obstant aquests paral·lels, la distància respecte a Tortosa resulta molt evident. Judes, amb la bossa de les monedes a les mans, dialoga amb un dels sacerdot hebreus, que l'acull seguint un esquema que va fer cèlebre la capella de l'Arena padovana i que es va reiterar en altres obres³⁴. Menys freqüent és la importància assolida pels altres jueus, que s'agiten darrere d'aquell que dialoga amb el traïdor. Dos d'ells s'ocupen d'introduir les trenta monedes en la bossa destinada a Judes mentre altres s'interroguen per parelles sobre la marxa o el sentit dels esdeveniments³⁵. L'obra del Sant Sepulcre de Saragossa és significativa perquè mostra ja la diferenciació racial o fisonòmica del jueus, davant de la cultura bassiana, que eludia aquests aspectes. Els jueus, protegits com a possessió dels reis, seran representats sense distinció especial en les obres que aquests encarreguen directament als Bassa o en aquelles altres que depenen del seu cercle més immediat. Les diferències s'acusen després del 1348, quan els hebreus seran acusats de ser els causants de la Pesta³⁶. A la taula de Tortosa els trets caricaturescos comencen a perfilar-se amb precisió. Alguns dels sacerdots majors discuteixen mentre altres jueus semblen disposats a sortir per cooperar, si cal, a l'arrest de Crist³⁷. La distribució de les arquitectures és un dels trets més singulars de l'episodi que, a diferència d'altres casos, divideix l'escena en dos centres d'interès que ajuden a multiplicar la presència hebrea en l'obra.

32. La proposta de Gudiol i Alcolea per identificar aquest moment amb el Penediment de Judes resulta completament inversemblant (J. GUDIOL, S. ALCOLEA, *La pintura...*, 1987, p. 64), no solament pels arguments ja exposats a A. CONEJO, "El retaule de la Verge...", p. 28, sinó també per defugir la tradició iconogràfica més coneguda i per trencar l'esquema ideològic que inunda tot el retaule. Com veurem, una de les premises fonamentals de la seva iconografia és la de subratllar la malignitat dels jueus. Amb el penediment de Judes, el símbol del poble infidel prendria una dimensió ambigua que en cap moment el programa no sembla que vulgui plantejar.

33. L'escena de la traïció al retaule del Sant Sepulcre es pot relacionar amb models sorgits de Siena (vegeu el tema a la *Maestà* de Duccio i als murals de la col·legiata de San Gimignano). A la *Maestà* senesa la venda apareix situada després de l'escena del *Sant Sopar* i el *Rentament de peus*. L'episodi de la venda acostuma a ser un excurs paral·lel a temes de major transcendència visual i litúrgica, de manera que la seva situació en la trama narrativa esdevé relativament flexible.

34. L'escena va ser enclosa també al *jubé* de la catedral de Bourges, que ha estat comparat amb els murals de Giotto (vegeu Cesare GNUDI, "Su gli inizi di Giotto e i suoi rapporti col mondo gòtico", dins *Giotto e il suo tempo, Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto*, Roma, De Luca ed., 1971, p.3-23, figs.3-4).

35. Al *Saltiri anglocatalà de París* també s'hi representa aquest moment de la traïció en què Judes és pagat pels jueus. En aquest cas els sacerdots hebreus, vestits com a bisbes, són asseguts a una taula mentre Judes compareix dret al seu davant, a l'igual que a l'Arbre de la creu de Pacino di Bonaguida de la Galeria dell'Accademia de Florència.

36. Rosa ALCOY, "El retaule gòtic de Castellar del Vallès. Sant Esteve i els Jueus", *Plaça Vella* (Arxiu d'Història de Castellar del Vallès), n. 26, abril 1989, p. 45-91; IDEM, "Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV", *Actes del primer col·loqui d'història dels jueus a la Corona d'Aragó*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1991, vol. II, p. 371-392;

37. Cfr. Ch. R. POST, *The History of Spanish Painting*, vol. VI, part II, 1935, p. 507-508.

L'autor de fesomies i indumentàries mostra un especial interès per retratar aquests personatges i discriminar les seves figures, atorgant-los un protagonisme especial dins del cicle de la Passió. Els nassos llargs i ganxuts i els caps coberts, juntament amb els hàbits llargs i les barbes molt crescudes, assenyalen els membres d'una comitiva sinistra que, tanmateix, no té cap presència en la *Captura tortosina*³⁸.

En aquest cas tota la responsabilitat recau sobre Judes, que assumeix el *rol* del jueu pervers i simbolitza en bloc tots aquells que li han pagat la seva traïdoria. El bes i l'abraçada consumeixen l'acte amb què s'inicia la tragèdia. Els soldats, aplegats a l'esquerra, només esperen l'avinentesa per penetrar en l'espai ritual del bes, armats i coberts amb els seus escuts i cascs, com a figures dansaires d'una elegància estranya al dramatisme imperant. El fet que l'escena no es desenvolupi en un espai obert, sinó en un interior enteixinat, convida a parlar d'una situació inèdita que té diverses conseqüències narratives de pes. El jardí de Getsemaní es veu suplantat per un espai clos que delimita una petita estança en què trobem Jesús i els deixebles a l'arribada de Judes i els soldats. És norma que la *Captura de Crist* sigui descrita en un espai exterior que molt poques obres delimiten arquitectònicament. És per això que crida l'atenció, sense arribar a l'extrem de l'obra de Tortosa, l'escenari emmurallat creat per Ferrer Bassa a l'hora d'il·lustrar la *Captura de Crist* en el foli 154v. del *Saltiri anglocatalà* de París. El mur recorre tot el fons de l'escena, remarcant probablement l'escenari de l'Hort en què culmina la traïció. Ferrer Bassa té cura d'introduir un arbre que evita qualsevol confusió de lectura de la imatge un cop omesa la idea d'interior que s'imposa, en canvi, en el porticó. En el mateix foli 154v. del *Saltiri* cal advertir que s'hi van juxtaposar l'episodi en què Judes rep les monedes i la *Captura*. Tanmateix, ni la primera ni la segona escena responen ni estilísticament ni iconogràficament al que tenim a Tortosa.

Puc insistir, a més, què el protagonisme dels jueus en aquest retaule és una de les notes que allunya el seu autor de l'orientació gràfica analitzable en l'obra dels Bassa. No són, doncs, els esquemes dels tallers barcelonins vinculats al rei els que s'imposen en les pintures del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella, però tampoc és coincident amb aquells el desenvolupament dels continguts que s'hi exposen. D'altra banda, resten per analitzar detalls força habituals del tema, com el fet que Crist reperi la malifeta del sant Pere que ha tallat l'orella a Malcus, portador d'una llanterna que ha caigut per terra. Malcus, de figura tradicionalment

38. Vegeu R. ALCOY, 1989 (88), p. 1154, nota 36; R. ALCOY, "Canvis i oscil·lacions...", p. 371-392;

empetitida, es plany encara de la seva sort, mentre sant Pere fa atenció a l'actitud del Mestre, en previsió del miracle consegüent. La resta dels apòstols que envoltaven Crist havien d'emprendre la fugida per la banda dreta, si s'hagués adaptat l'esquema més difós a Itàlia. Però el fet que el bes sigui emplaçat en un interior falseja la seva escapada. Els apòstols s'amunteguen en un racó de l'estança, disposats a abandonar-la per on sigui, però sense poder trobar una sortida coherent³⁹. La idea de la fugida dels apòstols segueix una tradició no del tot generalitzada, que alguns pintors italians van assumir en les seves obres. Siena i l'Umbria forneixen diversos exemples que resumeix de nou, i prou clarament, la *Maestà* de Duccio (c.1308-1311). A Catalunya el Políptic Morgan ofereix un exemple notable de la marxa dels deixebles temerosos, que abandonen Crist a mans dels soldats; però, tot i que es pot observar una interessant arquitectura en segon terme, queda també ben reflectit que l'acció té lloc en un exterior i quan ja cau la nit.

El pintor de Tortosa ha suprimit les columnetes o pilars que havien de donar suport a la galeria que s'insinua en la cara anterior de l'habitació per tal d'alliberar d'entrebancs la visió de l'interior⁴⁰, però el fet que un dels soldats es trobi en el punt de traspasar el llindar de la porta afegeix temporalitat a les accions i també indica la inexistència de l'accés frontal. L'arquitectura roman oberta a l'espectador, però aquesta virtualitat no impedeix llegir l'escenari com un espai tancat, desvinculat de la tradició iconogràfica més estesa⁴¹.

A continuació, el *Camí del Calvari* és la tercera i última de les escenes apaïrades que configuren el primer tram dels porticons. Tampoc ara no es renuncia a la *bambalina* arquitectònica, i la marxa de la comitiva transcorre sobre un teló de fons construït. La fortificació de la ciutat de Jerusalem i una de les seves portes semblen al·ludir a les diverses muralles que l'envoltaven i que altres mestres van descriure amb detall.

39. Em vaig referir a la seqüència dels apòstols fugitius a Rosa ALCOY, "Una propuesta de relación texto-imagen: Las madres de los santos inocentes y la iconografía de la Pasión en la pintura italiana del siglo XIV", *D'Art*, n. 11, març 1985, p. 133-159 i a R. ALCOY; *La introducció i derivacions...*, p. 1154, nota 36. La fugida i separació del grup format per Jesús i Judes té sentit quan l'episodi s'emmarca en un exterior. La superposició forçada d'una arquitectura resta contingut a aquest ingredient i permet sospitar que el pintor no ha valorat suficientment aquest argument contradictori del discurs.

40. Una de les construccions destinades a situar el Sanedrí o edificis vinculats als sacerdots jueus en el moment de la traïció de Judes permet veure l'ús de la columna com a element que delimita un interior vist segons els esquemes de la "casa de nines". Observem la teulada amb una singular coberta de teules àrabs que traeix els esquemes més típicament italians, i un espai interior que modelen arcs molt rebaixats. Tota la representació juga amb les cobertes d'embigats de fusta, sense cap al·lusió clara a les voltes gòtiques de creueria ni tampoc als característics arcs ojivals.

41. R. ALCOY, *La Introducció i derivacions...*, p. 1154.

En aquest cas priva la referència al mur i a un espai de transició que es podria confondre amb l'entrada o la sortida de la ciutat⁴². Sabem que l'opció preferida va ser la que mostrava la patètica processó a la sortida de la ciutat. *L'Entrada de Jesús a Jerusalem* havia estat l'altra cara de la moneda. Els grans mestres de l'escola de Siena, Duccio, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, entre molts altres, van aprofitar aquestes ocasions per mostrar les principals edificacions d'una *urbs* concebuda segons alguns dels patrons de l'arquitectura italiana. Cases, palaus, baptisteris o esglésies guanyaven terreny per damunt de les muralles i les portes monumentals⁴³. És evident la simplificació que el Mestre de Tortosa fa de tots aquests elements reduïts a la muralla i a una estança, però també del suggestiu problema gràfic que suposava voler representar la comitiva sortint de la ciutat (o entrant-hi, en el cas de l'arribada de Crist a Jerusalem). No queda ni el record del gir retòric que havia descrit Duccio a l'Entrada a Jerusalem de la *Maestà* i que Simone es replanteja en el *Camí del Calvari* del Políptic Orsini, ans al contrari, guanya terreny un marxa lineal més opaca, però d'una contundència essencial, que havia estat l'opció promoguda per Giotto a la capella dels Scrovegni. Sobre el buit del fons blau i amb el perfil de la ciutat només a l'extrem de l'esquerra, el Crist de Giotto omple l'espai amb la seva enorme creu en forma de "T".

Tenint en compte que el *Camí del Calvari* fou representat normalment en una perspectiva que deixa enrere Jerusalem, crec que a Tortosa la idea fou també aquesta. El mur s'ha d'interpretar com una reminiscència del que ja s'ha vist prèviament, i no descartem que l'estança oberta i buida sigui una al·lusió al lloc en què, poc abans, Crist era sentenciat per Pilat, quan aquest opta per rentar-se les mans davant de les peticions dels hebreus⁴⁴. D'altra banda, el mur és una nota que es continuarà utilitzant en les escenes següents i que es manté en el *Davallament* i, de forma més que plausible, també en la representació del Calvari desaparegut.

42. A. CONEJO, "El retaule de la Verge...", p.33.

43. En paral·lel cal atendre produccions en què el context urbà no interessa. La predella del retaule de la Santa Croce d'Ugolino di Nerio, actiu entre 1317 i 1339, repartida entre diverses col·leccions, n'ofereix un exemple clar; el *Camí del Calvari* d'Ugolino pertany a la National Art Gallery de Londres (David BOMFORD et al., *Art in thye Making. Italian painting before 1400*, Londres, National Gallery, 1989, p. 98-123, p. 116).

44. Aquesta possibilitat donaria suport a algunes de les hipòtesis que defensaré més endavant (vegeu l'apartat "Pintura i teatre, potser"). De tota manera, el fet que no es vegi prou bé el pas obert en la muralla no impediria imaginar per a aquest accés una proposta alternativa a la de Pietro Lorenzetti en l'Entrada a Jerusalem de la basílica inferior de Sant Francesc d'Assís, on un espai voltat amb creuria descriu la Porta monumental de la ciutat que interromp la seqüència emmurallada.

Allò més interessant del *Camí del Calvari* tortosí, a banda del context arquitectònic, potser sigui la configuració d'un espai que enfronta directament la imatge de Crist, portador de la creu, amb un dels hebreus, que sembla haver deixat momentàniament els cenacles habituals per encarar-se a aquell que és qüestionat com a rei del poble d'Israel. El tipus d'indumentària no deixa lloc a dubtes. Situat al costat del trompeter que dóna pas a la comitiva⁴⁵, però disposat davant de Crist, cara a cara, com un dels promotors de la seva mort, resulta una nota iconogràfica destacada per la contundència amb què és exposat l'enfrontament, ja que el jueu arriba a posar la seva mà sobre el rostre del sentenciat suggerint el gest d'una bofetada. Un motiu paral·lel es pot trobar al *Camí del Calvari* del Políptic Orsini de Simone Martini, on un dels hebreus, situat al davant, estira la roba de Crist. De nou l'escola de Siena fa referència al jueu que increpa Jesús en el fresc de la Colegiata de San Gimignano, vinculat a l'obrador dels Memmi⁴⁶. Seguint un esquema diferent, i ja a Catalunya, també s'introdueix la figura del sacerdot hebreu a la predel·la del retaule de Rubió, on aquest sembla espiar l'escena més que no pas dialogar amb el condemnat; fa un paper similar al dels jueus al *Camí del Calvari* de Giotto, que els emplaça entre els soldats⁴⁷. La nova implicació dels hebreus en la marxa al Calvari, ben visible a Tortosa, acumula arguments de context que poden afavorir la inclusió del tema dels Improperis que, com he advertit, podria haver estat una de les escenes perdudes d'aquest important conjunt. Més enllà encara, podem remarcar el personatge que, al cap de la marxa, estira la corda lligada, en aquest cas, a les mans de Crist i no pas al seu coll, com fou habitual tant a Itàlia com a Catalunya⁴⁸. La manera de disposar la creu en mans de Crist tampoc té gaire a veure amb els models italians de més qualitat. L'instrument de martiri passa per davant i oculta en bona mesura la figura del seu portador. Notem que la imatge de Giotto i també la solució de

45. El trompeter, que a Tortosa llueix un vistós hàbit migpartit, és una contant iconogràfica en la representació del *Camí del Calvari* a Catalunya. Tant els Bassa com Jaume Cascalls l'incorporen als seus escenaris. Sobre la seva presència al segle XIV vegeu Pere BESERAN, "Els relleus gòtics de la Passió del claustre d'Elna", *Elna, ville et territoire de l'Antiquité a nos jours. L'historien et l'archéologie dans sa Cité, Colloque, II Rencontre d'Elna*, Société des Amis d'Ille-et-Vilaine, 2003, p.271-286.

46. E. CASTELNUOVO (dir), *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Ed. Electa, 1986, p. 356, fig 549.

47. La situació de la Mare amb les altres dones davant de Crist, visible a la predel·la de Rubió (Museu de Vic), no es planteja a Tortosa. Advertirem que en la tradició italiana més difosa les dones acostumen a ser representades en segon terme. Segueixen el grup principal i intenten acostar-s'hi, però els soldats treballen per impedir-ho.

48. Que les mans apareguin lligades, fet que hauria impossibilitat el portament de la creu en un marc real, pot ser interpretat com una manca de *naturalisme* evident per part del pintor. El seu desig d'abstracció és patent en aquest i altres detalls que trenquen la perspectiva anecdòtica realista per fer pesar més els elements simbòlics. De tota manera, les mans lligades de Crist són una constant que s'arrossega al llarg dels diferents moments del Procés. Per tant, també podrien interpretar-se com una reminiscència dels moments anteriors que el pintor acobla inesperadament al *Camí del Calvari*.

Pietro Lorenzetti optaven per recolzar l'instrument sobre l'espatlla esquerra de Crist, i no sobre la seva espatlla dreta, com a Tortosa⁴⁹. Això afavoria la disposició més lliure de les mans sobre la creu, que no es trobaven tampoc lligades, ja que, com és sabut, la corda penjava del coll del sentenciat. La solució catalana remet l'acarament entre Crist i el jueu a un segon terme emplaçat al darrera de la creu, fet que situa l'instrument de martiri com a gran protagonista del tema⁵⁰. Finalment, un grup de soldats tanquen novament, amb les seves actituds ballarines i flotants, la part posterior de la tràgica processó. El seu posat lleuger, frívol, els fa aliens a les accions que porten a terme. Aquestes sembla que han d'aparèixer determinades per una conjura que evidencia la culpabilitat dels israelites i de la Sinagoga.

El *Camí del Calvari* descrit d'aquesta molt singular manera subratlla per mida i disposició la creu en forma de tau que Crist arrossega, i que es retroba de nou com a fons del *Baró de Dolor*, convertida en macro *Arma Christi* que ordena la resta de senyals o símbols al·lusius a la Passió. Pel que fa al *Davallament*, cal fer notar que un petit element vertical situat sobre el pal horitzontal serveix per modificar el perfil en "T" i situar la inscripció al·lusiva al rei dels jueus. El perfil de la creu torna solament en aparença a ser el de la creu llatina. De fet, segueix l'esquema que s'imposa en el *Calvari* i en la creu del *Judici Final* de Giotto a la Capella Scrovegni padovana. Podem afirmar que el Mestre de Tortosa segueix l'esquema de creu que Giotto va utilitzar a l'Arena i que també van adoptar molts dels seus seguidors, tant si eren actius al Laci, a l'Umbria o a Nàpols. Si volem recuperar la tau ho podem fer en el *Camí del Calvari* de la capella de Pàdua; es tracta d'una opció que sembla que és la preferida pel taller de Giotto i que, en els Calvaris, no oblida quasi mai la cartel·la amb l'INRI.⁵¹ A Tortosa, però, aquestes sigles convencionals, que al·ludeixen Crist com a rei dels jueus tot recordant l'escarni que aquests fan d'ell, han estat singularment substituïdes per l'abreviatura IHS del

49. Els Bassa segueixen l'esquema italià al *Saltiri anglocatalà de París* (foli 117 corresponent al salm 68), al *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (fol. 230), al *Políptic Morgan* i a la capella de Sant Miquel de Pedralbes. En totes aquestes obres s'imposa la forma de tau de la creu, a excepció dels murals de les clarisses de Pedralbes, que utilitzen la creu llatina per a Crist i la "T" per a les creus dels lladres martiritzats al seu costat.

50. La inclusió d'un jueu que indica el Calvari és visible al retaule d'Ugolino di Nerio per a la Santa Croce (vegeu nota 41).

51. És important anotar, sense intenció de fer ara l'estudi de la qüestió, que l'escola catalana italianitzant va utilitzar sovint el tipus de creu que evita la prolongació del pal vertical molt per damunt de l'horitzontal (vegeu nota 49). Aquesta tendència s'accentua encara més a partir del 1348. És evident que en les obres d'arrel italiana es donen solucions intermèdies, però els usos que tendeixen a definir la "T" sobrevolada per l'INRI contrasten clarament amb el que s'havia fet durant el període anomenat lineal, en què la continuïtat del pal vertical es feia molt evident en connexió amb models septentrionals que també incorporaren alguns pintors de Siena.

nom de Jesús. Notem que les sigles del nom de Crist, en grec i llatí, s'alternen també en el sarcòfag de la gran taula de *l'Enterrament* de Tortosa, identificada com a frontal de l'altar major.

Els escenaris de la mort

Fem ara un salt sobre els episodis perduts per retrobar-nos amb el tema del *Davallament* de la creu⁵². El pintor s'escapa de les fórmules estrictament bizantines, que recorrien a un accentuat arquejament del cos de Crist, però tampoc no explota els models septentrionals fonamentats en la frontalitat de les accions i en la caiguda vertical del cos de Crist. La seva composició recorda vagament el plantejament de Pietro Lorenzetti al transsepte de Sant Francesc d'Assís, en què el mestre italià reorganitza l'antiga situació per conferir al cos una disposició diagonal que solament trenca la flexió de les cames, obligada perquè en el fresc de Pietro els peus de Crist resten encara clavats a la creu⁵³. No és això el que trobem a Tortosa. De fet, el Crist ha estat completament despenjat i es mostra en primer terme sostingut pels seus fidels, fet que permet dibuixar una diagonal molt evident, però que dinamita la dimensió temporal de l'operació duta a terme pels deixebles. Solament és visible una escala, a la qual és encara enfilat Nicodem, un dels criptocristians que assumiran les càrregues de *l'Enterrament*. En algunes miniatures bassianes seran dues les escales en ús, que s'adiuen amb esquemes que també es troben en l'obra avinyonesa de Simone Martini (Políptic Orsini). En els *Davallaments* de Ferrer i Arnau Bassa el cos es representa desclavat i té una disposició diagonal, però ni la composició ni la manera de disposar les figures permeten establir una connexió massa directa amb Tortosa. Alguna coincidència no suposa en aquest cas cap obligada afinitat⁵⁴.

En la pintura que analitzem interessa l'abraçada de Maria i el Fill, però sobretot el treball dels seus fidels per sostenir el cos que es desplega com una ofrena sentimental i religiosa, amb el braços oberts en un generós

52. Sobre les diferents alternatives per a les escenes desaparegudes vegeu l'apartat "Mancances i sentit de lectura".

53. També Duccio i Simone Martini mantenen els peus clavats en algunes de les seves obres, remarcant l'esforç que suposa alliberar el cos de Crist de la creu. El mateix es repeteix també entre els mestres de l'escola de Rimini.

54. Les pintures de Pedralbes (1346) responen a l'esquema divulgat pels mestres sienesos en què els peus són clavats a la creu mentre un dels criptocristians s'afanya a treure'n el clau. Tanmateix, és força insòlit i poc versemblant que el cos de Crist romangui en mans de Josep d'Arimatea mentre els que esperen, a la part inferior de la creu, no el toquen ni fan cap gest de voler agafar-lo. Remarquem que el Políptic Morgan segueix l'esquema de Pedralbes, però el rectifica en pro d'uns deixebles que toquen les mans i el braç de Crist, encara que no el sostenen pròpiament.

triangle. Josep d'Arimatea, ricament vestit com corresponia al seu estatus, abraça el cos sense vida en el primer terme. És una figura trencadissa, però que té una gràcia notable en aquestes pintures. Observem que la corona d'espines és encara visible sobre el cap del crucificat, aquí i en l'episodi següent. Aquest ingredient remet al tema de la coronació de Crist impulsada com a mofa cruenta pels seus detractors, enclòs sovint en la imatge de la *Derisio*. En aquest sentit, potser que aquest detall es pugui utilitzar com a nota iconogràfica més a favor de la restitució dels *Improperis* al porticó perdut.

Entre el *Davallament* de la creu i el *Davallament a l'Infern*, s'hi interposa una escena singular. Ja n'hem destacat el sentit més enllà del desenvolupament narratiu de molts dels episodis, però ara cal fer-ne una segona lectura. El fons arquitectònic és el primer aspecte sorprenent d'una imatge que no es pot identificar estrictament amb el *Planys* o la *Lamentació sobre el Crist mort*. L'escenari ha canviat. Hem abandonat les rodalies del Calvari (la creu no té cap presència). L'arquitectura, d'un color rosa intens, configura un petit atri o espai porticat que s'adapta a la situació de les figures. També en aquesta ocasió és factible pensar en la supressió de les columnes o pilars que havien de fer de suport de les teulades. Els arcs rebaixats, ben presents en l'arquitectura gòtica catalana, queden suspesos per tal d'emmarcar les imatges de la Magdalena i de sant Joan, que compareixen asseguts als costats esquerre i dret d'un grup central format per la Mare de Déu i Crist⁵⁵. Per darrera del nimbe d'aquest i en un segon terme, es percep també el rostre incomplet d'una segona figura femenina amb menor protagonisme.

Cal remarcar la disposició del grup de la Mare i el Fill. Maria no forma un bloc compacte amb Jesús⁵⁶. A diferència del que hem vist al *Davallament de la creu*, el tors dret de Maria se separa clarament del cos que ha perdut la vida i que recolza sobre els seus genolls. Aquest distanciament esdevindrà típic de la *Pietat*. Panofsky va observar el paral·lelisme del tema amb algunes de les figures de la *Matança dels sants Innocents*, on des de molt aviat algunes de les mares contemplen amb desesperació el

55. L'obra dels Bassa incorpora sovint l'arc rebaixat a la definició dels seus escenaris. Es tracta d'un motiu molt freqüent en la pintura catalana del segle XIV, més que no pas l'arc apuntat o ojival. Els sistemes d'arcs guanyen versemblança tectònica en algunes pintures que s'acosten a estructures reals catalanes, tot i que no arribin a descriure amb precisió edificis contemporanis.

56. Aquesta és en canvi l'opció elegida a Itàlia pel Pseudo Jacopino di Francesco en el políptic de la Pinacoteca Nazionale di Bologna, per l'anomenat Maestro della Pietà (M. MEISS, "Italian Primitives at Konopiste", *The Art Bulletin*, XXVIII, 1946, p. 5-12) o per Cecco di Pietro al Políptic de la *Pietat* conservat al Museo Nazionale de Pisa de cap el 1377 (Enzo CARLI, *La pittura a Pisa dalle origini alla "bella maniera"*, Pisa, Pacini ed., 1994, fig. 159).

cos estès sobre la seva falda del fill sacrificat⁵⁷. No és debades, doncs, que la part esculpida del retaule de Tortosa enclou aquesta prefigura de la *Pietat* en l'episodi que dedica als sants innocents. L'efígie de la Dolorosa guanya terreny en una pintura que no arriba a isolar el grup que conforma amb el seu fill taxativament, atès que no elimina totes les figures complementàries que havien tingut el seu espai en les imatges del *Davallament*, el *Sant Sepulcre* i el *Plany sobre el Crist mort*⁵⁸. Tanmateix, i per bé que sense renunciar a alguns d'aquests personatges, el Mestre de Tortosa ens acostava als esquemes de la *Pietat* que es van divulgar en terres italianes des de mitjan segle XIV i sobretot en les primeres dècades de la segona meitat de la centúria. Encara que no totes les datacions són prou segures, les *Pietats* van fer la seva florida a Itàlia a partir del 1348. Una petita taula de Giovanni da Milano de la col·lecció Du Luart de París, s'intenta situar al voltant del 1350-1355⁵⁹. També cal tenir en compte algunes produccions napolitanes en què la figura de la Verge s'expandeix per donar suport a la figura del fill sense l'acompanyament de cap comparsa. Ara, però, tant la *Pietat* de Pietatella a Carbonara com la conservada al Museu Pepoli de Trapani, a Sicília, ambdues d'escola napolitana, es regulen per un esquema diferent del del grup tortosí⁶⁰. La disposició de les mans, que en les peces italianes acaronen el cos del fill, té una funció diferent en l'obra catalana, que opta per una disposició més explicativa o vinculada al plany entès com a forma d'un discurs. La disposició aixecada de la mà esquerra de Maria condiona la representació per una via que es va imposar durant la segona meitat del segle XIV. Aquesta opció contempla deixar enrera una part de les emocions per donar, en un primer terme, els arguments explícits del dolor de la mare. Per això en la pintura de Tortosa, Maria adopta una actitud oratòria que es repeteix de forma molt nítida en una taula de la

57. Es tracta d'una prefigura de la *Pietat* que es troba ja en algunes obres esculpides de la família dels Pisano (trona de Sant'Andrea de Pistoia) o en murals com els del Mestre de la Infància de Crist al transepte de la Basilica Inferior de Sant Francesc d'Assís, o en l'escena interpretada pel Maestro Espressionista di Santa Chiara a Santa Clara d'Assís (Pietro SCARPELLINI, "Di alcuni pittori giotteschi nella città e nel territorio di Assisi", dins *GiOTTO e i Giotteschi in Assisi*, Assisi, 1979, p.211-270, fig.232). A Catalunya aquest detall de la matança fou recollit pels Bassa al *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* (foli 86v.).

58. Un cas molt interessant és el de la predel·la del retaule de Santa Maria de Rubió. El grup de Maria i Crist resulta proper al tortosí, i les Magdalenes assegudes i vinculades enrera són prou similars i, alhora, s'acosten al model utilitzat a la capella de Sant Miquel de Pedralbes. Els acompanyants de la predel·la de Rubió, però, són més nombrosos que a Tortosa, i l'escenari es compona per tal d'invocar el *Calvari* i aturar-se en la creu, que evoca àdhuc el *Davallament*.

59. Mina GREGORI i Luigi CAVADINI, *Giovanni da Milano*, Comune di Valmorea, 1980, p. 38-39.

60. La taula de Trapani, atribuïda en algunes ocasions a Roberto d'Oderisio, es ben reproduïda a E. CASTELNUOVO (dir.) *La pittura in Italia...*, vol. II, p. 509.

Pietat atribuïda al Maestro di San Verecondo que conserva la Pinacoteca Nazionale de Bolònia⁶¹.

La visió del petit cos de Crist i el gest de la mare que ofereix la *Pietat* de la col·lecció Spinelli de Florència tampoc no responen estrictament al que veiem a Tortosa⁶², però en aquest cas el que crida l'atenció és la forta expressivitat del Mestre de la Pietat Spinelli, que redreça el cos de Maria fins entronitzar-la i aixecar-la a una dimensió que deixa de ser la pròpia de la història de la Passió. La manera singular de veure la figura de la Mare amb el fill mort, tal com s'havia tipificat des de molt abans la icona de Maria amb el Nen, convida a sospesar atentament el cas intermedi de Tortosa, amb ingredients suficients com per a no passar per alt la seva importància en la història del tema.⁶³ El marc arquitectònic posa èmfasi també en la projecció escenogràfica de l'episodi, que sembla remetre a una actuació. Els braços de Crist, coronat d'espines, es pleguen sobre un cos encara sagnant, mentre que la Mare de Déu, que sobresurt una mica enretirada per damunt dels altres personatges, actua com a oradora principal.

En el *Davallament a l'Infern*, la boca oberta de la bèstia, que va deixar sortir els patriarques, respon a un patró iconogràfic ben implantat en la tradició catalana⁶⁴. Per interpretar correctament l'escena cal tenir en compte els orígens septentrionals d'aquest recurs a l'animal, que sembla oposar-se diametralment als esquemes bizantins de l'Anastasis, que es van

61. La datació i característiques de la peça l'allunyen excessivament del nostre centre d'interès, però la seva impostació general pot traduir models anteriors més importants per al nostre estudi (Mauro MINARDI, "Maestro di San Verecondo", Vittorio SGARBI (ed.), *Lorenzo e Jacopo...*, p. 175-176).

62. Segons Giovanni Previtali el pintor que identifica amb el Maestro della Beata Chiara ha invertit els termes habituals de la perspectiva jeràrquica medieval atorgant al cos del Crist mort unes dimensions molt menors que al de la Madonna (G. PREVITALI, "L'Umbria a la sinistra del Tevere...", p. 72, fig. 117). Vegeu l'esquema atribuït a Taddeo Gaddi en un tríptic portàtil del Museo del Castel Sant'Angelo a Roma. En aquest cas al grup de Maria i Jesús s'hi afegixen solament dues figures més, però la composició s'aparta força de Tortosa.

63. Menys clara que no pas la de Tortosa seria, com a *Pietat* estricta, i així se l'anomena, la taula atribuïda a Alegretto Nuzi que conserva el Kaiser Friedrich Museum de Berlín. El mateix diria de la *Pietat* que es reconeix en el manuscrit 643 de la Pierpont Morgan Library de Nova York vinculada al taller de Pacino di Bonaguida (ambdues obres són reproduïdes a Bernard BERENSON, "Early Paintings by Alegretto Nuzi" i "Italian illustrations of the Speculum Humanae Salvationis", dins *Studies in Medieval Painting*, Yale University Press, 1957 (930), p. 63-74, fig.65 i p. 101-137, fig.137). El grup que defineixen aquestes obres és el mateix que es troba en una curiosa taula que aplega en un sol escenari la imatge del Calvari i la visió del plany sobre el Crist mort (vegeu-la vinculada a Donato Martini a Cristina DE BENEDICTIS, *La pittura senese 1330-1370*, Firenze, Salimbeni Libreria ed., 1979, fig.49). En totes aquestes imatges, i en altres de similars que podríem citar, el grup de Maria i Crist es desplaça a l'esquerra seguint la solució ideada per Giotto en el Plany o Deposició de la capella de l'Arena. La Mare no ocupa una posició central, la qual, en canvi, el Mestre de Tortosa es complau a remarcar. El seu plantejament serà l'adoptat per al tema de la *Pietat*.

64. Tant la pintura dels Bassa com la dels germans Serra es fa ressò d'aquest esquema, en què domina l'aparença zoomòrfica de la boca de l'Infern.

divulgar a bastament en la pintura italiana⁶⁵. De tota manera, a Tortosa la relació del cap de la bèstia amb un ésser aquàtic aparta l'exemple dels esquemes dominants a l'escola barcelonina, en què resulta més ambigua la filiació del Maligne com a monstre marí⁶⁶.

En la taula tortosina domina la imatge de gran cetaci o serp gegant. Dotada d'uns ullals extraordinaris, la figura omple amb rotunditat l'episodi, alhora que alguns petits dimonis situats al seu damunt intenten entorpir l'operació de rescat. El motiu pot derivar de l'obra esculpida on el tema es fa també present. Tanmateix, si hi ha un element singular en aquesta escena, que dissol afinitats amb altres tradicions són les architectures que apareixen al fons, amb els seus murs decorats per rombes en relleu. Darrera del Crist armat amb la banderola crucífera –creu vermella sobre fons blanc- s'obre un pas en una edificació que podem considerar també estrictament inhabitual. A Itàlia havia estat normal la representació del trencament de les portes, sovint caigudes per terra, que conduïen a l'accés al món inferior, concebut com un forat o cova excavada en la roca. Es tractava en alguns casos d'una al·lusió molt clara als llocs d'enterrament⁶⁷. A la cova s'hi podia afegir també un pas arquitectònic, però difícilment es preveia un edifici com a escenografia de fons. La capella de l'Arena de Padova no enclou aquest episodi, com tampoc el del *Davallament de la creu*. Així, per retrobar un *Descensus* vinculat al taller de Giotto hem de recórrer a un conjunt de taules dedicades a la vida de Crist, concretament la conservada a la Alte Pinakothek de Munic. A banda de poder confrontar el *Dencensus* italià amb el tortosí, ens interessa l'obra de Munic perquè mostra de nou el tipus de creu en "T", transportada en aquest cas fins a l'Infern per un segon personatge que pot identificar-se amb Simó el cirenaic, i que se situa de forma excepcional al costat de Crist en aquesta taula i en alguna altra obra derivada de la seva escola⁶⁸.

65. Un recull suficient d'exemples a Evelyn SANBERG VAVALA, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Roma, Multigrafica editrice, 1985 (1929), p. 309-322. El mateix llibre enclou nombroses imatges que poden ajudar a enquadrar l'estudi d'altres episodis presents a Tortosa. Recordarem que les escoles germàniques van atorgar també imatge zoomòrfica a les entrades al món inferiors.

66. El Políptic de la Pierpont Morgan Library proporciona un exemple català anterior al 1348 en què es combinen les dues tradicions. La visió imperant de la cova no elimina l'al·lusió a la boca oberta de l'animal monstruós, que té aquí una presència més discreta. Ja avançada la segona meitat del segle XIV la balança es decanta per la boca oberta del Leviatan en el retaule de la Resurrecció del Sant Sepulcre de Saragossa, obra de Jaume Serra realitzada cap el 1381 (Museu Provincial de Belles Arts de Saragossa). En aquest darrer cas crida l'atenció que els dimonis s'escarrassin per tancar la boca de l'animal amb una cadena de ferro.

67. Els tallers de l'escola de Rimini permeten l'estudi de diferents exemples.

68. Constatem que aquest tipus de creu va ser utilitzat també per alguns mestres relacionats amb l'àrea de Viterbo. Encara que no sempre es respecta de manera estricta la forma de la "T", és força evident la pèrdua d'importància del fragment sobresortint per damunt del travesser horitzontal (vegeu

Els cossos nus d'Adam i Eva protagonitzen un rescat més ampli que implica els personatges positius de l'Antic Testament i que, encloses les figures del rei David i de sant Joan Baptista, esperaven sortir dels llimbs algun dia. L'alliberament del Pecat original per la mort de Crist a la creu era la condició *sine qua non* que havia de permetre a les seves ànimes abandonar el lloc incert en què es trobaven recloses. L'escena, en mostrar la sortida de la mà del Salvador, simbolitza l'obertura d'una nova fase en la història de la humanitat. Per tant, el tema es defineix com una visualització explícita de les conseqüències immediates del sacrifici, del martiri i la mort de Jesús al Calvari. Adam pecador centra aquí l'atenció en un discurs que, en marginar altres elements habituals, perd en sofisticació, però assoleix una gran claredat expositiva, cosa que fa més evidents les idees que es volien divulgar en primera instància. Crist redimeix Adam i Eva, i amb ells allibera l'home del pecat original.

Quan les qüestions afecten matisos compromesos les convencions establertes en les imatges potser no són tant afinades. Com hem vist, la *Baixada als Llimbs* podia haver tingut lloc durant els dies en què Crist era mort, però també podia considerar-se un dels fets posteriors a la Resurrecció. Abans de la Resurrecció havia de ser l'esperit el que alliberés els patriarques, mentre que Crist en cos i ànima havia de ser el responsable de fer-ho després de vèncer la mort. Evidentment, aquestes teories o idees a l'entorn d'un passatge particularment polèmic són difícilment ajustables com a arguments segurs sobre les formes de la representació pictòrica. No queda gens clar que el període gòtic establís una clara diferència en la representació del cos i de l'ànima. Sovint l'ànima adopta de forma mimètica els mes petits detalls que correspondrien a l'aparença del personatge viu. Ànima i cos humà es confonien (potser gràficament eren confosos de forma intencionada o es desitjava aquesta forma ambigua). Per exemple, l'ànima de sant Francesc elevada al cel pels àngels mostra en més d'una ocasió les ferides que havia adquirit el seu cos en el procés d'estigmatització⁶⁹. En el cas que ens ocupa, és difícil asseverar que el Crist del *Descensus* de Tortosa vulgui ser una representació de l'Home-Déu, vist en cos i ànima, pel fet de mostrar en el seu cos els senyals o estigmes que va deixar la Passió i que, per tant, s'hagi volgut definir un instant posterior a la resurrecció.

Enrico CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, ed. Einaudi, 1991, figs. 41 (*Maestro viterbese* actiu a l'església de Santa Maria la Nuova) i figs. 69, 73 i 102, taules i murals vinculats al taller de Matteo Giovannetti). No cal oblidar que va ser també el tipus present a la capella de la Magdalena a la Basílica inferior de Sant Francesc d'Assís (Giovanni PREVITALI, "Le capelle di S. Nicola e di S. Maria Maddalena nella Chiesa Inferiore di San Francisco", dins *GiOTTO e i Giotteschi in Assisi*, Assís, 1979, p. 93-128, figs. 107 i XVIII).
69. Tractem el tema a *Anticipacions del Paradís*, en curs de realització.

Amb tot, si aquest detall no hagués passat desapercbut, és evident que afavoriria la lectura en ziga-zaga que ja he sospesat com a més probable. En altres ocasions, la falta dels estigmes ha estat considerada fonamental per a situar l'escena abans de la Resurrecció⁷⁰. Acordarem que la figura completa del Salvador exigia la visió dels estigmes que, més que no una referència al cos, feien palesa la seva humanitat enfront de la seva divinitat, que ja queda prou ben expressada en el seu prodigiós retorn a la vida.

Per concloure la meua aproximació a aquest tema advertiré que la solució del *Descensus ad Inferos* de Tortosa no respon a les expectatives creades per una obra de perfil estrictament italià. La presència de la boca del monstre destorba aquesta possibilitat en interferir amb models difosos a Catalunya i en altres zones d'Europa, però escassament infiltrats en els tallers italians. En aquest sentit, sembla més atenta a la moda italiana alguna obra dels Bassa (Políptic Morgan) que no pas el conjunt tortosí. D'aquesta i altres variables caldrà extreure'n alguna conclusió més endavant, sense oblidar els paral·lelismes que es poden establir amb els episodis esculpits on la boca oberta del animal marí torna a fer-se present.

El carrer dels tres sepulcres

Haurem d'assistir abans a l'*Enterrament de Crist*, que inicia un recorregut temàtic per tres escenes distintes que tenen com a eix comú la figuració del sepulcre. La caixa funerària és protagonista dels tres episodis que componen el batent o carrer situat més a la dreta. Es crea un joc visual prou singular, que sembla partir del primer terme en què compareix el *Baró de Dolor*, encara que aquest no pugi donar la sortida del fil discursiu. La visió de la caixa canvia a l'episodi central –la *Visita de les Maries al sepulcre*–, integrat per altres motius d'interès, i retorna sobre l'esquema bàsic definit pel sarcòfag en l'episodi superior ocupat per l'*Enterrament*. De fet, és aquest darrer tema el que determina el sentit de lectura de tot el compartiment. A diferència del que succeïa en els batents de l'esquerra, ara és obligat fer un recorregut de d'alt a baix, per bé que la nostra percepció general del carrer no pot evitar de fer també el recorregut invers.

70. Bartolomé Bermejo en el *Davallament a l'Infern* de la col·lecció Amatller prescindeix dels estigmes. Fa així una al·lusió clara a l'esperit de l'Home-Déu. Si fem una revisió de casos prou general, acordarem ràpidament que l'absència dels estigmes esdevé molt més significativa que no pas la seva presència (vegeu Santiago ALCOLEA BLANCH, "Bartolomé Bermejo. Quatre compartiments d'un retaule dedicat a Crist Redemptor", *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Museu Nacional d'Art de Catalunya i Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p.160-168).

A l'*Enterrament* s'ha invertit la solució més habitual, que situa el cap de Crist a l'esquerra de la composició. En canviar la disposició més freqüent, l'abraçada entre Maria i el seu fill es retroba a la dreta, com a contrapunt a l'abraçada que ja havia tingut lloc al *Davallament*, però girat cap a la banda oposada⁷¹. Abans d'arribar-hi i contemplar l'instant en què la Mare abandona el cos del Fill dins del sepulcre, haurem vist una representació prou cridanera de sant Joan, vestit de blau intens i amb el mantell vermell que penja sobre les seves espatlles⁷². El seu dolor s'expressa en solitari al marge del grup; amb les mans encreuades, aixeca la mirada al cel i vincla enrera el cos, de forma similar a com ho fa la Magdalena en l'escena de plany que centra la Dolorosa. Val a dir que aquest sant Joan té ara un protagonisme especial, que podria compensar el que havia perdut en el *Davallament*, on només es pot identificar amb la figura que agafa les cames de Crist, l'única que, d'altra banda, mostra els colors que identifiquen sant Joan en la resta dels episodis⁷³.

L'*Enterrament*, absolutament poblat de figures, reserva encara altres sorpreses. En segon terme i al costat de sant Joan, dos jueus dialoguen. Un d'ells es posa el dit davant de la boca, potser en senyal de dubte, demana silenci fent una mica de temps abans de respondre al seu interlocutor. Per la seva indumentària i aspecte podria ser el mateix personatge que havia aparegut enfront de Crist al *Camí del Calvari*. El cap cobert i l'absència de barba no obliguen a considerar que es tracti d'una figura femenina. Sí que ho és, en canvi, la que eixuga les seves llàgrimes en el mantell a temps per poder escoltar el diàleg dels jueus. Tanmateix, ocupa un terme més proper al sepulcre, entre els hebreus i el criptocristià que podem identificar amb Nicodem. A la seva esquerra no ens passa desapercebuda la Magdalena, amb la seva habitual indumentària vermella. El pintor resol la figura amb un arriscat exercici de dibuix. Amb les mans agafades damunt del front, la dona aboca dins del sepulcre el rostre vist en escorç. Es tracta d'una alternativa a altres solucions que intenten reflectir la desesperació de la pecadora penedida, quan aquesta aixeca els braços enlaire o s'estripa la roba. Com veurem més endavant, aquestes actituds singulars, que juguen amb la movilitat del coll i amb l'escorç dels rostres, es troben de manera força habitual en la pintura de Matteo Giovannetti da Viterbo.

71. Es pot fer la comparació amb el frontal de l'Enterrament de Tortosa, comentat a l'inici d'aquest estudi.

72. El políptic de la Pierpont Morgan Library de Nova York mostra una imatge equivalent de sant Joan, sempre i què només valorem els colors imposats a la seva indumentària.

73. El fet que aquest personatge vagi sense calçat és més determinant que no pas els colors dels seus vestits, tenint en compte que l'apòstol serà representat normalment amb els peus nus (vegeu l'escena de l'Enterrament), mentre que les dones acostumen a mostrar algun tipus de sabates.

Entre la Magdalena i la Mare de Déu, coberta amb mantell blau i ajaguda per abraçar el seu fill i acariciar el seu cap, talment els gests que trobàvem a faltar en la imatge de la *Pietat*, només hi veurem un espès grup de soldats que sembla que esperen l'hora per vigilar el sepulcre. No és gens habitual que s'hagi volgut remarcar la presència d'aquests personatges des de l'enterrament. Aquest acostuma a ser un moment íntim en què només els més fidels hi tenen cabuda. Tanmateix, si es volia certificar la Resurrecció, no tindria sentit que romans i jueus no haguessin verificat el procés d'enterrament. Per tant, des d'un punt de vista temàtic i iconogràfic la solució tortosina resulta doblement interessant i ens obliga a remarcar de bell nou el contingut excepcional de totes i cadascuna de les escenes de la part pictòrica d'aquesta obra. Al cap del sepulcre se situa Josep d'Arimatea, amb vestit ataronjat i una llarga espasa cenyida a la cintura, mentre que, als peus del sarcòfag, Nicodem vesteix robes de dos colors i capell de roba a la moda italiana.

L'escena es va concebre lleugerament asimètrica, per tal de compensar el protagonisme de sant Joan o, simplement, per enriquir l'esquema que s'oferia a l'espectador. La cara frontal del sepulcre es deixa lliure d'entrebancs visuals. Podem notar les dues parts en què es divideix la caixa, suportada per quatre peus i decorada amb relleus i elements decoratius policroms. El pintor no ha admès la integració de cap figura que, al davant del sepulcre, doni l'esquena a l'espectador⁷⁴; d'aquesta manera atorga major relleu als soldats que poblen el fons, col·locats sobre el mur que tanca l'espai cementiri⁷⁵.

Les dones del *Davallament de la creu* i l'*Enterrament* porten els mantells recollits sobre les espatlles, de tal manera que només en una ocasió en descobrim una amb el cap perfectament cobert, aquella que eixuga les llàgrimes en el seu mantell. L'opció es dona també a la *Pietat*. Maria es distingeix mostrant el cap cobert en senyal de dol, tal i com el duu un cop situada al costat del *Baró de Dolor*.

Per contrast, porten els cabells amagats dues de les tres dones que, uns dies després, havien d'arribar fins al sepulcre amb els ungüents i els perfums. Són les protagonistes de la *Visitatio Sepulchri*, atentes a les explicacions de l'àngel que els anuncia la resurrecció de Crist. Empren les

74. Sí ho fa, en canvi, el taller dels Bassa en algunes de les obres miniades, i també a la capella de Sant Miquel de Pedralbes.

75. Les multituds poden assistir a l'enterrament, però són composades normalment per les gents que es consideren fidels al Fill de Déu. Així, les dones es multipliquen en l'*Enterrament* del Políptic Orsini de Simone Martini, o en la *Deposició del Reliquiari dels Corporals* d'Orvieto de Ugolino di Vieri (c. 1338) (Vegeu R. ALCOY, "Una propuesta de relación texto-imagen...").

mans per fer diferents gests: ajunten els palmells, creuen els dits, porten la mà al pit. Pel que fa a la seva identitat, no n'hi ha prou de considerar-les les Tres Maries, sense fer cap reflexió més. La primera i més propera a l'àngel porta la mateixa indumentària que permet identificar la Mare de Déu a la *Pietat*, a l'*Enterrament*, o al costat del *Baró de Dolor*. Tenint en compte l'ambigüitat dels textos bíblics i d'altres fonts sobre la identitat de les Maries que van acudir al sepulcre⁷⁶, i l'interès que, d'altra banda, van mostrar els clergues catalans i valencians per la reivindicació de la Mare de Déu en la història de la resurrecció, no seria estrany que aquesta primera figura hagués volgut traduir-se com a imatge de la Mare, la primera de descobrir el renaixement del Fill. En el mateix sentit cal destacar l'habitable amb finestres davant del qual trobem la figura flotant de l'àngel. Aquest espai va tenir un important protagonisme en les resurreccions catalanes que definien de manera explícita el *Prima vidit* de la Mare de Déu⁷⁷. Les dues dones següents alternen el mantell blau enfosquit i el vestit vermell (i a la inversa), en un joc que podria semblar indiferent a les seves respectives identitats. Només el pot que apareix destacat sobre el mantell vermell que cobreix la mà esquerra de la darrera, l'única que mostra la cabellera rossa descoberta, podria ser un senyal per ajudar a descriure la poderosa personalitat de la Magdalena. El recipient seria, així, més l'atribut singularitzant que no pas la referència narrativa que indica l'objectiu de les dones disposades a perfumar el cos del difunt.

La *Visita de les Maries al sepulcre* torna a predicar un enfocament atípic. No és tant el diàleg amb l'àngel del *Non est hic*, que descobreix a les dones el secret del sepulcre aixecant el sudari un cop remoguda la coberta rosada que amagava l'interior, com l'al·lusió als jueus que penetren en el recinte funerari per la banda esquerra abans que les dones hagin pogut abandonar l'indret. Es tracta d'un nombre indeterminat de personatges que sintetitzen quatre figures, dues amb llargues barbes i dos personatges més joves. Són de nou els perseguïdors de Crist, que ara descobriran el prodigi de la seva resurrecció.⁷⁸ Es convertiran, per tant, en testimonis al costat de les Maries del triomf de Crist sobre la mort. El seu testimoni és necessari sobretot si tenim en compte que el pintor ha representat els soldats completament abatuts; crea una singular

76. És ben sabut que també el seu nombre pot variar. No és estrany veure quatre figures on el més habitual és que se'n representin tres.

77. R. ALCOY, "Observaciones sobre la Iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana", en *Estudios de Iconografía Medieval Española*, Univ. Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1984, p. 195-377.

78. El pintor no oblida l'al·lusió als xiprers, que apareixen modelats al fons amb el valor simbòlic que els atorga la tradició. Són símbol funerari en tant que al·ludeixen a la vida eterna.

panoràmica de cossos armats i dispersos al voltant del sepulcre⁷⁹. Retrobem aquí les figures que havien vigilat l'enterrament i que es complementen amb les dels hebreus que aviat contemplaran el sepulcre buit. La col·locació de la caixa és simptomàtica. Cal advertir que la perspectiva sobre ella s'ha invertit, i, tot i que el pintor sap com donar idea de la fuga dels laterals, prefereix ara una visió a partir de paral·leles que permeti l'espectador observar almenys una part de l'interior buit.

L'àngel petit i volador que acull les Maries té els seus semblants en els àngels que poblen l'escenari final dedicat al *Christus Patiens*. També ells són un ingredient poc divulgat en les primeres representacions del tema i s'incorporen aquí a una imatge singular del *Baró de Dolor*. Dins les constants atemporals que caracteritzen aquesta escena, el vol dels petits àngels de colors diferents minva el tancament de l'escenari com a escena cultural. Sobre el fons de la ciutat, aquest vol plantejat per les simetries que, sense ser gaire estrictes, conrea la figura central, construeixen una escena que val la pena analitzar amb cert detall. El Mestre de Tortosa no renuncia completament a l'amplada real del sepulcre. Encara que és evident l'esforç per encaixar la figura de Crist, no s'arriba a aquelles solucions en què el sepulcre s'encongeix sobtadament. També evita situacions estranyes o inexplicables, com aquella que situa dins de la caixa les figures de la Mare de Déu i sant Joan, però no els col·loca tampoc al darrera, per tal d'evitar tant com sigui possible la separació de Crist⁸⁰. Tanmateix, per a no caure en solucions extremes ni renunciar tampoc a la representació de la tomba,⁸¹ el pintor es veu obligat a conjugar una visió en què l'amplitud de la caixa real es redueix una mica, però sense encaixonar massa el *Baró de Dolor*⁸². Per tant, els amplis marges visibles a banda i banda i la profunditat atorgada al taüt separen Crist de la Mare i el deixeble. Aquesta amplitud, de la qual no gaudeixen altres escenes, es veu subratllada per l'espai que envolta els personatges

79. Les diferents situacions a què va donar peu l'existència d'uns testimonis adormits, o que havien perdut el coneixement, es contempen a R. ALCOY, "Observaciones sobre la Iconografía...", p. 195-377.

80. Així es pot veure en una taula napolitana atribuïda a Roberto d'Oderisio del Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.).

81. Aquesta darrera solució clama per la major proximitat de Maria al seu fill i fou explotada en algunes obres napolitanes, com el díptic dividit entre la National Gallery de Londres i el Metropolitan de Nova York. Aquesta obra, com també el conjunt de la Fogg citat en la nota precedent, s'atribueix a Roberto Oderisio, per bé que la distància entre ambdues pintures sigui quelcom més que notable (vegeu Pier Luigi LEONE DI CASTRIS; *Arte di Corte nella Napoli angioina*, Florència, ed. Cantini, 1986, figs. 65-67).

82. Només cal comparar l'escena amb l'enterrament de Crist per adonar-se de la distorsió creada sobre un mateix esquema de base amb l'apropament del punt de vista i la reducció de la longitud del sepulcre. Observem que el pintor situa el moble en primer terme, talla la seva part inferior i d'aquesta manera elimina l'espai, o el terra, que separava la caixa del pla de la representació. Ja no podem veure els suports que l'aixecaven una mica i que ajudaven a donar major profunditat a l'Enterrament.

tallats de genolls en avall. Una de les conseqüències porta a no trencar de manera excessiva l'escala imposada per les figures de la resta del conjunt.

L'ordenació plàstica del mur rosat de fons, treballat amb diverses obertures i rematat per una franja d'arcuacions cegues, compensa la relativa buidor de l'escenari entre aquest i les figures que planen sobre el primer terme. Els *Arma Christi* tenen una doble funció: ajuden a sostenir visualment la figura principal i assenyalen els diferents passos que porten Jesús a la mort. Sant Joan i Maria queden suspesos en aquest ambient, que flota entre la temporalitat de la història de la mort i la resurrecció i els valors associats a una icona eficient que sintetitza les situacions prèvies, i que sembla que pot concentrar totes les seves virtuts.

El Duomo d'Arezzo conserva un mural, amb la Mare de Déu amb el Nen i sants, coronat per la figura del Salvador amb els instruments de la Passió, que connecta, encara que es tracti de la imatge amb els ulls oberts, amb l'esquema que es difondrà amb el *Baró de Dolor*⁸³. Volem subratllar la presència d'aquesta solució perquè es tracta d'un conjunt que ha estat vinculat a l'activitat de Buonamico Buffalmacco a partir de les cites de Vasari sobre el seu treball a la catedral. La proximitat d'Arezzo a importants centres umbres és una dada que cal sospesar tenint en compte l'orientació del Mestre de Tortosa, també pel que fa a la dimensió paragiottesca que traspua el seu estil.

Des d'una altra perspectiva, el *Baró de Dolor* crida l'atenció per la corpulència del cos i els braços prims de Crist. Aquesta fórmula pot derivar de models giottescos que el Mestre interpreta adaptant-los a un llenguatge singular, que troba els seus millors paral·lels en obres i pintors vinculats a l'Umbria, o a les zones més properes a aquesta, dins de les demarcacions dels anomenats Estats Pontificis. Tanmateix, abans de valorar aquests models cal tenir en compte que l'autor de les taules de Tortosa pot haver recolzat la seva pintura sobre referents no estrictament pictòrics, dels quals m'ocuparé tot seguit.

83. Reproduït a A. SMART, *The Dawn of Italian Painting 1250-1400*, Oxford, ed. Phaidon, 1978, fig. 146. A Catalunya la representació del *Baró de Dolor* degué difondre's ja en època dels Bassa. El Políptic Morgan, per raons que tenen a veure amb la seva estructura, separa la imatge de Crist dels *Arma*. Els símbols de la passió són representats isoladament en una de les quatre llunetes que coronen l'obra, de manera que resolen l'espai que les figures de Jesús, la Mare de Déu i sant Joan no podien omplir.

Pintura i teatre, potser

Un cop analitzades les seqüències que donen vida a les escenes del retaule de Totosa és possible concloure amb rotunditat que són massa els ingredients estranys que fan d'aquest conjunt pictòric una obra excepcional, plena d'estranyeses, tant si la valorem des de Catalunya com si ho fem des dels territoris italians. No podem oferir paral·lels ni italians ni catalans per a molts dels paisatges i escenaris que emmarquen les escenes. De fet, crec que cal cercar una solució global que resolgui el singular plantejament d'alguns aspectes del discurs bíblic sobre una base arquitectònica constant, que en altres pintures no va ser assumida amb similar contundència. El fons de les escenes pot reflectir, per tant, un tipus de discurs relativament extern a les tradicions pictòriques reflectides en retaules o murals. En aquest sentit, em sembla força plausible que el Mestre de Tortosa hagi treballat sobre els esquemes del teatre litúrgic vinculat als cicles de Passió i Resurrecció de Crist.

Els decorats utilitzats com a fons de la representació, i que eren encarregats a mestres fusters i pintors, poden haver-se convertit en el teló de fons del discurs figuratiu d'aquestes portes, encara que la tradició pictòrica a l'ús no els hagués previst. Aquí, i de manera força excepcional, poden haver estat fonamentals a l'hora d'explicar moltes de les seqüències que es despleguen sobre paisatges inhabituals. El pintor hauria conservat els decorats dels episodis precedents per descriure noves situacions. No pot deixar de sorprendre que la captura tingui lloc en un interior, però podríem argumentar que s'aprofita l'estança del *Rentament de peus* i del *Sant Sopar*. Potser sigui aquesta darrera escena, la del *Sant Sopar*, aquella que trobem a faltar a la zona inferior del segon compartiment, però no cal excloure una situació doblement singular si el tema triat hagués estat, com ja he considerat abans, el de *l'Oració a l'hort*.

Els bastidors de la litúrgia teatral o parateatral explicarien també la supervivència d'escenes com la *Visita de les Maries al sepulcre*, que havia anat perdent importància al llarg de la primera meitat del segle XIV a favor d'una visió directa de la *Resurrecció de Crist*. La representació de la *Visita de les Maries al sepulcre* és una fórmula antiga, que roman associada de manera molt clara a textos vinculats a la litúrgia pasqual i a les escenificacions teatrals del *Quaem quaeritis in sepulchro*. La seva presència en el conjunt de Tortosa apunta, doncs, una direcció per a interpretar l'episodi que també podria plantejar-se per a l'organització del grup de la *Pietat*. Ja he destacat l'actitud oratòria adoptada per la Mare de Déu amb el Fill a la falda. A més, sabem que el plany de Maria, que

esdevindrà la figura de la Dolorosa, va trobar ja un ampli ressò en aquells centres religiosos que, com les catedrals, es regien per un ordre canonical⁸⁴. Cal no oblidar tampoc la significació que els diferents centres catedralicis catalans i, paral·lelament, també, les canòniques van atorgar als conjunts del Sant Sepulcre, en què el plany de Maria té especial protagonisme⁸⁵.

Més enllà de les claus parcials que evidencia la plàstica, l'existència d'un o diversos textos que posin en relleu les principals seqüències del cicle és, sens dubte, una de les recerques que podria permetre explicar les moltes singularitats de les pintures de Tortosa, la seva riquesa iconogràfica i la seva excepcionalitat com a testimoni pictòric i cultural posterior a la Pesta Negra⁸⁶.

Quatre profetes amb filacteris resolen, finalment, els coronaments dels dos plafons més amples. De fet, són figures que s'haurien acoblat de forma ideal a quatre carrers d'amplada estàndard si tenim en compte la distribució interior del conjunt. L'emplaçament de figures de profetes en la zona superior respon a un esquema conegut a Mallorca⁸⁷, que també es va difondre en obres esculpides vinculades a altres centres del bisbat de Tortosa. Podem recordar en aquest sentit el retaule de pedra de Sant Mateu⁸⁸ a més d'alguna taula pintada que, sota l'etiqueta del Mestre de Torà, coincideix per planjeament amb l'escultura, i potser també pel seu origen. En totes elles els profetes són la solució adoptada per als

84. Un dels textos d'interès, "Aujats, senyós, qui credets Dèu lo Payre", en llengua occitana, es coneix gràcies a diversos manuscrits vinculats a canòniques regulars catalanes. Es pot destacar el manuscrit de Morella dins la diòcesi de Tortosa (vegeu Josep MORAN OCERINJAUREGUI, "Els canonges regulars a Catalunya", J. Bolós i J. J. Busqueta (ed.), *Territori i Societat a l'Edat Mitjana. Història, arqueologia, documentació, III*, Universitat de Lleida, 1999-2000, p. 181-190, p. 188). Insisteixo en aquesta qüestió en un treball en curs (*Anticipacions del Paradís*), en què analitzem algunes de les projeccions figuratives més singulars que el gòtic va donar a les aspiracions de l'ànima.

85. Rosa ALCOY, "L'Art de les canòniques agustinianes a l'època gòtica", *Lombard. Estudis d'art medieval*, vol. XII, *VIè Col·loqui: Les canòniques catalanes. Arquitectura i Art Medieval*, Amics de l'Art Romànic, IEC, Barcelona, 2000, p. 21-54 i 199-202.

86. Per tal de no superar l'extensió raonable del present article postposaré la comparació entre imatges i textos al marc d'una segona contribució, on voldria aprofundir algunes de les idees que he exposat fins aquí. Queda, doncs, com a tasca pendent procedir a contextualitzar les pintures del retaule de Tortosa en un marc religiós més ampli, litúrgic i teatral que, sobre la base d'altres escrits, ens ajudi a acabar d'explicar algunes de les seves múltiples peculiaritats. De Tortosa són justament unes importants homilies en provençal que caldrà analitzar al costat d'altres textos més moderns (Josep MORAN OCERINJAUREGUI, *Les homilies de Tortosa*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990), entre ells un escrit de Bernat Oliver, mort a Tortosa al 1348, en què es fan nombroses al·lusions a la culpabilitat dels jueus (vegeu Bernat OLIVER, *Excitatori de la pensa en Déu*, Barcelona, ed. Barcino, 1929).

87. No es tracta solament de l'emplaçament escollit per als profetes, o els evangelistes, en les obres del taller del Mestre dels Privilegis, sinó també del disseny del suport i del tipus d'encaix entre el coronament i les escenes.

88. Daniel BENITO GOERLICH (ed.), *València y Murcia*, La España gòtica, vol. 4, Madrid, 1989, fig. 65, p. 162.

coronaments. A Tortosa, David i Isaïes dominen el plafó de la dreta, però no és tan segura la identitat de les dues figures de l'esquerra, que podrien al·ludir, si fem cas de les sèries més divulgades, a Daniel, Enoc o Elies.

Marc històric i cronologia

Com ja sabem, tant la part esculpida com la pintada del retaule de Tortosa es consideren realitzades a l'entorn de l'any 1351 o, millor, poc després d'aquesta data⁸⁹. Matamoros va recollir les dades d'un document notarial de 23 d'agost de 1351 en què el Capítol decidia encarregar una obra que era destinada a l'altar major de la Seu Vella de Tortosa⁹⁰. Quan es pensa en l'encàrrec del gran políptic dedicat a la Mare de Déu cal recordar que l'inici de les obres de la nova catedral era molt recent, ja que no s'havia començat a treballar-hi fins al maig del 1347, en temps del bisbe Bernat Oliver (1346-1348). A la seva mort, i malgrat les incidències de la Pesta Negra, algun autor ha considerat que es va continuar treballant en el conjunt fins deixar enllestida, pels volts del 1351 la zona de l'altar major o un espai alternatiu definit per la capella axial de l'absis al qual havia d'anar destinat el retaule⁹¹. Tanmateix, a partir de mitjan segle XIV el novell procés constructiu degué alentir-se molt, i no es documenta fins molt avançats els anys trenta del segle XV la col·locació

89. No tindrè en compte les datacions inversemblants que en alguna ocasió van fer situar pintures o escultures del retaule en el segle XV, com tampoc altres apreciacions ja superades a hores d'ara i que no em sembla necessari tornar a desmentir (vegeu l'estat de la qüestió a A. CONEJO, "El retaule de la Verge...", p.17).

90. No disposem de noves precisions documentals sobre l'obra més enllà de les ja conegudes i reiterades en els diferents estudis que li han estat dedicats. Remetem, per tant, als treballs anteriors on s'analitzen aquests aspectes, recollint les citacions bàsiques sobre la cronologia del conjunt (MATAMOROS; *La catedral de Tortosa*, Tortosa, 1932, p. 137-141; A. JOSÉ i PITARCH, "Retaule de la Mare de Déu", *Thesaurus. Estudis*, Barcelona, 1986, p. 174-175, cat. 96 (109), G. COLL, *La pintura italogòtica a la Corona d'Aragó (segle XIV): els corrents no àulics. Primera aproximació*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984).

91. Vegeu Victòria ALMUNI i BALADA, *L'obra de la Seu de Tortosa (1345-1441)*, Tortosa, Cooperativa Gràfica Dertosense, 1991, p. 33 i IDEM., "La catedral de Tortosa", *L'Art gòtic a Catalunya. Arquitectura I*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002, p.325-336). No hem pogut comprovar si la tesi doctoral de Victòria Almuni, de presentació encara molt recent (Universitat de Barcelona, 2003), fa noves aportacions sobre aquest punt o aclareix algun aspecte més d'aquest hipòtic arranjamant. Sigui com sigui, la relació entre l'edifici en construcció i l'antiga construcció romànica es va mantenir fins les primeres dècades del segle XV. S'ha apuntat l'any 1420 com a moment en què coexistirien la nau romànica i la capçalera gòtica (vegeu V. Almuni i J. Lluís, *Sancta Maria Dertosae. Catedral de Tortosa. Guia històrica i descriptiva*, Tortosa, 2000, p. 32 i Jacobo VIDAL FRANQUET, "Notes sobre la contribució municipal a l'obra de la Seu de Tortosa (ca.1406-1455)", *Recerca*, revista de l'Arxiu Comarcal de les Terres de l'Ebre, n.6, 2002 pp.151-196, on es fa un balanç tendent a equilibrar el protagonisme del municipi i el Capítol en una de les etapes clau de la construcció de la catedral). Per aquestes raons, és fàcil pressuposar una lenta transició cultural i litúrgica entre els dos edificis en peu. Això hauria de fer més lògica una ubicació momentània del retaule a l'edifici romànic, prèvia a l'enderrocament de l'antiga capçalera i a la conclusió de la nova (vegeu notes següents).

de la clau de volta del presbiteri (1439-1440)⁹². Encara que el retaule fos destinat a l'altar major, les dades conegudes no desprenen cap seguretat sobre la seva efectiva col·locació. Per tant, si acceptèssim una realització immediata (c.1351-52), o no molt posterior a aquestes dates, no quedaria gens clar que la seva ubicació inicial pogués ser la capçalera del nou edifici, a la vista de la lenta progressió de l'obra, tot just iniciada el 1347⁹³. En qualsevol cas, els trasllats i moviments del retaule en època moderna no el van allunyar gaire del seu context original i, per bé que van promoure alguns retocs en les pintures gòtiques, aquesta continuïtat ha permès que actualment l'obra hagi pogut ser restituïda a l'emplaçament que havien imaginat aquells que la van contractar.

El document relacionat amb l'encàrrec del retaule fa esment del "*Magistrum et Magistros qui necessari fuerint ad fabricandum Tebernaculum faciendum et ornamentum Altaris Maioris Beatae Virginis Marie dicte ecclesie Dertusen*"⁹⁴. Conseqüentment, recull la idea d'una obra complexa que havia de fabricar-se a partir d'aquell 1351 i per a la qual es va disposar l'actuació especial de "*Sindicos, Economos et Procuratores*", als que s'encomanava expressament la qüestió. En aquest sentit, podem suposar que quan es va plantejar l'encàrrec, el Capítol tenia ja una visió concreta del conjunt que volia per a la seva nova catedral. Encara que en el text notarial aparegui només com una insinuació, els comitents de l'obra semblen prendre mesures excepcionals per portar a bon terme uns pactes força complicats. L'escultura n'havia de ser la part fonamental, però la pintura hi havia de tenir també rellevància. Per tant, la discussió no crec que hagi de basar-se en el distanciament entre l'obra esculpida i la pintada, sinó més aviat en la comunitat d'interessos que havien d'unir els obradors implicats en l'afer. És per això que vaig suposar que la coordenada que ens ajudi a explicar les escultures potser serà també fonamental per entendre millor les fonts i els pressupòsits de

92. Per a totes aquestes qüestions, que ens portarien fins als segles XVI i XVII, vegeu els estudis ja esmentats de Victòria Almuni i el treball de Jacobo Vidal. Pel que fa a la consagració de la capçalera, sobre la qual Vidal aporta nova llum, recordem que no va tenir lloc fins l'abril del 1441.

93. Les primeres especulacions sobre la col·locació del retaule en el recinte de l'antic edifici romànic (1158-1178) són degudes a Matamoros. Aportacions recents permeten insistir en l'interès d'un encaix entre l'edifici que s'enderrocava i aquell que es construïa (vegeu les notes anteriors). Òbviament, cal plantejar-se bé aquest tema, associat, però, al de la cronologia del retaule, abans de procedir a assegurar quin fou l'emplaçament exacte del conjunt un cop enllestit i el moment en què eventualment es podria haver fet passar d'un edifici a l'altre. D'altra banda, sembla oportú obrir també interrogants sobre la decoració de l'antiga catedral tortosina i sobre la seva vinculació a cicles marians de caire eclesiològic en dates no molt allunyades de l'eclosió dels estils del 1200. Per al cas posterior de Lleida vegeu Rosa ALCOY, "Els cicles murals de la Seu Vella de Lleida. De les evidències a les reconstruccions ideals", dins *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, catàleg de l'exposició, Lleida, 2003.

94. J. MATAMOROS, *La catedral...*, p. 137-138.

les pintures⁹⁵. La recerca de paral·lels italians i l'estudi de produccions mixtes en què les dues tècniques, la talla i la pintura, s'interrelacionen més estretament assenyalen alguns dels camins a recórrer.

Pel que fa a la realització efectiva –posterior a l'agost del 1351 segons el document que cita Matamoros-, hi ha dues qüestions importants que en deriven. La primera té a veure amb la formació dels mestres del retaule en una de les etapes més riques, però també més complicades, de tot el segle XIV. La petjada de la Pesta Negra era molt recent i els buits que havia deixat massa difícils d'oblidar. La memòria dels supervivents a l'epidèmia ha de ser un dels factors que pesa en el conjunt i que ajuda a entendre alguns dels missatges que desplega. La posició del Capítol enfront dels jueus, considerats culpables de la mort de Crist, però acusats també sovint de ser els responsables de l'epidèmia i de les morts causades per aquesta, traspua en les diferents escenes, que mostren sense gaire contemplacions les parts més dramàtiques de la mort. El dol és general i la pintura el trasllada a la història central, de la qual es fa dependre tot. Només amb el retaule obert el discurs pren una orientació diversa, que convida a una visió més esperançada del futur de l'home. Al capdavant, els pintors i els escultors que hi treballen tenien els seus punts de partida en obres del segon quart del segle XIV, però havien viscut els fets del 1348. La segona qüestió que cal analitzar atentament és el caràcter del 1351 com a data *post quem*, a partir de la qual el retaule va adquirir cos. Un cop pres l'acord de realització del conjunt, res no garanteix que l'encàrrec efectiu fos qüestió de dies. Sense necessitat d'ajornar gaire l'operació, cal valorar uns marges raonables de dilació que, si tenim en compte la dinàmica de la fàbrica de la catedral, havien d'afectar la majoria dels afers vinculats a ella. No sabem en quin moment exacte es devia posar en marxa la roda, i escultors i pintors començaren a treballar en el retaule; tampoc podem precisar els terminis acordats per a lliurar una producció d'ambició considerable i, encara menys, és clar, la puntualitat o impuntualitat de les parts en la conclusió o en el pagaments deguts. La teoria sobre una obra acabada el mateix 1351 no deixa de ser atractiva, però en el millor dels casos podria pecar d'un excés d'optimisme. En definitiva, creiem que cal estudiar aquesta referència com el que realment és: un element indicatiu que assenjala una seqüència temporal més àmplia que, malauradament, encara no resulta fàcil de precisar de forma definitiva.

95. R. ALCOY, La introducció i derivacions..., p. 1155.

Tanmateix, l'orientació dels esdeveniments històrics després del 1348 resulta prou concloent si tenim en compte els principals components iconogràfics que ja hem anat observant en el conjunt. De la importància de l'aljama de Tortosa en els segles XIII i XIV se'n tenen prou evidències, que subratllen tant aspectes de tipus econòmic i social com algunes figures de jueus tortosins famosos pels seus escrits i preparació. Els vincles amb els reis es van contemplar estrictament com en altres zones de la Corona catalano-aragonesa, de manera que la presència hebrea havia de fer-se molt notòria al bisbat i als ciutadans cristians de la ciutat. Al voltant del 1348, la dinàmica de les aljames es veurà força afectada en aquest i altres centres per diversos corrents d'antisemitisme creixent, que l'Església abonarà amb algunes de les seves actuacions. Els retaules amb notes antijueves seran cada cop més freqüents, i la visió de la culpabilitat dels jueus en la mort de Crist esdevindrà l'argument principal dels cristians disposats a complicar la vida dels calls. Els factors econòmics implicats en la qüestió han estat prou definits pels historiadors, i arriben a tenir el seu reclam iconogràfic en la imatge de jueu avar i usurer.

Judes venent el seu mestre per les trenta monedes, que els mateixos jueus li posen a les mans, redunda en la idea d'un poble traïdor, que fa ús i abús del diner, fins i tot davant les qüestions més sagrades. Que el Capítol tortosí dissenyés un programa en contra dels jueus en general havia de tenir també arrels en la bona situació que aquests havien gaudit a la ciutat. A mitjan segle XIV les coses canvien, i tant la pressió de l'Església local com algunes iniciatives pontifícies de més volada generen un clima crispat i violent que, sobre el fons de les disputes inacabables, conduirà a les expulsions i a una pressió general que afavorirà també les grans conversions.

Una corona de noms

El Mestre de Tortosa ens descobreix un cicle molt intens que es mou dins del que vaig definir com "un peculiar expressionisme agredolç" que trenca els esquemes vigents de la cultura figurativa predominant en els principals tallers trescentistes catalans⁹⁶. La seva formació s'escapa de manera clara de l'herència directa dels Bassa, i tampoc no pot comparar-

⁹⁶. El xoc és molt clar si prenem com a referent la pintura d'Arnau Bassa, el Mestre de Baltimore o el Mestre de l'Escrivà de Lleida. Les orientacions filotoscanes d'aquests autors seran les que contemplen una major afinitat amb l'escola de Siena que, menys adaptada a les fórmules giottesques, seran també les que determinaran la segona part del *Trecento* a Catalunya. Si partim en canvi de Ferrer Bassa i els ingredients giottescos i lorenzettians que assimila el seu taller, encara que la diferència amb les pintures de Tortosa també és nítida, constatem un major grau de coincidència o afinitat.

se amb cap de les seves branques locals. El retaule de Tortosa ens enfronta a un dels problemes oberts de l'italianisme català.

Així s'explica que fos possible una antiga atribució a Francesco d'Oberto, que avui sembla ja completament descartada⁹⁷. L'aproximació a aquest pintor genovès era basada en una taula de la Nativitat d'una col·lecció particular barcelonina que s'atribuïa a l'italià, identificat com a autor d'una lluneta amb la Mare de Déu i el Nen, sant Domènec i sant Joan Evangelista, procedent de l'església de San Domenico de Gènova (avui a l'Accademia de Gènova)⁹⁸. La Nativitat fou publicada per Gudiol, però no ha estat ratificada com a pintura del mestre genovès⁹⁹. Més difícil encara resulta admetre la seva autoria sobre les portes de Tortosa, que distarien tant del pintor de la Nativitat barcelonina com de la lluneta lligur¹⁰⁰. Com a alternativa a d'Oberto es defineix la figura d'un pintor anònim d'arrels italianes que Gudiol i Alcolea bategen com a "Mestre de Tortosa"¹⁰¹.

Els noms coneguts de mestres italians actius a Catalunya en el moment de realització del retaule de l'Estrella són escassos. També ho són quan ens interessa explorar la situació a la primera meitat del segle. El pas de

97. Josep GUDIOL, *Pintura Gòtica...*, figs. 56-57, p.85, Cfr. Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting...*, VI-II, p. 506-508, fig. 214.

98. És la peça essencial per a la reconstrucció de la imatge de Francesco d'Oberto, ja que es tractaria d'una pintura signada i datada l'any 1368, encara que avui la inscripció és il·legible. Sobre aquest tipus de realització vegeu Victor M. SCHMIDT, "The lunette-shaped Panel and some characteristics of Panel Painting", dins V. M. SCHMIDT (ed.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, Studies in the History of Art, 61, Center for Advanced Study in the Visual Arts, *Symposium Papers XXXVIII*, Washington/Londres, 2002, p.83-101; vegeu també la nota següent.

99. Sobre Francesco d'Oberto i altres qüestions de pintura lligur vegeu: Elena ROSSETTI BREZI, "Pittura ligure del Trecento", dins *La pittura in Italia*, Milano, ed. Electa, 1986, vol I, p. 33-40, p. 33 i vol II, p. 571 (veu Francesco d'Oberto); Piero TORRITI, "I. Dagli inizi al Cinquecento", dins *La pittura a Genova e in Liguria*, I-II, Genova, 1987; De FLORIANI, "La camogliana Madonna dell'umiltà ora nella Galleria Regionale de la Sicilia", dins *Genova e i genovesi a Palermo*, Palermo, 1982.

100. La distinció és deguda a Ferdinando BOLOGNA, "Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e «Antonius Magister»", *Arte Antica e Moderna*, n.13-16 (1961), p. 27-48, qui rebutja clarament la identificació de Francesco d'Oberto amb l'autor de les pintures tortosines. Altres investigadors donen suport a aquesta mateixa línia argumental, que crec l'adequada. Per això no insiriré en l'activitat d'un mestre que no sembla que pugui resoldre el problema que planteja l'isolament de les taules del retaule de Tortosa. Tampoc he considerat mai viable la comparació amb les obres tarragonines del mestre Joan, responsable del retaule de Paretdelgada, o del Mestre de Santa Coloma de Queralt, ni sembla que cap autor l'hagi recolzat de manera prou clara. En aquest sentit crec esgotada aquesta via d'anàlisi (per a altres precisions sobre aquest aspecte: A. CONEJO, "El retaule de la Verge...", p.23-25). Per a les obres d'àmbit tarragoní vegeu: G. COLL I ROSELL, "El retaule dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt: Noves aportacions a la seva cronologia", *Acta Mediaevalia*, n. 9, 1988, p. 261-280; I. COMPANYS FARRERONS i N. MONTARDIT, "El mestre pintor trescentista Joan de Tarragona", *Universitas Tarraconensis*, 1981-1982, p. 23-36; G. COLL I ROSELL, "Les pintures murals del reracor de la Catedral de Tarragona: arguments per a una filiació trescentista italianitzant", *D'Art*, n. 20, 1994, p. 253-266; R. ALCOY, "El Mestre de Santa Coloma de Queralt i l'italianisme del segle XIV: el retaule dels Sants Joans", *Recull. Associació Cultural Baixa Segarra, Santa Coloma de Queralt*, n. 4, 1996, p. 7-26, amb referències a la bibliografia anterior.

101. GUDIOL, ALCOLEA, *La Pintura...*, p.63-64, cat. 152-153. Sureda el considera un "excelente pintor catalán de raigambre italiana" (a *Cataluña/1...*, p. 65).

pintors italians es reflecteix en algunes importants obres conservades, però deixa pocs rastres en la documentació coneguda. Així, la falta de dades suficients dificulta molt aquestes operacions de rescat. No es tracta d'un joc aleatori que pugui endossar un nom qualsevol a una obra italiana qualsevol, cal tenir en compte una trajectòria i el que es pot o no saber de cadascun dels mestres en el territori d'origen. Aquest seria el cas de Francesco di Vannuccio, documentat esporàdicament en terres catalanes a mitjan segle XIV¹⁰², però amb una complicada història a Itàlia que impedeix fer especulacions gratuïtes sobre la possibilitat d'identificar-lo amb alguns dels anònims actius a la Catalunya de la primera meitat del segle XIV (Mestre de l'escrivà, Mestre de Baltimore...). Francesco di Vannuccio havia de rebre un encàrrec per a la vila de Cardona en un temps molt proper al de la realització del retaule de Tortosa. Tanmateix, pel que sabem de la seva trajectòria italiana, es tracta d'un pintor molt singular que, encara que format a l'escola de Siena, coneixedor de les obres de Simone Martini i els germans Lorenzetti, mostra un estil d'un "*expressionismo un pò meccanico e spesso caricaturale*", en paraules de Cesare Brandi. No seria impossible que Francesco di Vannuccio fos un dels pintors que van seguir Simone Martini fins Avinyó, des d'on hauria pogut entrar en contacte amb comitents catalans. En la seva pintura es percep l'empremta del darrer estil de Simone, però el seu singular expressionisme, conegut sobretot a partir d'un *estendard processional* del Kaiser Friederich Museum de Berlín, no es pot sobreposar o fer equivaldre al del Mestre de Tortosa.

D'altra banda, desconeixem la imatge de Domènec Valls, que consta des del 1366 fins els inicis del segle XV a Tortosa, on treballa com a pintor de la ciutat en obres menors i en la pintura d'algunes taules d'altar. Ja he invocat el seu nom quan parlàvem de l'*Enterrament* que havia de vestir el frontal d'altar en una data incerta, però si aquesta relació no es pot establir amb seguretat, encara resulta més insegura una proposta per a vincular el seu taller a la realització dels porticons. Els arguments no són concloents, i encara que la presència d'aquest pintor a la Tortosa de la segona meitat del segle XIV no pot ser negligida, sóc prou conscient de la complicada trajectòria historiogràfica de Domènec Valls¹⁰³ com per a no voler donar per absolutament certes consideracions que, en alguna

102. Vid. G. LLOMPART, J.M. PALOU, "L'Anunciació de Lluc i el mestre pisà Lupo di Francesco", *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·litana*, n. 51, 1995, p. 297-300.

103. La identificació Domènec Valls (1366-1402) amb el Mestre d'Albocàsser ha estat descartada per diversos autors en funció de la cronologia de les obres que conformen el catàleg del segon, actiu ja en ple segle XV. Comparteixo aquesta visió, encara que com a alternativa no puc assumir la identificació de l'anònim d'Albocàsser amb Pere Lembrí (cfr. GUDIOL, ALCOLEA, *La Pintura...*, p.108-111).

mesura, compliquen la nostra observació d'una obra italianitzant que, malgrat aquesta orientació dominant, es va configurar en funció d'un teixit local que va saber dissenyar de forma molt persuasiva alguns dels seus elements més atractius.

Un context pictòric fora de Catalunya: Avinyó i els Estats Pontificis

El cicle pictòric de Tortosa recorda, a inicis de la segona meitat del segle, els aspectes més densament *caricaturescos* del taller avinyonès de Matteo Giovannetti. Ja hem vist com alguns exercicis singulars amb els caps dels figurants, les mirades dels soldats amunt i avall, o les de la Magdalena, es retroben en l'art dels tallers que encapçala Giovannetti al palau dels Papes. Ara podríem afegir també altres constants, com la recerca dels perfils totals, els grups dels soldats dansaires, l'expressivitat intensa, el recurs a les arquitectures. Tanmateix, la correspondència directa amb les terres italianes sembla necessària per entendre del tot la via elegida pel pintor del retaule tortosí.

En aquesta línia, el que es pot estudiar a Avinyó ho completa l'Umbria extragiottesca, que brinda algunes solucions interessants per a la comparació amb l'obra catalana. Ho és sobretot un dels corrents més característics de la zona, que trenca l'equilibri florentí pel viarany d'una forta expressivitat, que destaca per la seva dimensió patètica. El representen pintors com el Maestro espressionista de Santa Chiara o el Maestro della Beata Chiara, actius ja als anys trenta del segle XIV¹⁰⁴. Previtali emmarca aquesta cultura plàstica que, tant en el camp de l'escultura com en el de la pintura, acusa la combinació de cossos massa fràgils per a testes massa pesades, que exagera la gesticulació de rostres dotats de boques estridents, concentrades en el plany o en el crit.¹⁰⁵

Les arts umbres del segon terç del segle XIV brinden així alguns termes de comparació interessant pel que fa als intercanvis entre les dues tècniques. El Maestro espressionista de Santa Chiara (Assís) i alguns

104. Sobre aquests mestres vegeu Pietro SCARPELLINI, "Di alcuni pittori giotteschi...", figs. 236-240, 242-245; La crucifixió de la col·lecció Sestieri de Roma del Maestro della Beata Chiara és analitzada per Previtali per les seves relacions amb talles umbres a Giovanni PREVITALI, "Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento": L'Umbria a la sinistra del Tevere, 1. Maestri "espressionisti" tra Assisi, Foligno e Spoleto", *Prospettiva*, n. 38, 1984, p. 30-35., fig.14 (aquest estudi va ser aplegat també en el volum G. PREVITALI, *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino, ed. Einaudi, 1991, p. 70-82, figs. 118); també Alessandro ANGELINI, "Expressionista di Santa Chiara", *dins Umbri e toscani tra Due e Trecento*, Torino Antichi maestri pittori, 1988, p. 81-89, catàleg a cura di Luciano Bellosi.

105. G. PREVITALI, *Studi sulla scultura...*, p. 72.

pintors del seu cercle suggereixen una adaptació de formules italianes de primer ordre, que també pot haver conegut el Mestre de Tortosa. La formació en aquest context, que s'implica en una tendència singular, potser explica millor que altres la conformació del seu llenguatge italianitzant. La relació estudiada per Previtali entre pintura i escultura en les localitats umbres seria un fenomen a considerar davant del conjunt de Tortosa, analitzable sota el segell de l'italianisme acomodat a Catalunya amb tots els components. No és ara el meu objectiu fer la demostració d'aquesta tesi, ja que no he estudiat aquí l'escultura, i em limitaré a remetre, en funció d'una comparació possible amb el retaule català, a algunes de les peces umbres que estudia Previtali. Entre les més notables hi ha les atribuïdes al Maestro della Madonna di Sant'Agostino (Galleria Nazionale d'Umbria a Perugia)¹⁰⁶, o aquelles que l'estudiós va agrupar sota l'etiqueta de Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto.¹⁰⁷

Els nexes amb el centre d'Itàlia i, especialment, amb la Umbria situada en el marc dels Estats Pontificis, com el Laci i les Marques, porten a considerar paral·lelament els nexes de la pintura de Tortosa amb Avinyó, on els papes romanien des de l'inici del segle XIV. El 1350 l'activitat de Matteo Giovannetti al Palau del Papes és plena. Són els temps de Climent VI, que clamava perquè els seus predecessors no havien sabut ser Papes, referint-se a la seva capacitat per a atorgar una dimensió àulica a les seves accions en què, evidentment, l'art es va trobar implicat del tot. Malauradament, bona part dels cicles que Matteo Giovannetti de Viterbo va realitzar amb el seu taller per el gran escenari provençal s'han perdut. No disposem d'un repertori d'imatges bíbliques que es pugui comparar directament amb les solucions de la pintura tortosina. D'altra banda, és important anotar que la casa mare dels canonges de Tortosa era Sant Ruf d'Avinyó¹⁰⁸. De nou, per tant, s'albira la intensitat de les relacions amb el centre provençal on pintava Giovannetti.

Potser cal recordar que Viterbo, lloc de procedència de Giovannetti, fou un enclavament papal de gran importància, situat en la zona del Laci més propera a la Umbria. La pintura de Matteo pot explicar-se en part gràcies a una formació en els centres d'origen, en connexió tant amb obres de la

106. Giovanni PREVITALI, "Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento": L'Umbria a la dretra del Tevere: Perugia e Orvieto. 3. Sviluppi perugini: per il "Maestro della Madonna di Sant'Agostino", *Prospettiva*, n. 32, 1983, p.17-35, p. 12-20, figs. 6-16 i 18-19 (G. PREVITALI, *Studi sulla scultura...*, p. 45-69, figs.100-101). Vegeu també l'aproximació a Ambrogio Maitani d'algunes de les escultures analitzades per Previtali a Elvio LUNGHI, "Ambrogio Maitani. Madonna in piedi con il bambino", dins *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e ceramiche: studi e restauri*, Florència, Arnaud ed., 1994, p. 144-147).

107. G. PREVITALI, *Studi sulla scultura...*, figs. 25-35.

108. J. MORAN, "Els canonges regulars...", p. 184-186.

cultura giottesca més refinada com amb els senesos més francament seduïts per aquesta. Els obradors actius a Assís van garantir les tendències vigents als Estats Pontificis, i van furnir models a tota la zona en un moment singular en què Roma havia perdut la capitalitat del món cristià. Quan el Capítol tortosí decideix encarregar un gran conjunt contrari als interessos reials sobre els jueus, és fàcil sospitar que eviti el discurs que hauria complagut al rei Pere III i que havien reflectit millor pintors com els Bassa. També podem creure que sigui un pintor actiu o format en els territoris sobre els quals domina l'autoritat eclesiàstica, la millor opció per a difondre un programa com el que ja he descrit, en el qual s'abona el discurs antisemita i una religiositat tensa i crispada que subratlla la culpabilitat humana sobre la mort injusta del Déu-home.

També a Catalunya l'obra de l'anomenat Mestre de Rubió ens ha permès detectar alguns ingredients derivats de les experiències italianes que van progressar a la cúria avinyonesa¹⁰⁹. Aquesta circumstància potser explicaria alguns paral·lelismes que s'han pogut veure entre aquest anònim i les taules de Tortosa. De tota manera, l'estil del taller de Rubió mostra dependències més fortes amb la cultura local. Es decanta per una filtració adaptada dels models vigents a la ciutat dels Papes, i analitza també alguns dels esquemes de figura que van tenir èxit a la cort de París.

La serenitat i l'equilibri no són els valors més típics de la creativitat del Mestre de Tortosa, interessat per un vessant expressiu de les formes i els rostres¹¹⁰. El seu art desenvolupa nombroses singularitats formals i iconogràfiques. En resulta una contrafigura global de molts pintors inspirats per la cultura toscana més clàssica, o per les formes sieneses més ben divulgades. Juga amb notables canvis d'escala dels personatges, amb els perfils, amb la gesticulació radical i l'atapeïment d'alguns espais. La notorietat dels rostres amb fronts solcats per arrugues profundes es pot posar en contacte amb l'art d'alguns escultors de la segona meitat del segle XIV, enclòs entre ells Pere Moragues. Els ulls són també expressius i ametllats, però sobretot destaca la recerca del moviment dels caps. Les mirades amunt i avall que es prodiguen en diferents figures del retaule, i

109. Rosa ALCOY, *El retaule de Santa Anna del castell reial de Mallorca i els seus mestres. Dels Bassa a Destorrents (1345-1358)*, Palma de Mallorca, J.J. Olañeta editor, 2000 (amb pròleg de F.-P. Verrié), p. 92-93.

110. S'ha parlat d'una "vertent dibuixístico-expressionista" en un mestre que coneix directament o indirecta la pintura sienesa. Gaspar Coll al·ludeix a models llombards. Estaríem d'acord amb aquelles tesis que tendeixen a distanciar les portes de Tortosa de les tendències simonesques de l'escola de Siena, que encara impactaven fortament en les escoles barcelonines de mitjan segle XIV, però sense perdre mai de vista les noves perspectives que obre la ciutat d'Avinyó a partir del 1345-1350.

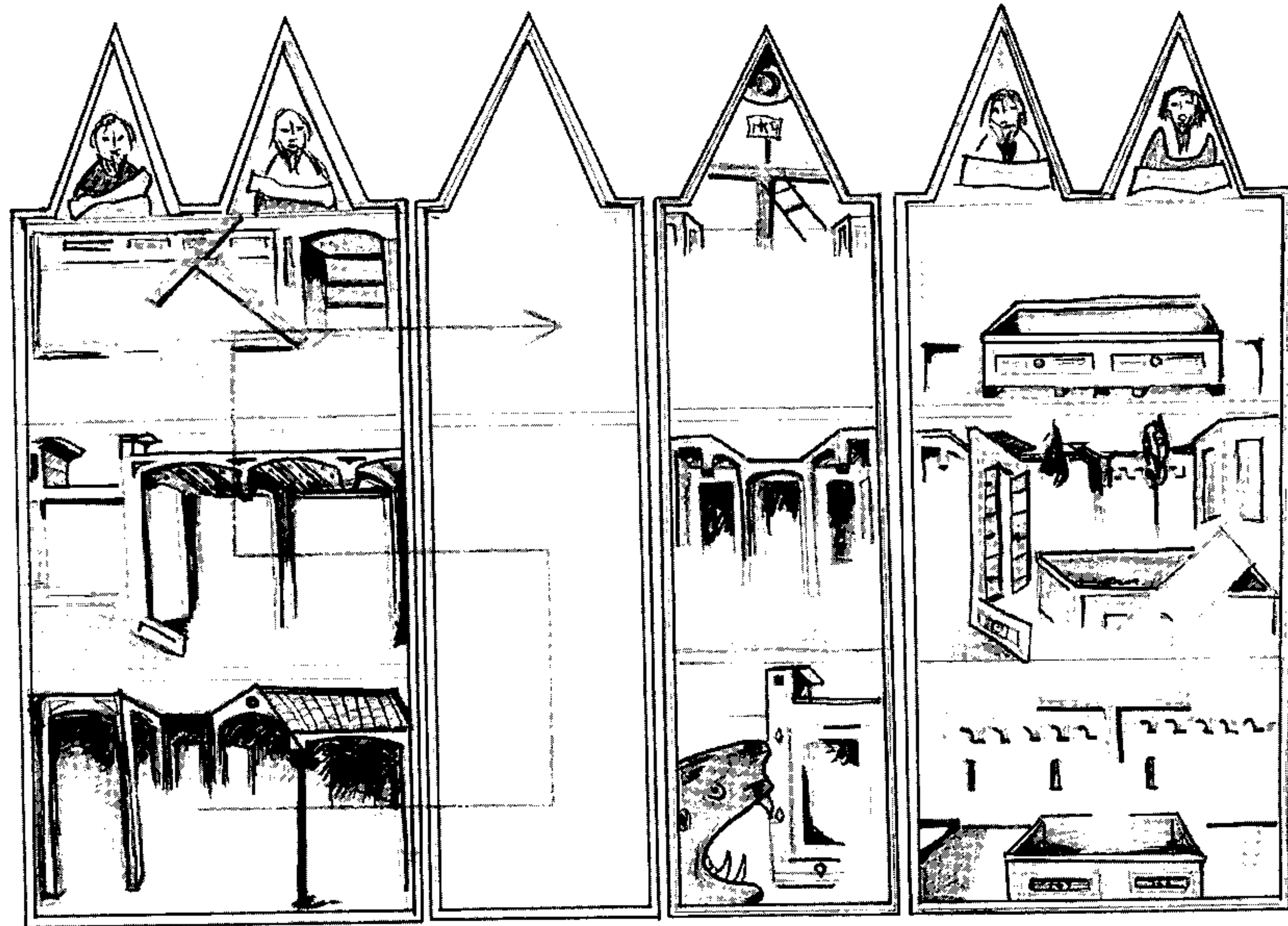
que, conjuntament amb el gest, esdevenen un dels aspectes més atractius i també més significatius d'aquestes pintures. L'austeritat en el tractament dels plegats sembla derivar de la conjuntura giottesca umbra i coincidir amb l'afany de recerca de la volumetria, però sense oblidar una gamma cromàtica que, tot i els desperfectes que acusa actualment l'obra, s'insinua intensa i expressiva com les mateixes formes que vesteix.

Es tracta d'un mestre que pot desfer la corporeïtat de les figures en una dimensió que accentua el seu moviment gràcies a la configuració d'actituds rítmiques properes al pas de dansa. Podem recordar el ball dels soldats del *Camí del Calvari* o el d'aquells que figuren en la *Captura de Crist* i comparar algunes de les solucions amb actituds que es retroben en l'obra de Giovannetti. Destacaré, per exemple, el grup dels soldats armats que fa rotllana en el martiri de santa Valèria a la capella decorada amb les històries de sant Marçal al Palau dels Papes¹¹¹.

Per acabar, solament em resta afegir que el ressò d'elements napolitans en l'obra del Mestre de Tortosa pot explicar-se per la via giottesca. El taller de Giotto va gaudir d'una inmillorable acollida en el regne de Nàpols. No oblidem tampoc l'arribada d'alguns mestres que, com el del retaule de Sant Silvestre de Sant Sebastià de Montmajor, transfereixen orientacions d'aquestes escoles meridionals a l'àrea catalana, ni el coneixement per part de pintors catalans dels ingredients que caracteritzen l'escola napolitana, que també va exercir una certa pressió sobre el món insular mediterrani. Tanmateix, l'estil del Mestre de Tortosa no sembla que es confongui amb el d'un mestre napolità de mitjan segle XIV. Els seus lligams amb les tradicions gràfiques difoses a Catalunya em porten a resituar la seva figura en el context de la segona meitat del segle, sense poder negar algunes interessants coincidències que l'acosten als pioners del corrent italianitzant. El Mestre de Tortosa se separa de la majoria dels seus contemporanis catalans, però la seva pintura convida a contemplar els nexes figuratius i significatius que obliguen a considerar-lo part integrant de la mateixa problemàtica, en un context geogràfic que assenyala i ajuda a explicar els seus trets específics¹¹².

111. Mur nord. escena K (segons E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano...*, lám. IX).

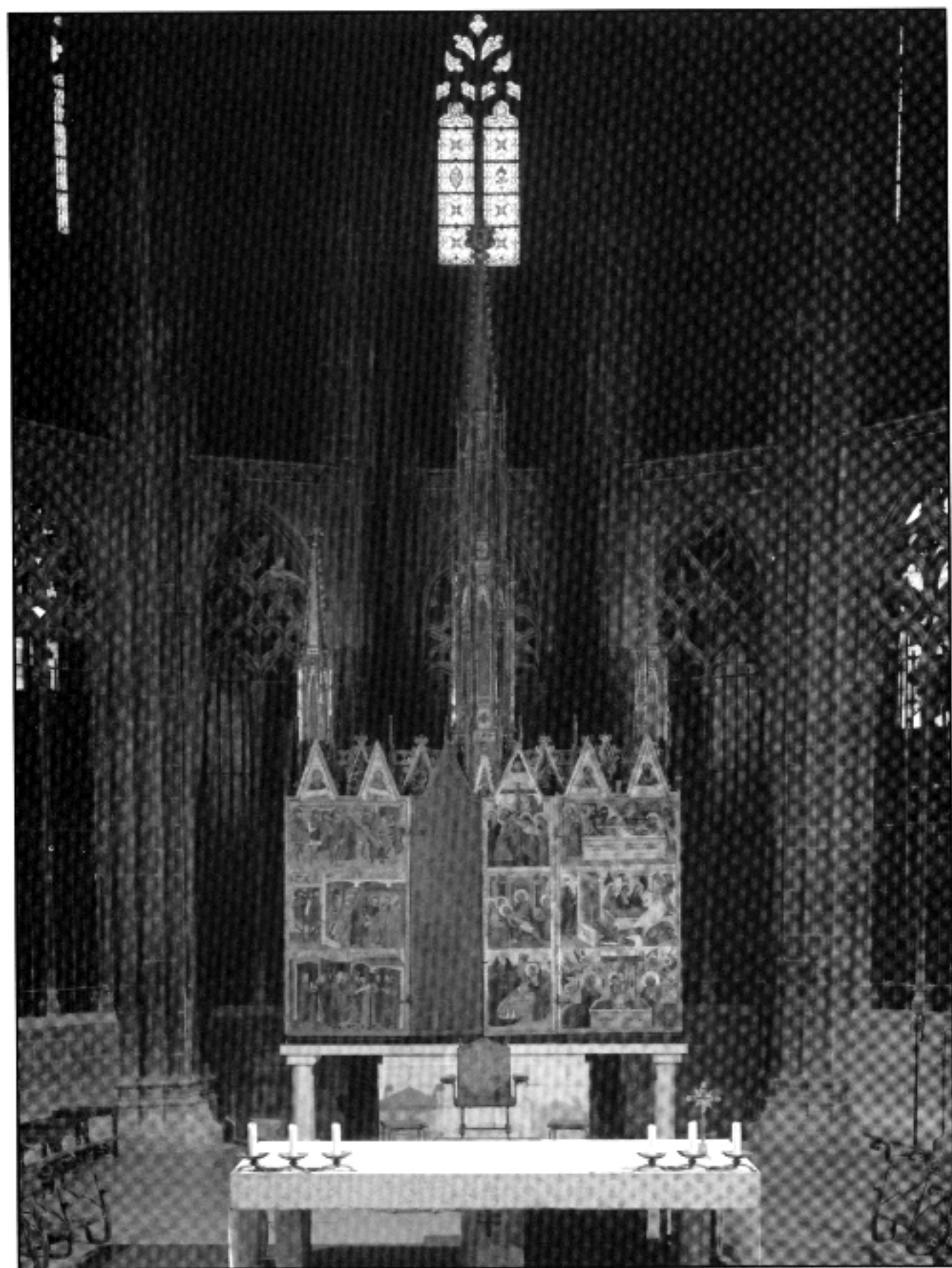
112. Abans de donar per acabat aquest estudi vull agrair al Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, i als seus responsables, la seva bona acollida davant les necessitats, consultes i peticions que ha generat la meva recerca. Les il·lustracions del retaule de Tortosa que acompanyen el meu text pertanyen al seu fons fotogràfic. Per gentilessa de Carles Aymerich hem pogut disposar d'elles en el format adequat per a la publicació. També voldria fer constar que han quedat alguns temes pendents, com la història de la "quarta taula" que, amb pintures més modernes, completava el conjunt dels batents. Espero que aquestes i altres qüestions obertes puguin ser encarades adequadament, sinó resoltes del tot, en la segona part del treball que preparo sobre el retaule de Tortosa.



1. Esquema de lectura de les pintures del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella amb els batents tancats. Es remarca la importància dels escenaris arquitectònics com una de les seves característiques més originals (dibuix de l'autora).



2. Porticons del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella segons composició fotogràfica de l'Arxiu Mas (Institut Amatller).



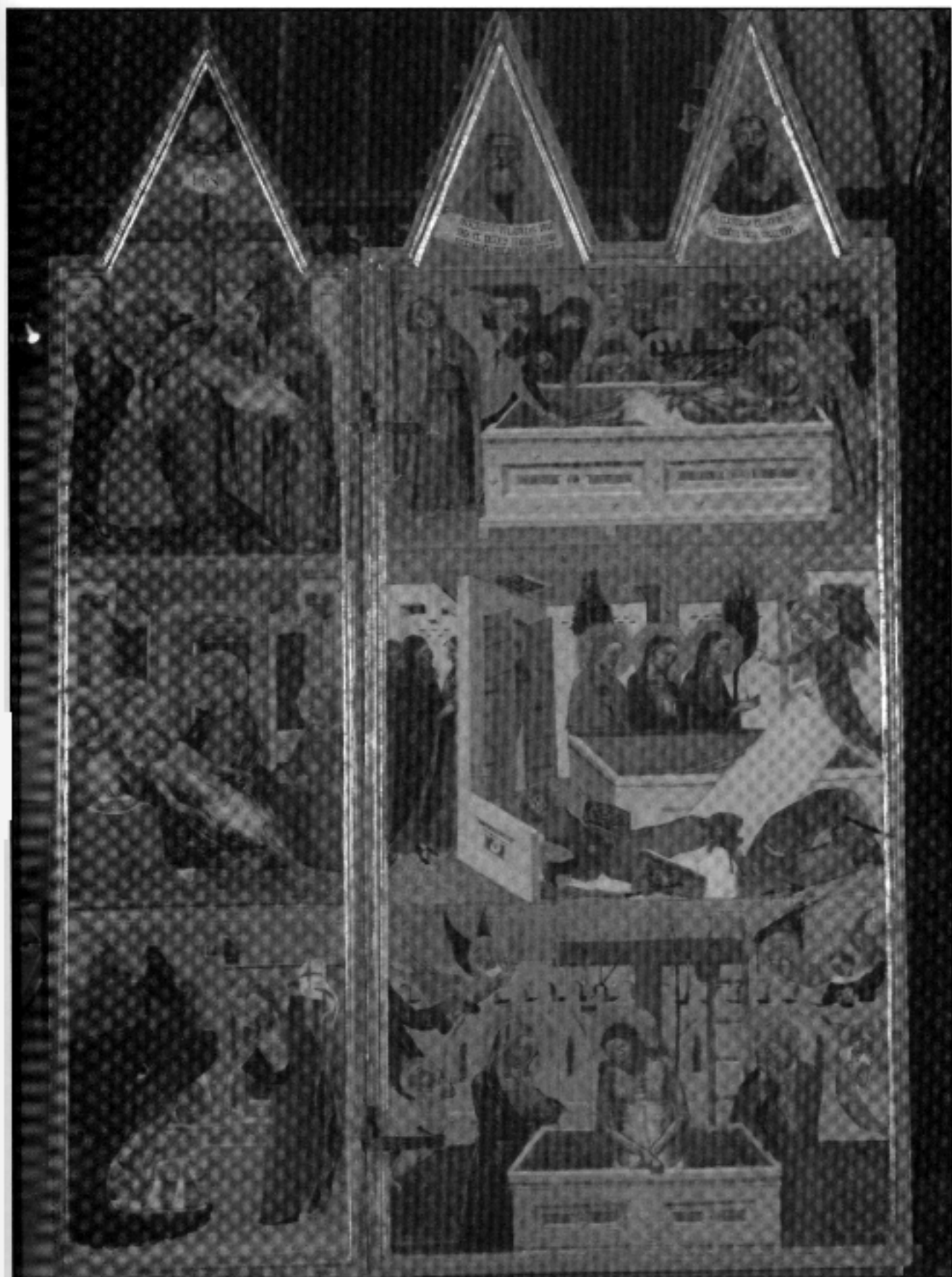
3. Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de la catedral de Tortosa. Visió general de la part esculpida. Fotografia del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.



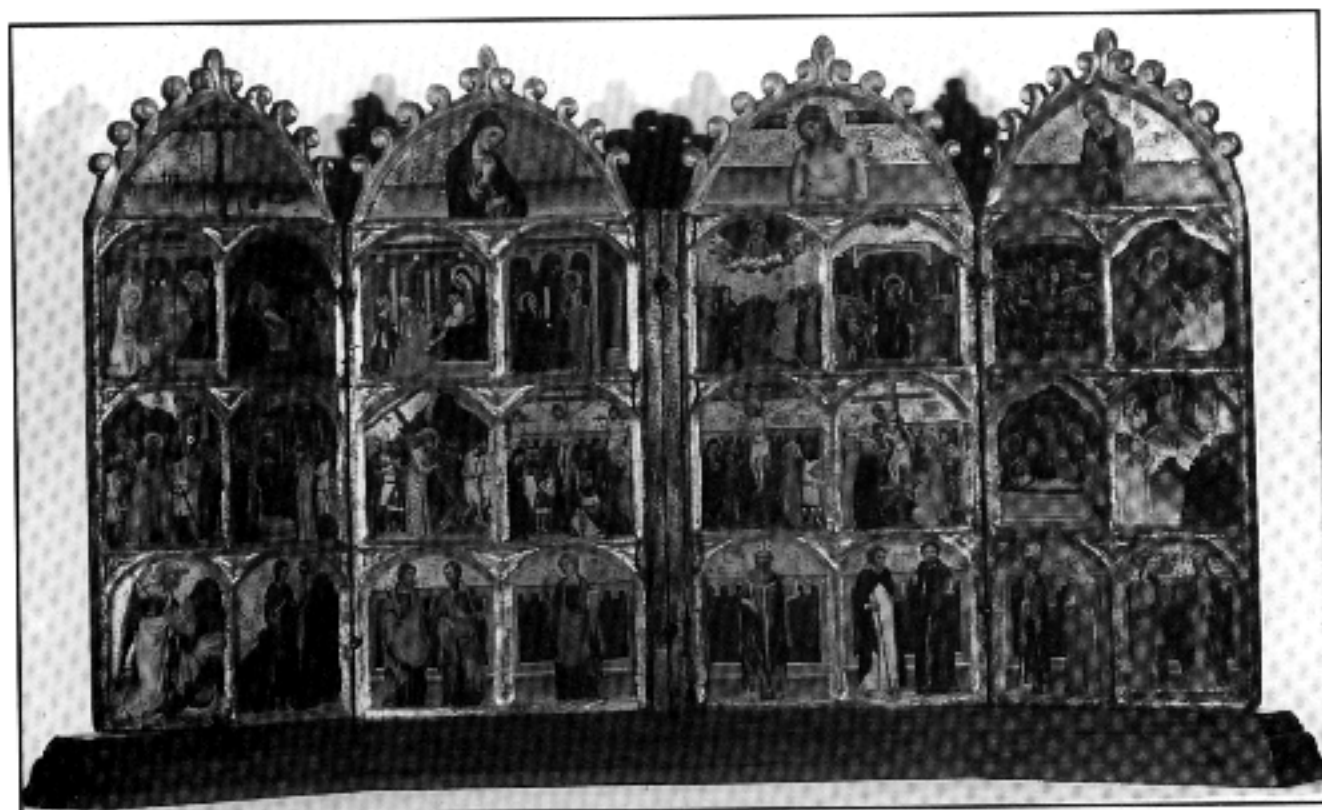
4 Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de la catedral de Tortosa. Visió general de la part pintada al segle XIV. Fotografia del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.



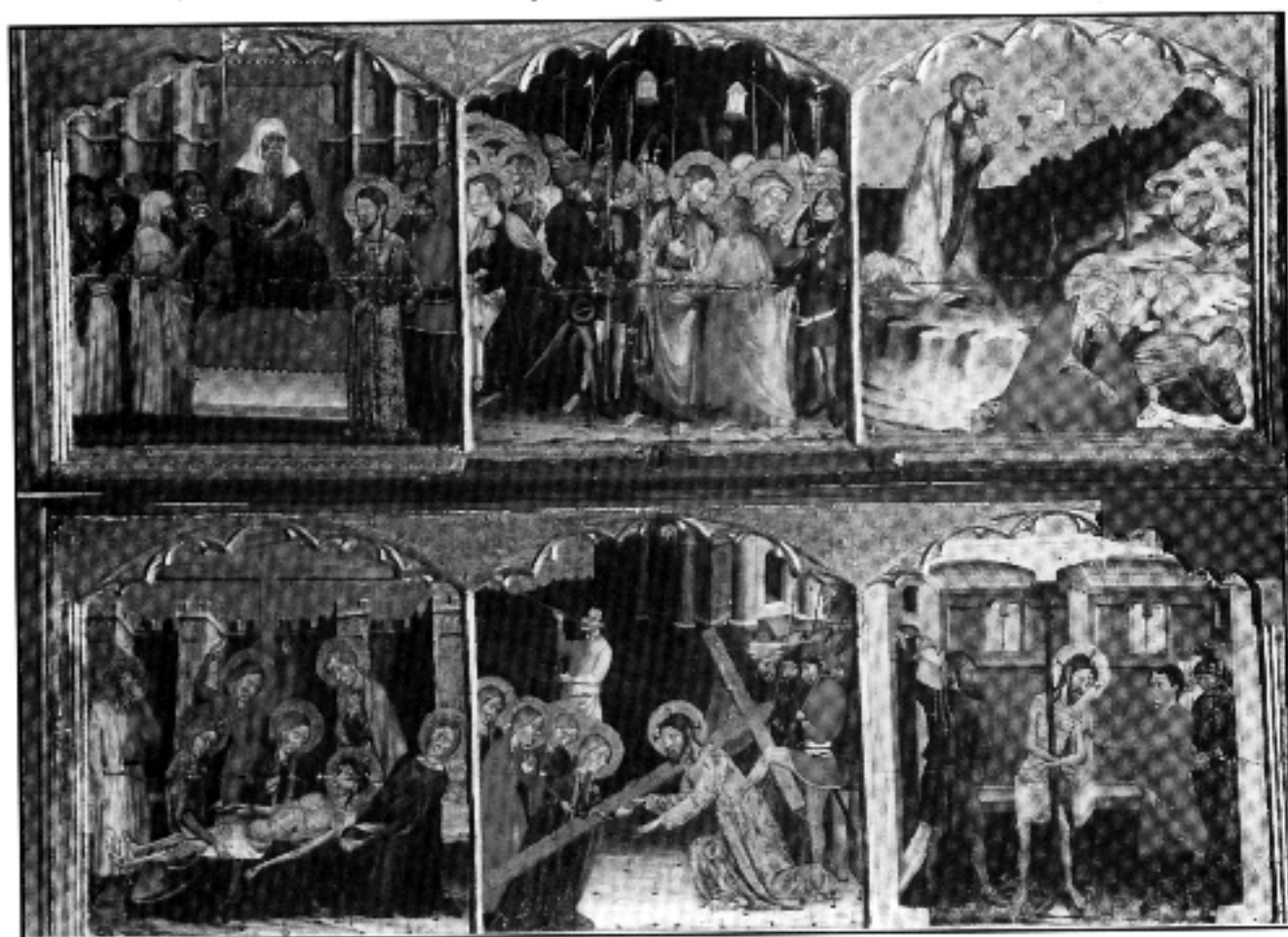
5. Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de la catedral de Tortosa. Detall del batent esquerre. Fotografia del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.



6 Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de la catedral de Tortosa. Detall dels batents del costat de la dreta. Fotografia del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.



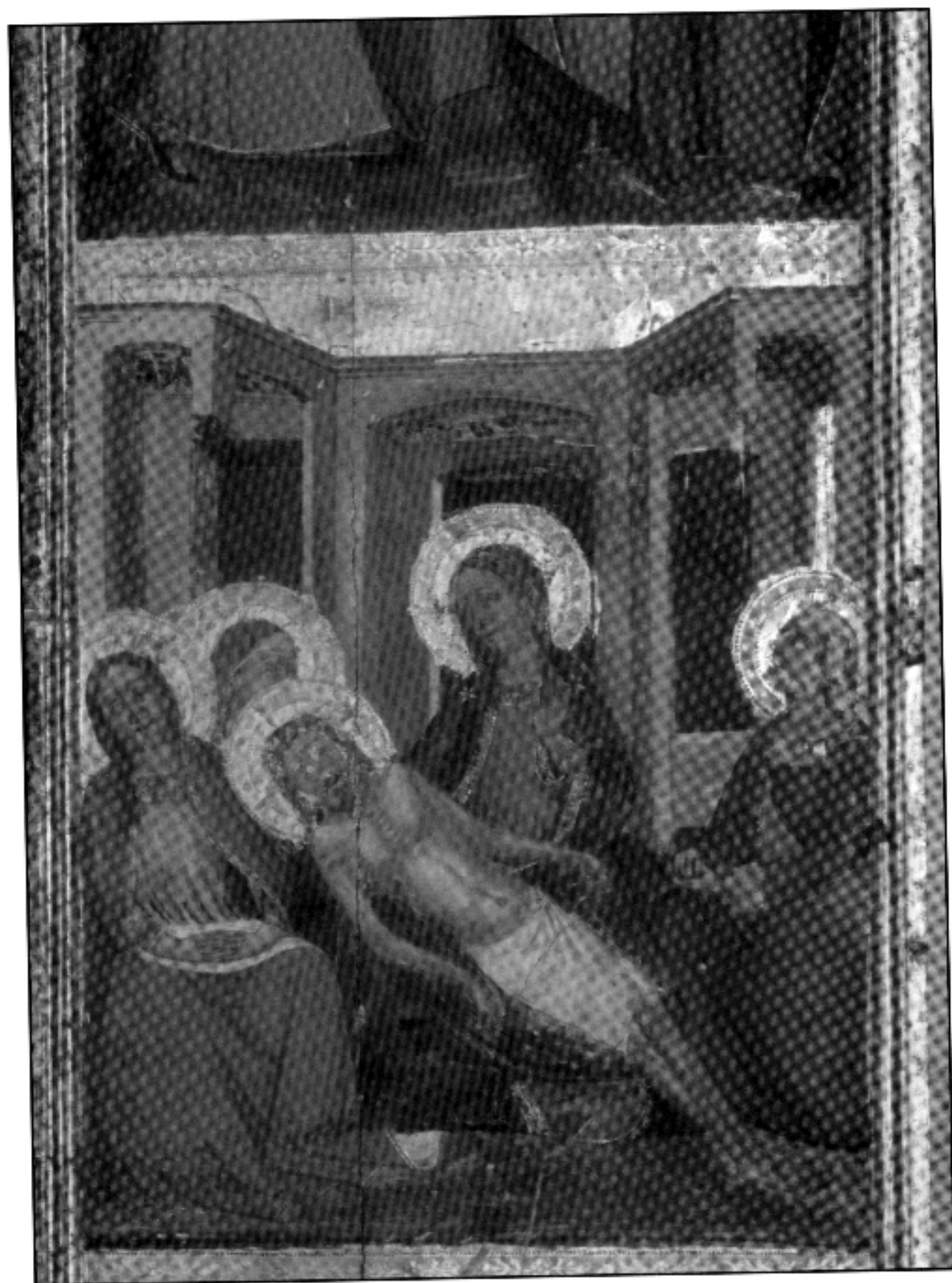
7. Taller dels Bassa. Políptic. Pierpont Morgan Library, Nova York.



8. Mestre de Rubió (taller de Ramon Destorrents?), predella del retaule de Rubió. Museu Episcopal de Vic (Foto MEV).



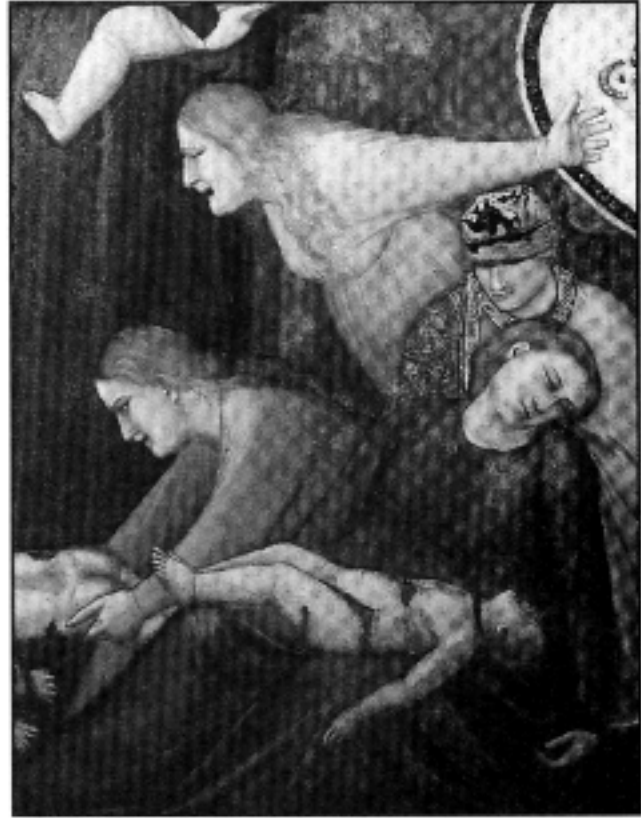
9. Ferrer Bassa. *Captura de Crist*. Llibre d'Hores de Maria de Navarra
(Biblioteca Marciana de Venècia).(DIAPOSITIVA)



10 *Pietà*. Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella. Fotografia del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.



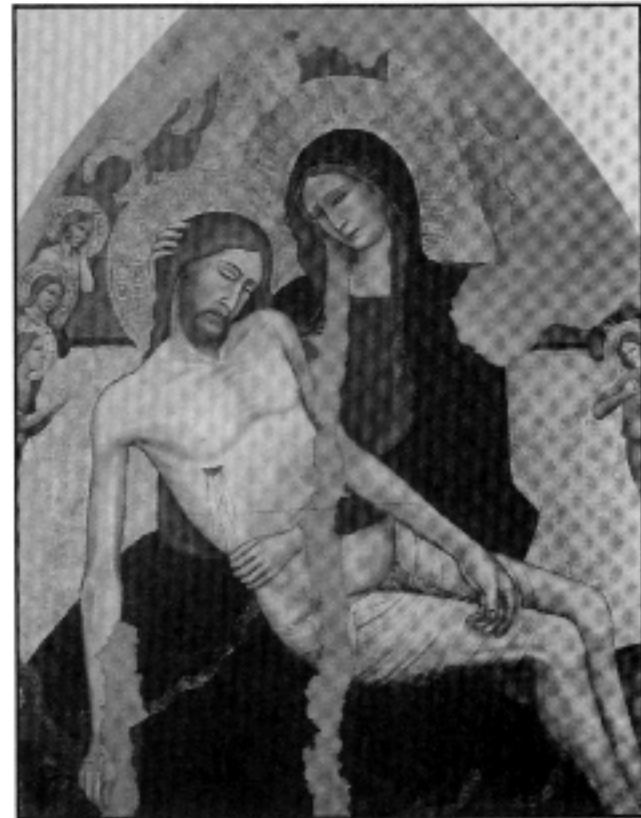
11. Taller de Ferrer Bassa. *Plany sobre el cos de Crist*. Murals de la capella de sant Miquel. Monestir de Pedralbes.



12. Taller de Giotto. Detall de la *Matança dels sants Innocents*. Basílica Inferior de Sant Francesc d'Assís.



13. Maestro de la Beata Chiara, *Pietat*, col·lecció Spinelli de Florència (foto Previtali, 1981).



14. Roberto d'Oderisio (atribuïda a), *Pietat*. Museu Pepoli di Trapani (foto Castelnuovo (ed.), 1986).



15. *Davallament a l'Infern*. Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella. Fotografia del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.



16. Giotto. *Venda de Crist per Judes*.
Capella de l'Arena. Padova.



17. Mestre de Rubió (taller de Ramon Destorrents?), *Camí del Calvari*. Museu Episcopal de Vic.



18. Sant Joan. Detall de la *Pietat*. Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella. Foto del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.



19. Mestre de Rubió (taller de Ramon Destorrents?), *Resurrecció*. Santa Maria de Rubió.



148.-POLIPTIC MORGAN
Enterrament de
Crist.



149.- SALTIRI DE PARIS
Detall, foli 117



150.- HORES DE MARIA
DE NAVARRA,
foli, 253v.

20. Taller dels Bassa. *Enterraments* del Políptic de la Pierpont Morgan Library, del *Saltiri anglocatalà de París* i del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*. (Làmina, Rosa Alcoy, 1988).



21. Detall de l'Enterrament. Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella. Fotografia del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya



22. Detall de la Captura de Crist. Retaule de la Mare de Déu de l'Estrella. Fotografia del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.



23. Matteo Giovannetti. Soldats. Detall dels murals de la capella de sant Marcial. Palau dels Papes. Avinyó.



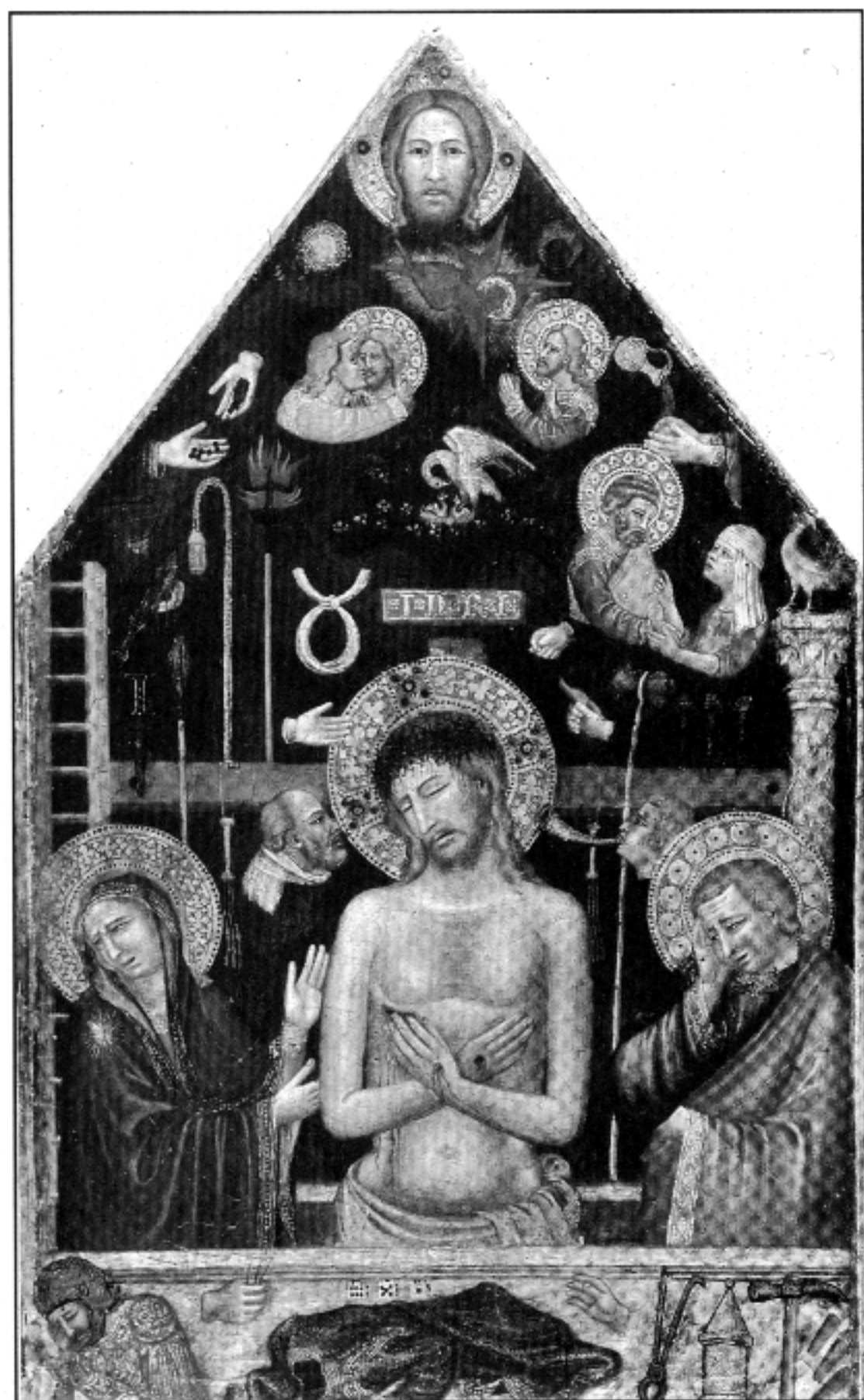
24. Matteo Giovannetti. Acollida celestial de l'ànima del sant. Detall dels murals de la capella de sant Marcial. Palau dels Papes. Avinyó.



25. Detall de la *Visita de les Maries al Sepulcre*. Retaule de la *Mare de Déu de l'Estrella*. Fotografia del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.



26. Detall del *Baró de Dolor*. Retaule de la *Mare de Déu de l'Estrella*. Fotografia del Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.



27. Roberto d'Oderisio (atribuïda a), *Baró de Dolor*,
Fogg Art Museum de Cambridge (Mss.). Foto Castelnuovo (ed.), 1986.