

Novità sull'attività barcellonese di Bartolomé Bermejo: due pitture catalane del Johnson Museum of Art di Ithaca (NY) e una tavola del Museu Municipal di Reus¹

Marco Antonio Scanu

pesho@tiscali.it

Nel contesto del volume di Georgiana Goddard King *Sardinian Painting*, passavano come opere 'certamente sarde' due tavole raffiguranti *San Ludovico di Tolosa* (Tav. I) e *l'Apparizione di Cristo a Sant'Ausiàs* (Tav. II), allora di proprietà di George von Tschudi. In realtà, venivano attribuite da tempo alla bottega catalana dei Vergós - in particolare a Pau² (doc. 1491-1494)³ - che furono i principali collaboratori di Jaume Huguet, nonché continuatori della sua bottega, alla morte del maestro, nel 1492⁴. Anche per questo motivo hanno destato il mio interesse, con l'obiettivo di verificarne la natura ed, eventualmente, ricondurle al giusto contesto in cui esse furono create. La storica dell'arte americana - che si dimostrava profonda conoscitrice del panorama pittorico sardo, proporzionalmente allo sviluppo degli studi disponibili in quel momento (soprattutto per ciò che concerne la pittura 'su fondo-oro' di estetica tardo gotica e primo rinascimentale)⁵ - notava, nella scena di cui è protagonista il *San Ludovico*, il particolare pavimento a mattonelle che lei giudicava di tipo sardo-valenzano⁶. Riguardo all'ambiente in cui è inserita l'austera figura affermava: *l'architettura ogivale della loggia a fasce chiare e scure* (se ne giudicava evidentemente la riproduzione fotografica in bianco e nero...) *sarebbe difficile da rintracciare in Spagna, ma è nota in Sardegna: non è del Limosino, piuttosto di tipologia ligure, ma il linguaggio pittorico è assolutamente limosino, e di fatto solo nell'isola i due stili - limosino e ligure - entrarono in contatto*⁷. Nonostante l'apprezzabile tentativo di individuare una logica attributiva a partire dal singolare contesto architettonico alle spalle del santo vescovo di Tolosa (forse suscitata da alcune

¹ Ringrazio sentitamente il dott. Joan Yeguas Gassó per aver tradotto il presente testo, e per tutti i consigli prestatimi: senza la sua valida collaborazione sarebbe stata impossibile la pubblicazione di questo studio.

² G. GODDARD KING, *Sardinian Painting*, I, *The Painters of the Gold Backgrounds*, Bryn Mawr, Pennsylvania, Bryn Mawr College, e London-New York-Bombay-Calcutta-Madras, Green Longmans and Co., 1923; si farà riferimento alla riedizione con traduzione italiana di Stefania Lucamante e prefazione e note di Roberto Coroneo, col titolo di *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento*, Nuoro, 2000, pp. 91-92. La prima attribuzione a Pau Vergós è in V. VON LOGA-É. BERTAUX, *Bilder spanischer quattrocentisten in Berlin*, in «Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen», XXX (1909), p. 187; viene ripresa dal Post in C. R. POST, *A history of spanish painting*, vol. VII, t. II (*The catalan school in the late middle ages*), Cambridge-Massachusetts 1938, pp. 438-441. Antecedentemente, faceva riferimento a queste due tavole anche J. ROWLAND in *Jaume Huguet a Study of Late Gothic Painting in Catalonia*, Cambridge (USA) 1932, pp. 168-169. Unicamente la tavola con il *S. Ludovico di Tolosa* veniva accolta, come opera legata alla bottega dei Vergós, in J. GUDIOL I RICART-S. ALCOLEA I BLANCH, *La pintura gòtica catalana*, Barcelona 1986, cat. 505, p. 181.

³ Il pittore Pau, figlio di Jaume Vergós II e fratello di Rafael, è documentato fra il 1491 - anno in cui in qualità di *fadrì novell* (novizio) assiste all'assemblea della Confraternita barcellonese dei pittori e degli artigiani di finimenti per cavalli (*freneres*), intitolata a S. Stefano - e il dicembre 1494. Nel novembre 1495, Rafael Vergós contrattava il completamento del retablo di S. Antonio della chiesa di S. Agostino di Barcellona in seguito alla morte di suo fratello Pau (J. GUDIOL I RICART-S. ALCOLEA I BLANCH, *La pintura gòtica catalana* cit., p. 177).

⁴ La larga partecipazione alle commissioni huguetiane da parte di collaboratori (in particolare, della famiglia Vergós) ha portato gli studiosi a stigmatizzare quel tipo di sistema lavorativo (peraltro molto comune a quei tempi nella penisola iberica) come *fàbrica Huguet* (J. MOLINA FIGUERAS, *Al voltant de Jaume Huguet*, in *L'art gòtic a Catalunya, Pintura III*, Barcelona 2006, p. 141).

⁵ Sulla relazione fra la Goddard King e la Sardegna si veda E. PUSCEDDU, *I retabli sardi nella storiografia americana del primo Novecento: dai manoscritti inediti di Anna Rose Giles e Georgiana Goddard King*, in A. PASOLINI (ed.), *Il Maestro di Castelsardo*, Atti delle giornate di studio, Cagliari, Cittadella dei Musei 1-14 dicembre 2012, Cagliari 2013, pp. 181-192, soprattutto p. 186ss.

⁶ Certamente in riferimento alla tipologia di *enlosado* presente nei retabli presenti in Sardegna...

⁷ G. GODDARD KING, *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento* cit., p. 92.

analogie stilistiche con il Maestro di Castelsardo), si cercherà di provare, in questa sede, come si tratti, in realtà, di due tavole ascrivibili ad un'inedita collaborazione fra la bottega dei Vergós e il pittore Bartolomé Bermejo, di cui finora non si aveva traccia. Anzi, gli studiosi hanno sempre evidenziato la singolare mancata interazione del grande pittore andaluso con le dinamiche artistiche catalane, diversamente da quanto accadde durante la sua permanenza a Daroca e Saragozza⁸. Si vedrà, dunque, come le opere risultino ancora vincolate iconograficamente alla produzione del Bermejo nel Regno d'Aragona ma siano verosimilmente attribuibili al periodo della sua presenza a Barcellona, che pare essere stata l'ultima tappa della sua carriera d'artista 'errante'⁹. Non disponendo di documenti d'archivio che affermino in modo inoppugnabile la loro origine, si dovrà far riferimento ai caratteri stilistici intrinseci che offrono comunque sufficienti elementi di chiarezza, per proporre una lettura aperta a future e più profonde indagini.

Le due tavole venivano pubblicate per la prima volta nel 1909 da Valerian von Loga. Se ne ignorava la provenienza e risultavano essere state vendute a Berlino assieme ad altre opere della collezione barcellonese di Pedro Añés¹⁰: credo, la stessa vendita attraverso la quale passavano alla collezione di Georg Voss due tavole bifacciali con santi francescani (legate, anch'esse, alla

⁸ Su questo argomento F.-P. VERRIÉ, scheda n. 13 in *Bartolomé Bermejo y su época. La pintura gótica hispanoflamenca*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Museo di Belle Arti di Bilbao, 9 giugno – 31 agosto 2003, p. 190. Frederic-Pau Verrié vi afferma perentoriamente come *el cordobés Bartolomé Bermejo, aunque aparece en Barcelona en 1486 compitiendo con Jaume Huguet por la pintura de las puertas del órgano de Santa Maria del Mar, no es un artista que se integre en el panorama autóctono del arte catalán de finales del gótico. Se incorpora al mismo después de un brillante peregrinaje por tierras de Valencia y Aragón, deja en Barcelona varios testimonios de su paso por Cataluña y se eclipsa después de 1501 sin haber influenciado - como había hecio en su paso por Aragón - a los artistas locales o que trabajaban en Cataluña en los últimos años del siglo XV; quizás sólo, en opinión de alguien, alguna tabla de Joan Gascó*. Questo pregiudizio veniva, a mio avviso, sostenuto dal fatto che la prima attestazione di Bermejo a Barcellona vede il pittore nel ruolo di antagonista al grande artista locale, Jaume Huguet, il quale ultimo fu scelto per la pittura delle porte del nuovo organo di Santa Maria del Mar (incarico conseguito, molti anni dopo, da Rafael Vergós e Pere Alemany). Tuttavia, Rosa Alcoy ha segnalato la possibilità che la presenza di Bermejo abbia potuto influenzare, in qualche modo, il pittore Pau Vergós (R. ALCOY I PEDRÓS, *Los santos franciscanos de Filadelfia. Culto hagiográfico en Cerdeña y revisión de estilos en algunas tablas góticas vinculadas a los Vergós*, in G. MELE (ed.), *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudiciale al Settecento*, Oristano 2005, p. 27).

⁹ Sul carattere di *pintor viajero* di Bartolomé Bermejo si veda, anzitutto, J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»*. *Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco/Londres/Bethesda (Maryland) 1997; questa caratteristica, che oggi appare tipica di numerosi artisti a lui contemporanei, veniva sottolineata da E. BERMEJO in *Bartolomé Bermejo. Pintor viajero*, in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 99-105; il dinamismo degli artisti attivi nel regno di Aragona è stato ripetutamente segnalato da M. C. Lacarra (si veda soprattutto M. C. LACARRA DUCAY, *Artistas viajeros en Aragón durante el siglo XV*, in *Viajes y viajeros en la España medieval*, Actas del V Curso de Cultura Medieval celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 20 al 23 de Septiembre de 1993, Aguilar de Campoo, 1997); altri, importanti studi hanno contestualizzato i movimenti degli artisti, durante il XV secolo, in relazione alla cosiddetta "congiuntura mediterranea", che spesso implicava spostamenti da e verso le Fiandre, la Borgogna, l'Impero germanico, fin anche la Polonia (resta ancora valido, sull'argomento F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977 (stampa 1978); importanti contributi su questo tema si trovano in M. NATALE-G. TOSCANO-E. MIRA-J. HEERS, *El Renacimiento mediterráneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (catalogo della mostra), Madrid-Valencia 2001; il paradigma della 'congiuntura mediterranea' fra '400 e '500 è stato recentemente ripreso da L. GAETA, *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*, Galatina 2012).

¹⁰ V. VON LOGA-É. BERTAUX, *Bilder spanischer quattrocentisten in Berlin* cit., pp. 179-192, la riproduzione fotografica è alle pp. 184-185. Alla p. 187 dell'articolo lo studioso argomenta la sua attribuzione alla bottega dei Vergós: *Die altarflügel mit heiligen, die mit der sammlung Pedro Añés aus Barcelona nach Berlin gelangten und die jetzt geheimrat von Tschudi und professor Georg voß besitzen, sind aus der werkstatt der Vergós hervorgegangen. Die tafel mit dem hl. Ludwig steht Pablo sehr nahe. Solche hageren scharfkantigen köpfe - man denke nur an den predigenden hl. Augustinus auf dem retablo des zunfthauses der Curtidores - sind für ihn charakteristisch. Die muster der rajolas finden sich ganz ähnlich auf anderen altären, und für den pilger bei dem Miracel de San Vicente de Sarriá gedient zu haben, während der schimmel des hl. Ausias uns auf dem Calvarienberg in Granollers begegnet. Die Renaissanceformen in der architektur bei den anderen stücken der sammlung voß weisen auf den 1503 gestorbenen Raphael als urheber*.

produzione dei Vergós) e, a quella di James Simon, due opere oggi attribuite al cosiddetto 'Maestro di San Giorgio e la principessa', che per tanto tempo sono state considerate di Jaume Huguet¹¹. Mentre le tavole con santi francescani (*S. Bonaventura*, *S. Antonio di Padova*, *S. Accursio da Aguzzo* e *S. Ottone da Stroncone*) avrebbero raggiunto l'America passando alla collezione McIlhenny di Philadelphia e di qui al Museo d'Arte di quella stessa città¹², quelle che vengono generalmente interpretate come le ali laterali del *Trittico di San Giorgio e la principessa* entrarono a far parte delle collezioni del Kaiser Friedrich Museum, e furono distrutte in un incendio durante i bombardamenti patiti dalla città di Berlino nel 1945¹³.

Le opere oggetto del presente articolo giunsero anch'esse negli Stati Uniti (ignoro attraverso quali mediazioni), entrando a far parte della collezione di Frank A. Vanderlip Jr.¹⁴ e, successivamente, giungendo in possesso della scultrice Tauni de Lesseps, contessa e nipote dell'impresario nonché diplomatico francese Fernando de Lesseps (1805-1894), noto per la progettazione del Canale di Suez e di quello di Panamá¹⁵. La ricca artista, deceduta nel 2001¹⁶, lasciava disposizioni testamentarie a favore di istituzioni benefiche, donando parimenti le due opere d'arte in oggetto al Johnson Museum of Art di Ithaca, in memoria di suo marito Dudley Schoales che in quella città aveva compiuto i suoi studi presso la locale Cornell University¹⁷. Il Museo di Ithaca mantiene ancora oggi l'antica attribuzione delle tavole al pittore Pau Vergós, offrendone una succinta analisi nella scheda dedicata all'*Apparizione di Cristo a Sant'Ausiàs*, sul sito internet dell'istituzione¹⁸.

Niente di preciso può dirsi sulla conformazione dell'originaria 'struttura' in cui si inserivano le due pitture. L'analisi autoptica del retro dei supporti, unita a quella delle immagini radiografiche, consente di ipotizzare l'originaria appartenenza ad un'unica tavola bifacciale¹⁹, in modo analogo a quelle oggi appartenenti al museo di Philadelphia e come già suggerito dal Post²⁰. Come facce di un'unica tavola venivano descritte dalla Goddard King, ma le sue stringate osservazioni, paiono piuttosto una libera interpretazione di quanto affermato nell'articolo del Von Loga, che però sembrerebbe riferirsi già a due supporti distinti²¹. Credo perciò che l'eventuale separazione risalga a tempi precedenti al XX secolo.

¹¹ Si trattava anche in questo caso di tavole bifacciali, raffiguranti *San Giovanni Battista, accompagnato da un donante* e *San Ludovico di Tolosa, accompagnato da una donante*. Émile Bertaux affermava che la vendita di queste due opere avvenne a Berlino nel maggio del 1904 (V. VON LOGA-É. BERTAUX, *Bilder spanischer quattrocentisten in Berlin* cit., p. 187. Sul 'Maestro di San Giorgio e la principessa' offre nuove riflessioni G. MARCÍAS PRIETO, *Noves aportacions al catàleg de dos mestres aragonesos anònims. El Mestre de Sant Jordi i la princesa i el Mestre de Sant Bartomeu*, in «Butlletí MNAC», 11 (2010), pp. 34-46; si veda, sul medesimo argomento, R. ALCOY I PEDRÓS, scheda n. 39 in *Bartolomé Bermejo y su época. La pintura gótica hispanoflamenca* cit., pp. 312-317. Torna su queste tematiche e, più in generale sui contatti artistici fra Aragona e Catalogna, G. MARCÍA PRIETO, *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesi dottorale diretta dalla prof.ssa Rosa Alcoy Pedrós, Università di Barcellona 2013, vol. I, soprattutto pp. 169-216.

¹² Le opere sono puntualmente studiate da R. ALCOY I PEDRÓS in *Los santos franciscanos de Filadelfia. Culto hagiográfico en Cerdeña y revisión de estilos en algunas tablas góticas vinculadas a los Vergós* cit., pp. 13-68.

¹³ Queste tavole sono tuttavia note attraverso documentazione fotografica.

¹⁴ C. R. POST, *A history of spanish painting*, VII, t. II cit., p. 438.

¹⁵ A. C. WEISLOGEL, *Two fifteenth-century catalonian alterpiece panels*, in *Annual Report 2001-2002. Herbert F. Johnson Museum of Art. Cornell University*, Ithaca 2002, pp. 22-24. Ringrazio sentitamente Andy Weislogel per la sua disponibilità e per avermi fornito il suo articolo.

¹⁶ <http://www.nytimes.com/2001/03/29/classified/paid-notice-deaths-de-lesseps-tauni.html>.

¹⁷ <http://www.newswise.com/articles/johnson-art-museum-acquisitions-top-4-million>.

¹⁸ <http://museum.cornell.edu/collections/view/christ-appearing-to-st-Ausiàs.html>.

¹⁹ Ringrazio ancora Andrew Weislogel per avermi fornito copia delle radiografie RX.

²⁰ C. R. POST, *A history of spanish painting*, VII, t. II cit., p. 440, nota n. 2.

²¹ Come acutamente osservato da Roberto Coroneo, la studiosa americana, che descrive queste pitture disposte su due facce della medesima tavola, fraintende la scarna descrizione di von Loga che lei aveva a disposizione (G. GODDARD KING, *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento* cit., p. 92, nota n. 94; ci si riferisce a quanto scritto dalla Goddard King a p. 80 dell'originaria edizione in inglese).

Se dunque l'originaria tavola bifacciale appartenne ad un trittico o ad un più complesso polittico richiudibile (di cui comunque non si hanno validi termini di confronto nell'ambito della pittura *hispanoflamenca*²²), si dovrà considerare come facciata di più alta dignità quella raffigurante sant'Ausiàs, a motivo delle sagome lasciate dai supporti di una *tuba* a tre *panyadas* (l'elemento ad intaglio dorato che veniva applicato sul margine alto delle tavole di maggiore protagonismo)²³, del tutto assenti nell'altro dipinto. Si potrebbe dunque ipotizzare che il retablo di provenienza (fosse esso un trittico o una struttura più complessa), a giudicare dalla natura dei soggetti rappresentati (il vescovo san Ludovico da Tolosa, frate francescano e il Terziario Sant'Ausiàs), fosse originariamente ubicato presso una cappella o una chiesa legata in qualche modo all'Ordine dei francescani, e comprendesse fra i suoi santi titolari il nobile Elzéar de Sabran, altrimenti noto nel Levante iberico come sant'Ausiàs. Certamente anche per questa affinità iconografica, il Post interpretava le due tavole come provenienti dal medesimo polittico a cui appartennero quelle oggi a Philadelphia, ribadendone l'attribuzione già proposta da von Loga al pittore Pau Vergós²⁴. Eppure, al di là della probabile struttura bifacciale, del riferimento all'Ordine francescano e della pur significativa presenza di sfondi dorati ad *embotido* di tipologia palesemente catalana, nessun altro elemento accomuna le due coppie di tavole, che si differenziano, significativamente, anche nelle dimensioni²⁵.

Inoltre, al di là della presenza di sfondi architettonici come nelle tavole di Philadelphia, la costruzione dell'ambiente e la posa stante del san Ludovico è assimilabile con maggiore corrispondenza ad opere aragonesi di Martín Bernat²⁶: si adduca il confronto con il *San Biagio del Retablo di Alfajarín* (Tav. III)²⁷, per quanto la tavola con il santo di Tolosa riveli una formula

²² La Alcoy, nello studiare le tavole con santi francescani del museo di Philadelphia, sottolineava la rarità di questo genere di manufatto nell'ambito della Corona d'Aragona (R. ALCOY I PEDRÓS, *Los santos franciscanos de Filadelfia. Culto hagiográfico en Cerdeña y revisión de estilos en algunas tablas góticas vinculadas a los Vergós* cit., p. 34).

²³ Per *tuba* si intende una sorta di baldacchino aggettante, che svolgeva la duplice funzione di proteggere e nobilitare la scena raffigurata. A seconda del tipo di elaborazione plastica dei piani ad intaglio, veniva definita di tre, cinque o anche sette *panyadas* (per un'informazione di base su questi argomenti, resta valido, benché datato, lo studio di J. GALIAY SARAÑANA, *Aportaciones al estudio de la pintura aragonesa del siglo XV*, in «Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis», Segunda época, 2 (1942), pp. 34-52; altre informazioni sulla retablistica aragonesa in R. SERRANO *et alii*, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza 1992, pp. 36-44).

²⁴ C. R. POST, *A history of spanish painting*, VII, t. II cit., p. 440.

²⁵ Le dimensioni delle tavole newyorkesi è di cm. 143,5 x 78,74; più alte e più larghe sono quelle di Philadelphia, che misurano cm. 171 x 100.

²⁶ Benché non si tratti di un carattere esclusivo della pittura aragonesa, in questo territorio vi è particolare frequenza di tale particolarità iconografica. La Goddard King, a proposito del *Retablo del Presepio* della Pinacoteca di Cagliari - che come il *corpus* del Maestro di Castelsardo è, a mio avviso, relazionabile con l'ambiente aragonese - affermava: *quei santi a figura isolata su terrazze limitate da un basso parapetto si possono trovare in Aragona: a Saragozza, per esempio, sono un luogo comune della pittura sacra*; e citava in nota, a titolo di esempio, le tavole di Tomás Giner dipinte per l'arcivescovo Dalmau de Mur (G. GODDARD KING, *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento* cit., p. 99). Chandler Rathfon Post, trattando delle due tavole maggiori del *Retablo della Porziuncola* nella Pinacoteca di Cagliari (oggi riconosciute al Maestro di Castelsardo) ne sottolineava l'assonanza stilistica con opere aragonesi (esemplificava citando i nomi di Miguel Jiménez e Tomás Giner...). A questo genere di osservazioni veniva associato anche il già citato *Retablo del Presepio*, che veniva classificato come *produced under Aragonese rather than Catalan or Valencian inspiration*. Tuttavia, lo studioso chiosava come fortuita la vicinanza delle due tavole della *Porziuncola* con la scuola aragonesa, attribuendole ad un artista sardo, seguace di Pau Vergós (C.R. POST, *A history of spanish painting*, VII, t. II cit., pp. 442-448). Il Post sarebbe tornato sull'argomento anche nel '41 e nel '58 (*ibid.*, vol. VIII, t. II, pp. 482-497; vol. XII, t. II, pp. 460-467), prima proponendo in modo abbastanza scoperto l'ipotesi di identificare l'ignoto Maestro con il pittore valenciano Martí Torner, infine riprendendo l'idea che il Maestro di Castelsardo avesse avuto tangenze con la bottega catalana dei Vergós. La convinzione che fra le componenti della cultura del Maestro di Castelsardo sia da identificare anche quella aragonesa viene ripresa in un mio recente studio (M. A. SCANU, *Il Retablo della Porziuncola del Maestro di Castelsardo nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Rilettura delle vicende e dell'iconografia*, in «Biblioteca Franciscana Sarda» XXV (2014), pp. 113-182).

²⁷ Dal medesimo cartone del san Biagio di Alfajarín deriva la figura del *Santo vescovo* del Museo Lazaro Galdiano di Madrid... Ringrazio per avermi concesso l'immagine di questa tavola il fotografo Manuel Bernal Galvez, che ne è

prospettica più coerente, ma optando ancora per due punti di fuga distinti, benché ravvicinati (uno per l'architettura che contestualizza la scena e l'altro per il pavimento)²⁸.

La tavola con *San Ludovico*

San Ludovico vescovo di Tolosa (1274-1297) viene inserito in un interno descritto da muri grigi formati da piccoli blocchi a filari sfalsati, di cui uno è bucato da una finestra, e l'altro si apre, con un'arcata a conci alternati grigio-verdi e rossi, su una sorta di loggia, retta su esili colonne²⁹ (Tav. IV). Non è difficile riconoscere nelle arcate bicrome un ricordo vivido della grande moschea di Cordova, di cui sono palese citazione anche i capitelli ispano-musulmani a foglie d'acqua, sormontati da echino modanato, interrotto da elementi pseudo cilindrici, corrispondenti alla semplificazione delle volute del capitello corinzio (Tav. V). Tale foggia di capitello veniva proposta dal Bermejo nella tavola con la *Flagellazione del Retablo di Santa Engracia*³⁰, dipinto per una chiesa di Daroca (Tav. VI), ed è indizio eloquente di come le due tavole del Johnson Museum siano state concepite da operatori consapevoli dell'attività aragonese del Bermejo (durata circa un decennio, fra il 1474 e il 1484), durante la quale, il grande artista andaluso (nativo di Cordova, come dichiarato sulla cornice della meravigliosa *Pietà Desplà*³¹) lasciava traccia delle sue passioni *mudejar* in tutti gli artisti che furono tangenti, a vario titolo, con il suo lavoro³².

l'autore. Per le due tavole di Alfajarín e del Museo Lázaro Galdiano si veda N. ORTIZ VALERO, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Saragossa 2013, pp. 218-221, 244-247.

²⁸ Sull'argomento dei primi tentativi di applicazione della prospettiva geometrica nella pittura iberica si vedano alcuni importanti interventi di Joan Garriga Riera, prevalentemente rivolti allo studio della pittura catalana: *'Geometria fabrorum' procediments de representació tridimensional als tallers de pintura catalans dels segles XV i XVI*, in «Pedralbes: Revista d'història moderna», n. 13, 2 (1993), pp. 407-428; *id.*, *Imatges amb "punt" el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500*, in «D' Art: Revista del Departament d'Història de l'Arte», n. 16, 1990, pp. 59-80; *id.*, *Geometria espacial en la pintura de Pedro Berruguete en Castilla* in *Actas del Simposium Internacional "Pedro Berruguete y su entorno"*, Palencia 2004, pp. 189-216; *id.*, *L'impianto spaziale dei dipinti catalani e sardi del Quattrocento e due passi del libro d'arte di Cennino Cennini*, in C. LIMENTANI VIRDIS-M. BELLAVITIS (curr.), *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna*, Padova 2007, pp. 61-71; *id.*, *La resa spaziale nei dipinti sardi e catalani all'epoca del Maestro di Castelsardo*, in A. PASOLINI (ed.), *Il Maestro di Castelsardo* cit., pp. 67-80.

²⁹ Per uno studio sulla raffigurazione dei paramenti murari nella pittura medievale spagnola, si veda A. OLMO GRACIA, *Los revestimientos cromáticos en la iconografía arquitectónica medieval. Estudio de algunos casos de coincidencia en la baja edad media hispana*, in *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, Zaragoza 2013, pp. 175-204.

³⁰ Si tratta della scena con la *Flagellazione di Santa Engracia* del Museo di Belle Arti di Bilbao (A. GALILEA ANTÓN, scheda n. 7 in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 148-159; *id.*, si veda anche la scheda sulla stessa opera in *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao 1995, pp. 268-281: in quest'ultimo contributo si fa riferimento ai particolari capitelli *de pencas* ma non li si riconnette con l'architettura della moschea di Cordova).

³¹ Per la *Pietà Desplà* si veda, di F.-P. VERRIÉ, la scheda n. 13 in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 190-195 e F. RUIZ QUESADA, *Entre l'Hermon i la muntanya santa del salmista. Lluís Desplà a la Pietat de Bartolomé Bermejo*, in «Retrotabulum» (febbraio 2012), disponibile online all'indirizzo <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/79-retrotabulum-2>). Recentemente, Fernando Marías, ha messo in dubbio le origini andaluse del Bermejo (F. MARÍAS, *Bartolomé Bermejo ¿Cordubensis?*, in «Ars Longa», n. 21 (2012), pp. 135-142; le motivazioni addotte appaiono offuscate da alcune puntualizzazioni presentate in questa sede, laddove si prova la conoscenza concreta di architetture islamiche in opere variamente legate alla sua attività).

³² L'attività del pittore Bartolomé Bermejo, dopo l'opera monografica di J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»*. *Pintor errante en la Corona de Aragón* cit., veniva esaustivamente inquadrata più di un decennio fa nel catalogo della mostra *Bartolomé Bermejo y su época...* cit.; nuovi contributi sono stati apportati da Francesc Ruiz i Quesada, soprattutto nei vari numeri del suo periodico online *Retrotabulum*, nn. 1-4 (2012), consultabili online all'indirizzo <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum>.

Fra questi ebbe certamente un ruolo preponderante il saragozzano Martín Bernat, il cui *corpus* pittorico è stato recentemente studiato da Nuria Ortiz Valero³³. La collaborazione col Bernat è variamente attestata a partire dal maggio 1477, quando si impegnava a terminare nell'arco di due anni il retablo maggiore di *San Domingo di Silos*, principiato tre anni prima da Bartolomé Bermejo, con la collaborazione di Juan de Bonilla, e commissionato per l'omonima chiesa di Daroca³⁴. Il profondo condizionamento stilistico fece sì che il Bernat appaia in numerose circostanze strettamente fedele e ripropositivo delle composizioni del suo mentore. Viceversa, l'andaluso, fu ampiamente coinvolto dall'importante tradizione retablistica aragonese, che reinterpretò a suo modo³⁵.

Nella realtà cooperativa delle botteghe pittoriche iberiche di quel periodo, la direzione artistica da parte di un maestro si arricchiva degli apporti da parte di artisti provenienti spesso da zone molto lontane e, perciò stesso, in possesso di formazioni sostanzialmente diverse; fenomeno che ha favorito il moltiplicarsi delle declinazioni stilistiche e, talvolta, la coesistenza nella medesima opera di caratteri propri a diversi *focos* artistici³⁶. In questo senso la bottega del Bernat offre esempi decisamente indicativi: fra tutti, primeggia il caso del pittore castigliano Miguel Ximénez³⁷ che, per l'apprezzamento ottenuto da parte della committenza, ottenne il titolo di *pintor del Rey*³⁸.

³³ N. ORTIZ VALERO, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Zaragoza 2013.

³⁴ M. C. LACARRA DUCAY, *Encuentro de santo Domingo de Silos con el Rey Fernando I de Castilla*, in «Aragón en la edad media» X-XI (1993), pp. 437-459; *Id.*, *Bartolomé Bermejo y su incidencia en el panorama artístico aragonés in Bartolomé Bermejo y su época...*, cit., p. 41 e segg. e la scheda n. 9, pp. 170-175. Si veda inoltre il recente F. RUIZ I QUESADA, *La incidencia de las fuentes escritas en la iconografía del retablo de santo Domingo de Silos, de Bartolomé Bermejo*, in «Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», n. 23-24, Barcelona (2009-2010), pp. 33-53.

³⁵ Sul periodo aragonese di Bartolomé Bermejo si veda, da ultimo, F. RUIZ QUESADA, in *Retrotabulum* cit., soprattutto il n. 4.

³⁶ E' questo il caso del Maestro di Castelsardo, la cui contestualizzazione appare complessa per la compresenza di elementi stilistici propri dell'ambito valenciano, di quello castigliano (e burgalese in particolare) e di quello aragonese (M. A. SCANU, *Il Retablo della Porziuncola del Maestro di Castelsardo nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Rilettura delle vicende e dell'iconografia* cit., p. 126).

³⁷ Stando alle attestazioni documentarie, la collaborazione con il pittore castigliano Miguel Ximénez (Pareja, Guadalajara) iniziò probabilmente nel 1477, con la realizzazione di un retablo per la chiesa di San Gil Abate di Saragozza. Nel 1481 il Bernat contrattò in associazione con Miguel Ximénez il retablo maggiore della parrocchiale di Blesa (Teruel) dedicato alla *Leggenda della Vera Croce* raffigurante alcuni episodi tratti dalla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, oggi smembrato ed esposto parzialmente nel Museo di Saragozza. Al 1482 risale il contratto per il retablo destinato alla cappella dei santi Pietro e Paolo della cattedrale di Saragozza. In quello stesso anno Martín Bernat, Miguel Ximénez, Miguel Vallés e Bartolomé Bermejo sono impegnati nella policromatura del retablo scultoreo della cattedrale del San Salvatore di Saragozza, una circostanza che dovette ulteriormente rafforzare la familiarità maturata col pittore andaluso. Sempre alla coppia Bernat-Ximénez fu commissionato nel 1489 il *Retablo di Sant'Agostino* per il convento degli agostiniani di Saragozza e, in base a quanto richiesto nel contratto di commissione, per la realizzazione dell'opera i pittori dovettero recarsi a Barcellona per copiare le scene dipinte da Jaume Huguet e collaboratori nel polittico realizzato per gli Agostiniani di quella città (su questi argomenti si veda N. ORTIZ VALERO, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505* cit., pp. 41-44, 50-52, 58-60, 103-126, 170-172).

³⁸ Per intendere a pieno il rilievo che questi personaggi ebbero nella società loro contemporanea è importante sottolineare la connessione dell'attività dello Ximénez (e perciò stesso del Bernat) con la casa Reale: Miguel Ximénez ricevette il titolo di *pintor del Rey* da parte di Fernando il Cattolico nel 1484; in quello stesso anno veniva nominato primo maestro delle opere della cattedrale di Saragozza lo scultore Gil Morlanes, dal 1493 scultore del re e, nel 1492, documentato in collaborazione con il Bernat (C. MORTE GARCÍA, *Miguel Ximénez y Gil Morlanes el Viejo, artistas de Fernando el Católico*, in *Miscelánea de estudios en honor de D. Antonio Durán Gudiol*, Sabiñánigo 1981, pp. 215-223). Il genero dello Ximénez, Jaime Serrat, nel 1487 fu nominato pittore del giovane principe don Juan e stette parimenti al servizio del figliastro del re, don Alonso, arcivescovo di Saragozza (X. DE SALAS, *Jaime Serrat, pintor del principe don Juan*, in «Archivo Español de Arte y Archeología», XII, Madrid (1936), pp. 269-271). Un altro pittore castigliano, Fernando del Rincón, cofirmatario di un contratto di collaborazione con Martín Bernat nel 1491, ottenne il titolo di *pintor del Rey* nel 1514, assieme a quello di *examinador mayor de los pintores e pinturas de imagenes de retablos* (J. M. AZCÁRATE, *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, vol. 2, Zaragoza-Madrid 1982, doc. 373, p. 218; F. J. RAMOS GÓMEZ, *La pintura en la ciudad de Guadalajara y su jurisdicción (1500-1580)*, cit., p. 86 e segg. e doc. 7, p. 234-235).

Il san Ludovico - in posa stante e nell'atto di leggere un libro di preghiera³⁹ - è riccamente paludato con un piviale blu⁴⁰ a gigli dorati (ad indicare la sua nobile origine francese), bordato con una fascia ricamata a filo d'oro, in cui si dispongono figure di santi al di sotto di baldacchini a cupola particolarmente simili a quelli del piviale del *San Domenico di Silos* seduto in trono, nella tavola centrale del retablo del Bermejo proveniente da Daroca (Madrid, Museo del Prado) (Tavv. VIIa e VIIb). Vi si riconosce san Giovanni Evangelista, san Giacomo Maggiore e sant'Andrea. E' di fondamentale importanza sottolineare come la foglia d'oro utilizzata per la fascia figurata del piviale, così come nei gigli, nel pastorale e nella mitria (ma così pure nella finestra, nei capitelli e nella corona poggiata sul pavimento), non presenti una lavorazione ad *embotido*, e tutte le figurazioni e i chiaroscuri sono ottenuti per sovrapposizione di velature ad olio, in modo del tutto analogo a quanto il Bermejo aveva esperito nel citato retablo di Daroca⁴¹. Un recente studio sulla tavola conservata al Museo del Prado, ha evidenziato la sua particolarità tecnica, a confronto con quanto attuò Martín Bernat in una delle scene che completavano il polittico con episodi della vita di san Domenico⁴². Infatti, nella tavola con *Il re Ferdinando I di Castiglia accoglie san Domenico alle porte di Burgos* (anch'essa proprietà del Prado), la foglia oro viene applicata su dettagli a rilievo (*pastiglia*), o lavorata a punzone e *sgraffito*⁴³, secondo le modalità invalse nella tradizione aragonese e così pure catalana⁴⁴. E' significativo precisare come anche Jaume Huguet e la bottega dei Vergós optino per lo più per l'utilizzo dell'*embotido*, che è dunque universalmente preferito sia nel regno di Aragona che nel principato di Catalogna⁴⁵.

Al fine di inquadrare puntualmente la particolarità tecnica del virtuosismo messo in campo dal Bermejo, si prendano in considerazione altre due opere che prevedono la modulazione pittorica (in

³⁹ Le parole scritte - fra le quali si decifrano chiaramente (*ha*)bitum virginitatis regal(ite)r sign(um) - inneggiano alla virtù della purezza virginitale in riferimento alla nobile stirpe cui appartenne il santo...

⁴⁰ E' probabile che in origine questo colore figurasse ben più acceso di quanto appaia oggi (in pratica, quasi nero). Per evitare l'oscuramento dell'azzurrite si era soliti utilizzare come agglutinante la colla, al posto dell'olio o dell'uovo, adoperati per gli altri pigmenti. Ciò è talvolta esplicitamente richiesto nei contratti di commissione (R. BRUQUETAS GALÁN, *Los tableros de pincel, técnicas y materiales*, in *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Madrid 2006, p. 6; *id.*, *Azul fino de pintores: obtención, comercio y uso de la azurita en la pintura española*, in *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid 2007, pp. 149-150).

⁴¹ A ciò si sommano sapienti interventi a punzone, col principale obiettivo di imitare le trame del tessuto e la struttura del ricamo.

⁴² D. GAYO-M. JOVER-L. ALBA, *The altarpiece of Saint Dominic of Silos by Bartolomé Bermejo: an example of painting practices during the early Spanish Renaissance*, in D. SAUNDERS-M. SPRING-A. MEEK (eds), *The Renaissance Workshop: The Materials and Techniques of Renaissance Art*, London 2013, soprattutto p. 74. E' utile sottolineare come, nonostante il contratto del retablo prevedesse l'uso dell'oro *embotido*, il Bermejo avesse optato per una tecnica differente, probabilmente più consona alla sua probabile formazione fiamminga o d'area franco-borgognona. Fedele a quanto previsto da parte della committenza si rivelò invece il Bernat, che scelse delle dorature ad *embotido*, secondo la tradizione aragonese.

⁴³ *Ibid.*, pp. 75-76.

⁴⁴ Anche questo procedimento, allorché si intende imitare la superficie dei tessuti, prevede l'utilizzo della pittura sulla foglia d'oro, ma le caratteristiche della stesura (atta a riprodurre i disegni e le fantasie delle stoffe), non sono mai assimilabili al virtuosismo e alle trasparenze ottenute nelle performance pittoriche di Bartolomé Bermejo.

⁴⁵ Occasionalmente anche Jaume Huguet è ricorso alla stesura in piano della foglia-oro, modulata attraverso velature pittoriche (per esempio nella tavola principale del *Retablo di S. Michele* della chiesa di S. Maria del Pi; in quella con i *Miracoli postumi di S. Vincenzo* del *Retablo di S. Vincenzo di Sarriá*). Poche altre tavole presentano il 'trattamento' della foglia-oro espedito dal Bermejo, perlomeno con le medesime raffinatezze. Sia in Catalogna che in Aragona ci si ricorre preferibilmente per la resa delle armature, per le quali si utilizza non di rado anche alla foglia d'argento (Maestro di Belmonte, Juan de la Abadía, Maestro di Castelsardo, ...). Oltre il pendant del *San Ludovico di Tolosa* con l'episodio di cui è protagonista sant'Ausiás, si consideri la *Liberazione di Galcerán Pinós*, un tempo parte del *Retablo di Granollers*, laddove i dettagli e il chiaroscuro delle armature è ottenuto con stesure pittoriche sulla foglia-oro in piano. Ritengo che non a caso, Gudiol i Ricart, nel 1955, ne classificasse l'autore come un seguace di Bartolomé Bermejo (J. GUDIOL I RICART, *Pintura gòtica in Ars Hispaniae*, IX, Madrid 1955). Questa tavola ha ricevuto di recente una rilettura da parte di Joan Yeguas Gassó (J. YEAGUAS GASSÓ, *Un seguidor de Joan Barceló en el retaule de Sant Esteve de Granollers* in A. PASOLINI (ed.), *Il Maestro di Castelsardo*, cit., pp. 141-150). Colgo l'occasione per ringraziare questo studioso per il materiale fotografico concessomi.

particolare mediante la stesura di lacche) della foglia-oro applicata in piano: la prima è la tavola della *Flagellazione di Santa Engrazia*, anch'essa proveniente da una chiesa di Daroca e oggi esposta presso il Museo di Belle Arti di Bilbao (laddove è utilizzata una base dorata per la realizzazione del trono del prefetto Daciano); la seconda è la tavola con *Cristo in Paradiso* dell'Institut Amatller d'Art Hispànic, dove l'angelo che appare all'estrema sinistra della composizione è ottenuto con l'applicazione, sull'oro, di una lacca kermes⁴⁶.

Sotto il piviale, san Ludovico veste il saio francescano e completa il suo abbigliamento con una mitria preziosamente decorata e un pastorale d'oro di foggia gotica⁴⁷. I suoi piedi, calzati da sandali, posano su un pavimento a riggole variopinte, in cui si alternano mattonelle marmorizzate ad altre dipinte con sottili decorazioni vegetali nere su fondo bianco. Sul pavimento, in primo piano, poggia la splendida corona deposta da Ludovico, segno della rinuncia al Regno di Napoli in favore del fratello minore, Roberto d'Angiò, per entrare a far parte dell'Ordine francescano⁴⁸. Il gioiello ricalca fundamentalmente il modello ad elementi fitomorfi, proposto dal Bermejo nel *Retablo di Santa Engracia* e in due delle quattro tavole provenienti da un retablo dedicato a Cristo Redentore, giustamente ricondotte al periodo aragonese del pittore⁴⁹ (Tavv. VIIa e VIIIb). Lo stesso schema, con guglie gigliate e girali, sarebbe stato ripreso in più occasioni anche da Martín Bernat⁵⁰.

La *pietas* del santo è efficacemente espressa dalla dolcezza ascetica del volto, il cui pallore giovanile⁵¹ - una sorta di bianco sguardo interiore - veniva sottolineato dalla Goddard King, assimilandolo a quello delle figure stanti dipinte da Tomás Giner per l'arcivescovo di Saragozza Dalmau de Mur⁵² che, come il nostro *san Ludovico*, ricercano la tridimensionalità ponendosi di tre quarti rispetto all'osservatore.

Insomma, saremmo portati a giudicare il *San Ludovico di Tolosa* un'opera di fattura aragonese, se si potesse prescindere dalla presenza di un rilucente sfondo dorato a rilievo, di tipologia chiaramente catalana. Si tratta di una lavorazione che riprende figurazioni tipiche dei vellutti *a griccia* di manifattura italiana, con elementi floreali al colmo di un grande tronco sinuoso,

⁴⁶ J. L. MERINO GOROSPE, *Aproximación a la técnica de Bartolomé Bermejo en la Flagelación de Santa Engracia del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, in *El esplendor de Renacimiento en Aragón*; Museo de Bellas Artes de Bilbao: junio-septiembre 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia: octubre de 2009-enero de 2010; Museo de Zaragoza: febrero-abril de 2010; catalogo della mostra, Zaragoza 2009, pp. 293-295.

⁴⁷ Fu ordinato vescovo di Tolosa nel 1296 da papa Bonifacio VIII.

⁴⁸ Su san Ludovico di Tolosa esiste una vasta bibliografia ma piuttosto datata; si vedano i titoli più 'recenti': E. G. LÉONARD, *Les angevins de Naples*, Paris 1954; M. H. LAURENT, *Le culte de saint Louis d'Anjou à Marseille au XIV^e siècle, les documents de Louis Antoine de Ruffi suivis d'un choix de lettres de cet érudit*, Roma 1954; E. PÁSZTOR, *Per la storia di San Ludovico d'Angiò (1274-1297)*, in «Studi storici», 10 (1955).

⁴⁹ S. ALCOLEA BLANCH, scheda n. 8 in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 160-169. A loro volta il disegno di queste oreficerie rielabora elementi tratti da opere di Martin Schongauer. Non è escludibile che durante la sua permanenza a Daroca, il Bermejo si sia dedicato anche al disegno di oreficerie o creazioni in argento, considerata l'importante tradizione locale in questo settore artistico e la particolare cura che egli pone nel raffigurare questo genere di manufatti (J. F. ESTEBAN LORENTE, *La platería de los talleres de Daroca*, in «Zaragoza» (1981), 3 (24), pp. 20-24).

⁵⁰ Ciò avviene nella tavola con *Il re Ferdinando I di Castiglia accoglie san Domenico alle porte di Burgos* (anch'essa proprietà del Prado), in quella con la *Virgen de Gracia* (Castillo de Peralada) e nella tavola centrale del *Retablo di Alfajarín* (Alfajarín, chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo).

⁵¹ Almeno a partire dalla tavola di Simone Martini con *San Ludovico di Tolosa che incorona suo fratello Roberto d'Angiò, re di Napoli* (Napoli, Museo di Capodimonte), l'iconografia ufficiale del santo propone la figura di un giovane ancora imberbe; ciò si accorda con la realtà storica, Ludovico, infatti, morì all'età di 23 anni.

⁵² Si fa riferimento al 'retablo' realizzato per la cappella dell'arcivescovado di Saragozza fra il 1456 e il 1459, con sculture di Francí Gomar e pitture di Tomás Giner (R. STEVEN JANKE, *The retable of don Dalmau de Mur y Cervelló from the archbishop's palace at Saragozza: a documented work by Francí Gomar and Tomás Giner*, in «Metropolitan Museum Journal», vol. 18. (1983), pp. 65-83; M. LACARRA DUCAY, scheda n. 26 in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 254-257).

conformati come una grande corolla polilobata⁵³. Tale trattamento della foglia oro (modulata attraverso sapienti punzonature che distinguono le figure dallo sfondo) risulta sì un elemento che lega le opere in questione alla produzione dei Vergós, e che si riscontra - in modi del tutto simili - anche nelle tavole con santi francescani del museo di Philadelphia.

Anche gli incarnati, nelle due tavole - lungi dal presentare il chiaroscuro enfatico del Bermejo o l'incisività grafica di Martín Bernat - hanno convincenti analogie con opere realizzate nell'ambito della bottega vergosiana, ma si distinguono nettamente da quelli delle altre due tavole con santi francescani. Mi pare valido il confronto del volto di Cristo nella scena con l'*Apparizione di Cristo a sant'Ausiás* con quello di santo Stefano della tavola con la *Glorificazione del santo* del *Retablo di Granollers* (Tavv. IXa e IXb), tavola variamente attribuita dai diversi studiosi, nell'ambito della bottega vergosiana⁵⁴. Non è opportuno riprendere in questa sede la spinosa questione dell'identificazione delle diverse mani presenti nel *Retablo di Granollers* e - legata a questa - quella del riconoscimento delle diverse personalità artistiche attive all'interno della bottega dei Vergós, per la quale si rimanda alla bibliografia disponibile sull'argomento⁵⁵. Mi pare opportuno, tuttavia, insinuare il dubbio che la categoria storiografica di 'bottega', nel caso dei Vergós, possa aprirsi a dinamiche più variegate, con l'accoglimento di artisti esterni alla famiglia, in un momento - dopo la morte di Pau nel 1495 - in cui è documentato il sovrapporsi di un numero considerevole di impegni lavorativi. Come già notato da Joan Yeguas, la 'sub-contrattazione' di porzioni del *Retablo di Granollers* a personalità artistiche estranee al nucleo originario della bottega, rispondeva ad una modalità nota anche in altre occasioni: è il caso del *Retablo di Sarrià* dove, a distanza di tempo, subentrò nel completamento anche il Maestro di Castelsardo⁵⁶.

Inoltre, come corollario funzionale all'indagine, si rammentino quelle che erano le modalità di interazione all'interno delle botteghe iberiche fra la seconda metà del XV secolo e i primi tempi del successivo⁵⁷. Dai contratti di commissione di opere realizzate da Bartolomé Bermejo si intende come il pittore andaluso affidasse talvolta anche le parti più nobili delle sue opere ad altri artisti attivi nel medesimo laboratorio. E' agile desumerlo dalla documentazione d'archivio a nostra disposizione: nel primo contratto per il retablo di *San Domenico di Silos* del 5 settembre 1474, si precisa come l'opera dovesse essere eseguita completamente *de la mano de dito maestre Bartolome*

⁵³ Su questo argomento di veda D. DAVANZO POLI, *Le arti decorative a Venezia*, Bergamo 1999; soprattutto per ciò che concerne i retabli sardi: A. PASOLINI, *I fondi d'oro e i motivi tessili nel Maestro di Castelsardo e nei retabli sardi tra la fine del '400 e gli inizi del '500*, in A. PASOLINI (ed.), *Il Maestro di Castelsardo*, cit., pp. 106-107.

⁵⁴ Veniva messa in relazione con l'*Invenzione del corpo di santo Stefano* e la *Liberazione di Galcerán Pinós* da parte di Gudiol i Ricart, che tuttavia ne ipotizzava il disegno preparatorio da parte del medesimo artista, autore della tavola con la *Consacrazione*, da lui identificato con Pau Vergós (J. GUDIOL I RICART-S. ALCOLEA I BLANCH, *La pintura gòtica catalana* cit., p. 179). La tesi veniva poi accolta anche da Rosa Alcoy, che ne ha ipotizzato il completamento da parte del padre di Pau, Jaume Vergós II (R. ALCROY I PEDRÓS in *Los santos franciscanos de Filadelfia. Culto hagiográfico en Cerdeña y revisión de estilos en algunas tablas gòticas vinculadas a los Vergós* cit., pp. 26-27). Di diversa opinione è stato invece Joaquim Garriga, che l'ha attribuita in gran parte al fratello di Pau, Rafael (J. GARRIGA RIERA, *L'antic retaule major de Sant Esteve de Granollers, dels Vergós*, in «Lauro», n. 15, Granollers (desembre 1998), pp. 32-33).

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 31-35; R. ALCROY I PEDRÓS in *Los santos franciscanos de Filadelfia. Culto hagiográfico en Cerdeña y revisión de estilos en algunas tablas gòticas vinculadas a los Vergós* cit., pp. 18-32. La maggior parte dei dati disponibili sulla bottega dei Vergós viene raccolta in J. GUDIOL I RICART-S. ALCOLEA I BLANCH, *La pintura gòtica catalana* cit., p. 175-181. Elementi utili venivano offerti anche in F. RUIZ I QUESADA Ruiz Quesada, *Francesc* (1997). *Entra a l'església gòtica de Granollers*, Barcelona 1997.

⁵⁶ J. YEAGUAS GASSÓ, *Un seguidor de Joan Barceló en el retaule de Sant Esteve de Granollers* cit., p. 147.

⁵⁷ Per un primo approccio al funzionamento delle botteghe pittoriche 'tardogotiche', in relazione alla pittura aragonese, si veda G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales*, in «Locvs Amoenus», 3 (1997), pp. 39-49. Alcune indicazioni sul funzionamento delle botteghe sono raccolte da A. SERRA DESFILIS, *Modos de producción retablos en la pintura gòtica hispánica: las fuentes documentales y su interpretación*, in *La pintura europea sobre tabla, siglos XV, XVI y XVII*, Madrid 2010, pp. 13-19; altre se ne danno nel ricco studio di O. PÉREZ MONZÓN, *Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia*, in «Anales de Historia del Arte», vol. 22, num. spec. (2012), pp. 85-121.

*Bermeio*⁵⁸. In altro contratto siglato a Saragozza nel novembre del 1477 si specifica come il Bermejo, relativamente alle cinque tavole del corpo del retablo che attorniavano la tavola principale, si impegnasse a disegnare e dipingere *de su mano propia, las dos ymágenes principales, et todas las incarnaciones de las ditas ystorias, como son cuerpos nudos y las caras, e deboxar la punta del dito retaulo, et todo esto que sia tenido fazer de su mano propia*⁵⁹. I medesimi concetti venivano ripetuti due anni dopo, nel documento di commissione di un retablo, eseguito per il mercante Juan Lobera, il quale patrocinava una cappella nella chiesa del Pilar⁶⁰. Tanta enfasi nell'esigere il personale intervento del Bermejo, soprattutto negli incarnati - oltre a sottolineare la riconosciuta abilità del maestro in quel particolare 'genere' - sottintende che si potesse incorrere nel 'pericolo' di intromissioni da parte di altri artisti, cosa che - evidentemente - era solita verificarsi, laddove il committente non esigesse specificamente la mano del 'titolare d'impresa'⁶¹. Tali modalità collaborative dovettero essere universalmente diffuse⁶², infatti, sono note anche per ciò che concerne la pittura catalana: nel contratto stipulato nel 1463 da Jaume Huguet con la Confraternita dei *Blanquers* (conciatori) di Barcelona, per un retablo intitolato a Sant'Agostino, destinato alla chiesa del convento di Sant'Agostino *Vell*, il pittore si impegnava *de sa pròpia mà ad acabar les testes, cares e mans de tots les imatges feadores en lo dit retaule segons se pertany*⁶³. Altrove, a Maiorca, il modello era sempre lo stesso⁶⁴.

Conferme del sistema di lavoro cooperativo giungono, talvolta, dallo studio dei dipinti mediante fotografie all'infrarosso, che rivelano il disegno preparatorio, generalmente opera dell'artista in capo alla bottega, talvolta accompagnato da 'indicazioni di colore' per i suoi collaboratori⁶⁵.

La tavola con San Elzéar (o Eleázar)

⁵⁸ M. SERRANO Y SANZ, *Documentos relativos á la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV*, in «Revista de Archivos Bibliotecas y Museos», XXXIV (enero-junio 1916), doc. LXXI, p. 483.

⁵⁹ *Id.*, *Documentos relativos á la pintura en Aragón durante el siglo XV*, in «Revista de Archivos Bibliotecas y Museos», XXXI (julio-diciembre 1914), doc. X, p. 457. Più avanti si richiede che *dito maestre Bartholomeu sea tenido acabar de su mano propia una ystoria que hay en el dito retaulo, en la qual esta un puent de vidre deboxado*: evidentemente si riconosceva al Bermejo anche l'abilità nel dipingere le trasparenze del vetro...

⁶⁰ M. C. LACARRA DUCAY, *Encuentro de santo Domingo de Silos con el Rey Fernando I de Castilla* cit., doc. VI, pp. 450-452.

⁶¹ A conferma di ciò, si consideri il contratto di collaborazione sottoscritto da Martín Bernat con il pittore castigliano Fernando del Rincón, laddove il medesimo Rincón si rendeva disponibile ad essere incaricato di *concertar, dibuxar, acabar [e] fazer las dichas obras que el dicho Martin Bernat por ellos tomara* (M. SERRANO Y SANZ, *Documentos...*, XXXI cit., doc. X, p. 454).

⁶² Altri esempi vengono citati, per ciò che concerne la pittura aragonese del '400, da G. FERNÁNDEZ SOMOZA, in *El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales* cit., p. 46, nota n. 62.

⁶³ A. DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva Història. La societat i l'organització del treball*, Barcelona 1973, III, p. 167 e pp. 171-174, n. 16; sul retablo di Sant'Agostino di Jaume Huguet e collaboratori, si veda: F. RUIZ I QUESADA, *El retaule de Sant Agustí de Jaume Huguet. Un referent singular en l'art pictòric català del darrer Quatre-cents*, in «Quaderns de Vilaniu», 37 (2000), pp. 3-40.

⁶⁴ Nel contratto per il retablo di Lluçmajor del 1516, i pittori Pere Terrencs e Gregori Llaneres venivano vincolati, nella loro partecipazione materiale, in questi termini: *item, som de pacte, que vosaltres dit mestres hajau a pintar totes les testes del dit retaule* (T. SABATER, *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma de Mallorca 2002, p. 351).

⁶⁵ Sull'argomento, si veda G. FINALDI-C. GARRIDO, *El trazo oculto. Dibujos subacentes en pintura de los siglos XV y XVI*, Madrid 2006; esiste inoltre uno studio specifico sul *Retablo di Trujillo* di Fernando Gallego: T. ANTELO-A. GABALDÓN-C. VEGA, *Fernando Gallego en Trujillo: estudios físicos*, a «Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español», n. 8, [Madrid] 2008, pp. 70-73. Sulla presenza di 'indicazioni di colore' nell'opera di Pedro Berruguete si veda G. POLDI-G. C. F. VILLA, *El dibujo inesperado en Pedro Berruguete. Certeza infrarroja y tradición historiográfica*, a *Pedro Berruguete y su entorno. Palencia 24, 25 y 26 de abril de 2003. Simposium internacional. Actas*, Palencia 2004, pp. 404-405; una pubblicazione recentissima presenta i risultati delle indagini diagnostiche effettuate sul *Retablo di Castelsardo*: L. DONATI-O. COCCO (curr.), *Leggere l'invisibile. Storia, diagnostica e restauro del Retablo di Castelsardo*, Roma 2015.

L'intervento da parte di uno dei membri della bottega dei Vergós si sostituisce dunque al Bermejo anche nella realizzazione degli incarnati della scena che ha come protagonista il sant'Ausiàs.

San Elzéar de Sabran, più noto nella penisola iberica come sant'Ausiàs (1285-1323) fu un nobile provenzale, conte d'Ariano, vissuto alla corte partenopea di Roberto d'Angiò. Fu incaricato della reggenza del Regno di Napoli e fu protagonista di importanti imprese a carattere politico. Sposò fin da bambino Delfina de Signe, con la quale fece voto di castità, sotto l'influenza del frate Minore Francesco de Meyronnes, seguendo la cui dottrina Ausiàs divenne anche Terziario francescano⁶⁶. Si tramanda di come i due sposi trascorsero l'intera vita nella pratica di opere pie e nella penitenza. Ausiàs morì nel 1323 e fu canonizzato nel 1371; Delfina non ottenne mai la definitiva canonizzazione e può vantare unicamente il titolo di beata⁶⁷.

La scena raffigurata nella nostra tavola si riferisce ad un episodio miracoloso accaduto quando il nobile de Sabran, di ritorno da una battaglia, colpito dalla febbre fu preso anche dal rimorso per aver usato violenza durante il combattimento. Si narra di come, in quella circostanza, Cristo apparve ad Ausiàs, colpendolo per tre volte con un flagello, in segno di penitenza: una punizione piamente accolta dal cavaliere, sentendosi immediatamente guarito sia nell'animo che nello spirito⁶⁸. Il santo, rivestito con una splendida armatura completamente dorata⁶⁹ - ma già cinto in vita dal cingolo francescano - è accompagnato dal suo cavallo bianco, bardato con eleganza, con finimenti rossi a decori dorati. Sia l'armatura che i finimenti sono interamente realizzati con la foglia-oro, sulla quale sono state stese leggere velature di colore, che ne definiscono i dettagli e i chiaroscuri, secondo modalità più volte notate nella produzione del Bermejo.

Ausiàs si inginocchia al cospetto del Cristo, il quale è vestito con una semplice tunica violacea e poggia simbolicamente un flagello formato da tre verghe sulla spalla sinistra del cavaliere. Lungi dall'esprimere atmosfere penitenziali, la scena evoca, piuttosto, il rituale dell'ordinazione cavalleresca (*espalдарazo*⁷⁰), con una costruzione stilizzata dello scarno paesaggio alle spalle delle figure, ispirato tipologicamente alla miniatura franco-fiamminga contemporanea. La preziosità dell'insieme è aumentata dal cielo dorato, mosso dalle già descritte figurazioni floreali ad *embotido*.

⁶⁶ Non si ha certezza storica del suo ingresso nel Terz'Ordine, tuttavia è provato il fatto che egli stabilì di essere sepolto con l'abito terziario.

⁶⁷ La bibliografia su questi due santi è decisamente vasta. Limitandoci ai titoli più recenti, si veda: A. VAUCHEZ, *Aux origines de la "fama sanctitatis" d'Elzéar († 1323) et Dauphine de Sabran († 1360) : le mariage virginal* in, *Le peuple des saints. Croyances et dévotions en Provence et Comtat Venaissin des origines à la fin du Moyen Âge*, Avignon 1987; S. BERNARD, *Les époux vierges: Delphine de Signe et Elzéar de Sabran*, Paris 1994.

⁶⁸ Si riporta di seguito l'intero passo in lingua provenzale della biografia del santo cui si riferisce la scena: *Une fois que le saint compte s'en allait en arme en compagnie de messire Jean, frère du roi Robert, il eut à combattre à Rome contre l'empereur Henri. Ce dernier avait en effet commis bien des attentats contre les libertés de l'Eglise et Auzias agissait ainsi sur l'ordre du roi Robert, dont il était le subordonné et vassal. Lorsqu'il eût regagné le royaume, il commença à être gravement atteint par une grande et forte fièvre. Comme les vrais humbles savent pleurer les fautes légères aussi bien que les grandes, ce glorieux saint, qui avait été présent à la dernière guerre, se mit à en concevoir de la douleur et à pleurer fort. Il entendit alors de ses oreilles corporelles une voix qui lui disait: «De cette offense que tu m'as faite je ne te punirai pas autant que tu l'as mérité; tend l'échine et dis Miserere mei, Deus!» Il riey tant quant as perservit; para la esquina e digas «Miserere mei, Deus»; e parec sa esquina, e dys Miserere complidamen e entieyramen; e en cascu vers tres vegadas fortmen lo batia am vergas. Et ayssi auzic la votz del parlan e -l so del feren, e gran dolor el batemen sentic; mas am los vuelhs corporals re no vic; e aprop aquesta merevilhoza visitacio s'adurmic; e aprop lo durmir trobec se perfiechamen curat de la febre, e en tanta consolacio e gauch de pessa que per paraulla ni per escrig no -s poyria declarar; e ayssi Jhesu Crist, ayssi cum es crezut, o lo bon angel en lo loc de luy, ayssi coma filh mot amat lo flagelec, per so que humiliat no perdes la virtut de humilitat, ans mays la aucentes (J. CAMBELL (ed.), *Vies occitanes de Saint Auzias et de Sainte Dauphine avec traduction française, introduction et notes*, Roma 1963, pp. 117-118).*

⁶⁹ L'armatura viene completata dall'elmo posato sul suolo a destra del cavaliere, dalla spada, lo scudo di foggia germanica e dalla lancia a bande rosse e nere, appoggiata alla sella.

⁷⁰ In italiano equivale ai termini *addobramento* o *vestizione*, che comprendeva il momento in cui il monarca o 'signore' toccava con la parte piatta della spada l'omero del candidato cavaliere.

Ad *embotido* sono realizzate anche le due aureole, crociata in rosso quella del Cristo e contenente il nome, disposto in cerchio, quella di sant'Ausiàs (allo stesso modo di quella del san Ludovico di Tolosa).

Altro elemento valido per l'assegnazione del dipinto ad una bottega legata a Bartolomé Bermejo è costituito dalla sagoma del cavallo bianco che accompagna sant'Ausiàs, che ripete in modo quasi pedissequo quello inserito dal pittore andaluso nella piccola *Epifania* appartenente alla Cappella Reale di Granada, e verosimilmente commissionatagli dalla regina Isabella di Castiglia⁷¹ (Tav. X). La stessa identica testa di cavallo compare, replicata, in diversi 'Calvari' assegnati concordemente alla bottega di Martín Bernat. Il confronto più efficace è con quello appartenente alle collezioni del Museo del Prado (Tavv. XIa e XIb), laddove un analogo cavallo bianco veste finimenti pressoché identici; ma sempre la medesima raffigurazione, di una testa di cavallo colta in posa frontale, rivolta verso l'osservatore in seguito ad una significativa torsione del collo⁷², è chiaramente apprezzabile anche in un *Calvario* del Museo di San Diego (USA), in quello proprietà del Museu Nacional de Art de Catalunya, in una tavola di proprietà privata di Alicante e in un'altra transitata di recente attraverso il mercato antiquario spagnolo⁷³. Al di là dell'utile elemento di confronto, è facile leggere fra le righe l'utilizzo di un comune 'cartone', nell'ambito di una pratica documentabile nel *corpus* di opere assegnate alla bottega del Bernat⁷⁴, esperita anche da parte degli altri artisti iberici del XV secolo⁷⁵. Un 'cartone' creato nell'ambito della bottega del Bermejo (ma

⁷¹ J. BERG-SOBRE, scheda n. 14 in *Bartolomé Bermejo y su época...*, cit., pp. 196-199. L'*Epifania* apparteneva, assieme ad una *Veronica di Cristo* ad un altarelo portatile con parti scultoree, facente parte delle collezioni private di Isabella di Castiglia già nel 1505. Di recente, Francesc Ruiz i Quesada, assegna quest'opera al periodo aragonese di Bartolomé Bermejo, negando che l'aquila bicipite inserita nello stemma sia da riferire a data successiva ai legami matrimoniali con gli Asburgo, ma da considerare come un generico riferimento al potere romano (F. RUIZ I QUESADA, *La alteridad velada, o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo*, in «Retrotabulum», 4 (luglio 2012), p. 38). Concordo pienamente, sia sufficiente vedere un'analogo raffigurazione nella tavola con l'*Annunciazione* di Martín Bernat, un tempo parte della collezione Parcent, databile fra il 1477 e il 1485. La tavola di Granada mostra caratteri affini ad una *Natività* di Bermejo in collezione privata messicana (P. FERNÁNDEZ, *¿La "Natividad" de Bartolomé Bermejo localizada en un anticuario de México, D.F.?*, consultabile online all'indirizzo <http://www.museoimaginado.com/natibermejo.htm>).

⁷² A proposito della presenza del cavallo nella tavola con il sant'Ausiàs, Rosa Alcoy soggiunge: *a la extrañeza absoluta del tema, que incluso supera la del unicum iconográfico en sentido estricto, se une el inusual protagonismo atorgado al caballo, que interrumpe una escena íntima con mirada interrogativa* (R. ALCOY I PEDRÓS, *Los santos franciscanos de Filadelfia. Culto hagiográfico en Cerdeña y revisión de estilos en algunas tablas góticas vinculadas a los Vergós* cit., p. 35, nota n. 46).

⁷³ Si veda la scheda *Calvary* di N. ORTIZ VALERO in *Spanish painting*, Coll & Cortés fine arts, Madrid/Londra 2012; *id.*, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505* cit., pp. 202-211.

⁷⁴ Fra i tanti esempi, il più eclatante appare quello della replica (conosciuta in tre versioni) di una medesima composizione del *Calvario* con la figura della Vergine svenuta, sostenuta dalle Pie Donne (N. ORTIZ VALERO, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505* cit., pp. 207-211).

⁷⁵ L'uso di cartoni come sussidio di bottega è provato già nel XIV secolo per ciò che concerne il pittore Gonçal Peris (J. BERG SOBRE-H. TRAVERS NEWTON, *Saint Lucy attributed to Gonçal Peris and workshop practises in the early Fifteenth century crown of Aragon*, in *Miscel.lanea en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Barcelona 1998, pp. 411-412). Il ricorso a *muestras* utilizzate come sussidio di bottega è riscontrabile anche nell'opera di Miguel Ximénez, del Maestro di Castelsardo e da parte di altre botteghe coeve. L'utilizzo di modelli dipinti o disegnati - usati in modo pedissequo o variato - da parte di pittori aragonesi è ben documentato: nel testamento del 1500 fatto dalla vedova del pittore Juan de La Abadia *el Viejo* si menziona come il pittore Franci Baget, esecutore testamentario, antico discepolo e collaboratore del De Abadia, custodisse una cassa di noce con all'interno sei tele e *dos tablas de muestra pintadas* (ARCHIVO HISTORICO DE HUESCA, prot. n. 2888, año 1500, ff. 28-30, citato in C. MORTE, *Huesca entre dos siglos*, in *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca 1993, p. 203). Qualche tempo dopo (1508), la vedova del pittore Joan Cabanes dichiarava erede universale dei suoi beni, compresi quelli di suo marito, all'altrettanto pittore Nicolás Falcó: fra questi vi erano anche *una caxa plana plena de mostres y colors* (M. GOMEZ-FERRER, *Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI*, in «Locvs Amoenvs» 11 (2011-2012), pp. 86-87 e nota n. 39 a p. 94). Nel gennaio 1537, i frati Garcia Conchillos e Fernando de Segovia, come esecutori testamentari del viceré Juan de Lanuza, incaricavano i pittori Martin Garcia e Antón de Plasencia, della policromia e delle tavole dipinte per il retablo maggiore di Sallent de Gállego (Huesca), con la condizione che tutti i cartoni che sarebbero serviti per le storie da dipingere, venissero disegnati personalmente da Damián Forment (ARCHIVO PROTOCOLOS NOTARIALES DE ZARAGOZA,

non scarterei l'eventualità che l'andaluso - nonostante la sua superiorità tecnica - possa aver replicato un'originaria invenzione di Martín Bernat), gradito al Bermejo, a tal punto, da riproporlo anche in un'opera risalente all'ultima tappa del suo peregrinare.

Per cercare il giusto contesto alla commissione delle tavole, si dovrà indagare in relazione al culto di Sant'Ausiàs nella penisola iberica, ma partendo dalla diffusione di questo singolare nome di battesimo, attestato per lo più in ambito valenciano e catalano⁷⁶, soprattutto in seguito alla fama acquisita dal poeta Ausiàs March (1397-1459)⁷⁷. E' significativo che anche i personaggi con questo nome documentati nell'ambito del principato di Catalogna siano stati tutti membri della famiglia March, in particolare appartenenti al ramo d'Eramprunya⁷⁸. Ancor prima si diffuse nella penisola iberica la devozione per san Ludovico di Tolosa, intensificandosi dopo l'arrivo delle sue reliquie nella cattedrale di Valencia nel 1424⁷⁹, in seguito al sacco della città di Marsiglia operato dalle

Pedro Bernuz, 1537, ff. 19v-21). Ringrazio la prof.ssa Carmen Morte García per avermi segnalato entrambi i succitati riferimenti archivistici. Più spesso, col termine *muestra* si intendeva il progetto preliminare alla realizzazione dei retabli, che veniva appunto 'mostrato' al committente e talvolta allegato al contratto di commissione. Nuove apporti su quest'ultimo argomento sono state date da M. de la Encarnación MONTERO TORTAJADA nella sua tesi dottorale *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, Università di Valencia 2013, soprattutto pp. 85s, disponibile online all'indirizzo <http://roderic.uv.es/jspui/handle/10550/30144>. Sempre sullo stesso argomento, si veda J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Entre «muestras» y «trazas». Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa*, in B. ALONSO RUIZ-F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla 2014, pp. 305-328, con bibliografia precedente; in relazione anche al contesto europeo allargato: O. PÉREZ MONZÓN, *Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia* cit., soprattutto p. 113s.

⁷⁶ Non sembra aver lasciato traccia del culto di sant'Ausiàs, né abbia influito nella diffusione del nome in Aragona la 'presenza' (più di diritto che di persona), in qualità di arcivescovo di Saragozza, del cardinale valenciano Ausiàs Despuig (1423-1483), che fu nominato arcivescovo della capitale aragonese il 15 dicembre 1475 e la resse fino all'agosto 1478 (si veda la nota biografica sul sito internet *The Cardinals of the Holy Roman Church*, all'indirizzo <http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1473.htm#Despuig>, con ampia bibliografia. Maggiori ragguagli nel lemma curato da S. FODALE, *Despuig (De Podio), Ausias*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39 (1991), versione online all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/ausias-despuig_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ausias-despuig_(Dizionario_Biografico)/). Si veda anche J. GOÑI GATZAMBIDE, *Despuig de Podio, Ausiàs o Auziàs u Osias*, in Q. ALDEA VAQUERO-T. MARÍN MARTÍNEZ-J. VIVES GATELL, *Diccionario de Historia Ecclesiástica de España*, Suplemento, Madrid 1987, pp. 257-259; M. NAVARRO SORNÍ, *Despuig (de Podio), Ausiàs*, in *Diccionario Biográfico Español*, Madrid 2009). Non si hanno molte notizie circa l'amministrazione del Despuig, che fu preceduta e succeduta da una vera e propria dinastia di arcivescovi con legami di sangue con la casa reale; si crede che non giunse mai a prendere possesso della cattedra saragozzana, per il fatto di aver mantenuto contemporaneamente l'arcivescovado siciliano di Monreale (F. FERNÁNDEZ SERRANO, *Obispos auxiliares de Zaragoza en tempo de los arzobispos de la casa real de Aragón (1460-1575)*, Zaragoza 1969, p. 40), e per le sue note attività diplomatiche svolte presso la Santa Sede (Á. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, *El cardenal Giuliano Della Rovere y los reinos ibéricos. Rivalidades y convergencias en el Mediterráneo occidental*, in F. CANTATORE, M. CHIABÓ, M. GARGANO, A. MODIGLIANI (eds.), *Giulio II e Savona. Sessione inaugurale del convegno "Metafore di un pontificato; Giulio II (1503 - 1513)"*, Roma 2009, pp. 122-124).

⁷⁷ G. COLÓN I DOMÈNECH, *El nom de fonts del poeta Ausiàs March*, in «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», t. XLVI (1970), pp. 161-214, riedito nell'opera del medesimo autore *La Llengua Catalana en els seus textos*, vol. II, Barcelona 1978, pp. 53-110; A. LLULL MARTÍ, *Eleazar, Ausiàs i Llatzer, tres formes distintes d'un mateix nom*, in *XXIII Jornada d'antroponímia i toponímia. V Seminari de metologia en toponímia i normalització lingüística*, Palma 2011, soprattutto p. 33.

⁷⁸ Su questo aspetto, si vedano, in particolare, le informazioni raccolte da R. CARRERAS I VALLS, in *Noves notes genealògiques dels poetes Jaume, Pere, Arnau i Ausiàs March segons documents inèdits*, in «Estudis Universitaris Catalans», 18 (1934), pp. 325-332.

⁷⁹ In realtà si sa che nella cattedrale di Valencia esisteva fin dal 1329 una cappella intitolata al santo, fondata dall'allora vescovo di Huesca Pedro de Urrea (J. SANCHIS RIVERA, *La catedral de Valencia*, Valencia 1909, p. 270, n. 2; p. 324, n. 3; p. 489). Sulla passione per le reliquie da parte dei monarchi della Corona di Aragona si veda V. BAYDAL SALA, *Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: Los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV)*, in «Anaqueel de Estudios Árabes», vol. 21 (2010), pp. 153-162.

truppe catalano-aragonesi⁸⁰, dove il santo riposava nella locale chiesa dei francescani⁸¹. D'altra parte, gli sposi votati alla verginità, Elzéar de Sabran e Delfina de Signe, sono accomunati alla figura del santo vescovo di Tolosa anche per la vicinanza al Francescanesimo spirituale che, come è noto, fu una tendenza comune presso la corte angioina⁸². E' possibile che queste figure ottenessero rinnovato proselitismo nel momento in cui la riforma della chiesa spagnola, e particolarmente l'Ordine francescano, raggiunsero il culmine attraverso l'azione del cardinal Cisneros⁸³; benchè sia noto come la Catalogna si sia dimostrata ben più recalcitrante rispetto alla Castiglia: fino al 1496 era passato alla 'regolare osservanza' unicamente un convento (quello di Castelló de Empuries) finché, nel gennaio 1498, l'arcivescovo di Toledo delegò i suoi poteri pontifici di riformatore dell'Ordine al priore di Osma Fernando Vázquez, al vicario dell'osservanza aragonese Pedro Bañuls e al frate Alfonso di Guadalajara, per estendere forzatamente la riforma in tutto il territorio della corona d'Aragona⁸⁴.

Bermejo a Barcellona

Bartolomé Bermejo, il grande pittore *hispanoflamenco* per antonomasia, si trasferiva da Saragozza a Barcellona forse prima del 1485. Già alla fine del 1484, un documento relativo alla fine dei lavori per un retablo realizzato dal pittore cordovese assieme a Martín Bernat, sembrerebbe citare *el maestre clamado el Bermejo* come persona già assente da Saragozza⁸⁵. Non è da escludere che il suo allontanamento dalla capitale aragonese possa legarsi al rafforzarsi del potere inquisitoriale e alla sua ipotetica natura di ebreo convertito, riguardo alla quale si avrebbero diversi indizi⁸⁶.

⁸⁰ Sulla vicenda del 'furto' del corpo di San Ludovico e, più in generale, sulla formazione della raccolta di reliquie della cattedrale di Valencia, si veda M. NAVARRO SORNÍ, *Las reliquias en la Valencia tarod medieval. La formación del relicario de la catedral de Valencia*, in M. G. MELONI-O. SCHENA (curr.), *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella penisola iberica tra Medioevo ed Età contemporanea*, Genova 2006, pp. 435-456; F. ESPAÑOL BERTRAN, *La Beata Stirps en la Corona de Aragón. Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa, culto y iconografía*, in «Hagiografía peninsular en les segles medievals», Lleida 2008, soprattutto pp. 160-162. Tuttavia, il culto per san Ludovico si diffuse nella penisola iberica già all'indomani della sua canonizzazione nel 1317. San Ludovico, non solo fu fratello della regina d'Aragona, Bianca d'Angiò, ma passò qualche anno di prigionia in Catalogna, nei quali consolidò la sua vocazione spirituale. Ludovico tornò poi a Barcellona nel 1297, pochi mesi prima della sua morte, per consacrare la chiesa del convento francescano. Quella cerimonia, presieduta dal vescovo di Tolosa, diede luogo alla venerazione in quel convento di un piviale che presumibilmente il santo indossò in quella circostanza (*ibid.*, pp. 135-168).

⁸¹ A. DE RUFFI, *Histoire de la ville de Marseille*, seconde édition, t. II, Marseille 1696, p. 101ss.

⁸² Su questi argomenti e per approfondimenti bibliografici: C. BRANDON STREHLKE, *A celibate marriage and franciscan poverty reflected in a neapolitan Trecento diptych*, in «The J. Paul Getty Museum Journal», vol. 15 (1987), soprattutto pp. 79-87.

⁸³ J. GARCIA ORO, *Cisneros y la reforma del clero español en tiempo de los Reyes Católicos*, Madrid 1971; id., *La reforma de los religiosos españoles en tiempo de los Reyes Católicos*, Valladolid 1969.

⁸⁴ Su questi argomenti, da ultimo, T. GÁLVEZ CAMPOS, *La reforma de los franciscanos conventuales durante el reinado de los Reyes Católicos*, in G. FERNÁNDEZ-GALLARDO JIMÉNEZ (coord.), *Los Franciscanos Conventuales en España*, actas del II Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica, Barcelona, 30 de marzo-1 de abril de 2005, Barcelona 2006, pp. 275-282. Risulta ancora da investigare il contributo alla diffusione della riforma Osservante, eventualmente dispiegato dall'Italia, da parte di numerosi prelati assegnatari di benefici in terra iberica: si veda il caso di Giuliano della Rovere, nominato nel 1472 abate commendatario di Montserrat e, dal 1474, cardinale protettore dell'Ordine francescano (Á. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, *El cardenal Giuliano Della Rovere y los reinos ibéricos...* cit., p. 131).

⁸⁵ Il 10 dicembre 1484 il Bernat riceveva da parte del mercante Joan de Lobera le ultime paghe per l'installazione di un retablo che era stato commissionato nell'aprile 1479 per la cappella patrocinata dal Lobera presso la chiesa del Pilar (il documento veniva pubblicato per la prima volta da M. C. LACARRA DUCAY, in *Encuentro de santo Domingo de Silos con el Rey Fernando I de Castilla* cit., n. 9, pp. 453-454).

⁸⁶ Si rammenti l'omicidio del *maestre Epila*, ovvero l'inquisitore Pedro Arbués, ucciso il 17 settembre 1485 da otto sicari all'interno della cattedrale di Saragozza, che determinò il definitivo radicarsi del Tribunale anche nel regno d'Aragona... Quanto alla possibilità che Bermejo fosse un ebreo convertito, lo si potrebbe dedurre dai ripetuti rapporti lavorativi documentati a Daroca con il mercante Juan de Loperuelo, il cui padre fu *baile* degli ebrei di quella cittadina;

Nell'ottobre del 1486 gareggiava con Jaume Huguet per la realizzazione delle porte dell'organo di Santa Maria del Mar a Barcellona⁸⁷. Contemporaneamente, si impegnava nella realizzazione del retablo maggiore per la chiesa del monastero di Sant'Anna, completato molti anni dopo dal pittore Fernando Camargo⁸⁸. Il 23 aprile del 1490 firmava la meravigliosa *Pietà* per la cappella privata del canonico Lluís Desplà⁸⁹. Nel 1491 lo si ritrova (in compagnia dell'argentiere Berenguer Palau) in qualità di perito, chiamato a valutare una scultura di certo maestro Adrian⁹⁰. Le ultime testimonianze della sua presenza a Barcellona lo relazionano con la realizzazione di vetrate, di cui fu autore dei cartoni preparatori; in particolare, la vetrata con la scena del *Noli me tangere* per la cappella battisteriale della cattedrale⁹¹. Altre commissioni - legate, come la precedente, alla bottega del vetraio Gil Fontanet - sono relative alla realizzazione di vetrate nella cappella della *Llotja*⁹². Gli elementi biografici in nostro possesso su Bartolomé de Cardenas, alias *el Bermejo*, si concludono nel 1501, data che possiamo ritenere prossima alla sua morte.

Le tavole del museo di Ithaca indicano con verosimiglianza che durante gli ultimi quindici anni del '400 - contrariamente a quanto finora creduto - il pittore ebbe modo di agire in collaborazione con qualche artista locale, probabilmente uno degli operatori attivi all'interno della cerchia dei Vergós, la bottega che, dopo la morte di Jaume Huguet, svolse la parte da leone, nell'ambito della produzione retablistica barcellonese. Tuttavia, le due tavole - laddove, in base ai dati tecnici e stilistici non è escludibile a priori la partecipazione del maestro, almeno per ciò che concerne il disegno di base - respirano ancora, appieno, il registro stilistico della produzione aragonese del Bermejo. Questo fatto, conduce all'ipotesi di una realizzazione cronologicamente ascrivibile ai primi anni della sua presenza a Barcellona. Un dato rilevante, da dover tenere in conto, dovrà essere la presenza in questa città, certamente successiva al giugno 1489, dei pittori Martín Bernat e Miguel Ximénez, che in base al contratto stipulato con i frati agostiniani di Saragozza, furono tenuti a recarsi a Barcellona per 'copiare' o comunque studiare il retablo realizzato per il locale convento di Sant'Agostino da Jaume Huguet e completato dalla bottega dei

dal suo matrimonio a Daroca con certa Gracia de Palaciano, dalla quale dovette separarsi già nel 1481, lasciandole a disposizione tutti i loro beni, la quale figura, successivamente, ripetutamente processata dall'Inquisizione. Altresì, nonostante il grande apprezzamento che ne faceva richiedere esplicitamente l'opera ai più alti livelli della committenza, sembrerebbe aver avuto sempre necessità di protezioni o intermediari (si veda il ruolo svolto nella sua vicenda professionale dal pittore Martín Bernat). Altro indizio potrebbe essere la relazione col suo ultimo, importante committente, l'arcidiacono barcellonese Lluís Desplà, il cui fratello Guerau intratteneva importanti interessi con l'*aljama* di Perpignan (F. RUIZ I QUESADA, *De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografias inéditos de Bartolomé Bermejo*, in «Retrotabulum», n. 1 (gener 2012), pp. 7, 31, 47; *Id.*, *Entre l'Hermon i la muntanya santa del salmista...* cit., p. 51). Su queste tematiche si è soffermato, recentemente, anche F. MARÍAS, in *El problema de los artistas conversos en el Siglo de Oro*, in C. MATA INDURÁIN-A. MORÓZOVA (eds.), *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona 2015, pp. 241-262.

⁸⁷ J. BERG-SOBRÉ, *Sobre Bartolomé Bermejo*, in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 22-25; *Id.*, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., pp. 135-136; il documento di riferimento veniva pubblicato per la prima volta da B. BASSEGODA I AMIGÓ, *Santa Maria del Mar*, Barcelona 1925, I, pp. 408-409.

⁸⁸ J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., pp. 129-135.

⁸⁹ Sul'argomento, da ultimo, F. RUIZ I QUESADA, *De Acqui Terme a la Piedad Desplà...* cit., pp. 39-49; *Id.*, *Entre l'Hermon i la muntanya santa del salmista...* cit.

⁹⁰ J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., pp. 142-143, 269. Il documento, non più rintracciabile fu pubblicato per la prima volta in S. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona 1906, p. 129.

⁹¹ J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., pp. 143-145.

⁹² S. CAÑELLAS-C. DOMÍNGUEZ, *Bartolomé Bermejo y la vidriera*, in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 63-67. Sulla presenza di Bartolomé Bermejo a Barcellona si veda J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., pp. 129s; da integrare con *id.*, *Sobre Bartolomé Bermejo*, in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 22-27; F. RUIZ I QUESADA, *Dalmau, Huguet y Bermejo, tres grandes maestros que iluminan el último gótico catalán*, in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 57-60; F.-P. VERRIÉ, scheda n. 13 in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 190-195.

Vergós⁹³. Si intravedano le conseguenze di questo fatto e come il principale riferimento per Martín Bernat, nella capitale catalana, possa essere stato proprio Bartolomé Bermejo.

In conclusione, sottolineando la rilevanza delle due opere, oggi proprietà del museo newyorkese, è opportuno giustificare in parte l'erronea convinzione della Goddard King, che ha dato origine a questa mia indagine: infatti, sono numerosi i tratti stilistici che accomunano le tavole in questione all'anonimo artista denominato Maestro di Castelsardo⁹⁴, cui ritengo si riferisse la studiosa americana, nel definirle di provenienza *certamente* sarda. L'equivoco da parte della Goddard King è, per così dire, 'parallelo' a quello che, per tanto tempo, ha voluto il Maestro di Castelsardo fra i seguaci di Jaume Huguet, del quale la famiglia dei Vergós fu fra i principali continuatori. Ribadendo la mia opinione che le opere del Maestro di Castelsardo presenti in Sardegna e Corsica siano state tutte importate dalla penisola iberica⁹⁵ - nel contesto di un fenomeno politico-culturale legato al *redreç* amministrativo voluto da Ferdinando il Cattolico⁹⁶ - ritengo che il complesso alfabeto messo in campo da parte dell'anonimo artista condurrà gli studiosi alla sua tanto agognata identificazione⁹⁷ solo allorquando si riconosceranno le sue molteplici componenti culturali, scevri da pregiudizi e da teorie preformate, approfondendo altresì lo scenario storico in cui si è verificato tale fenomeno.

Una tavola superstite del *Retablo di Sant'Anna e Sant'Eulalia*

Durante le ricerche relative alle due tavole del museo di Ithaca ho avuto modo di soffermarmi a notare la particolarità delle aureole dorate ad *embutido*, che sottolineano la santità del sant'Ausiás e del san Ludovico di Tolosa. Un elemento in un certo qual modo arcaizzante che venne inserito dagli autori delle pitture ad impreziosire ulteriormente i personaggi raffigurati e forse indizio di una vocazione 'umanistica' del loro ignoto committente. Si tratta di un dettaglio ampiamente esperito nella pittura gotica e tardo-gotica di tutta la penisola iberica, ma l'uso dell'*embutido* nelle aureole è caratteristico dell'area aragonese e della Navarra⁹⁸, mentre in Castiglia - dove è maggiormente

⁹³ M. SERRANO Y SANZ, *Documentos...*, XXXI cit., p. 448-451.

⁹⁴ Ci si riferisce anzitutto all'influenza da parte di Bartolomé Bermejo, sia nella concezione plastica della figura umana che nei dettagli derivati dall'architettura musulmana e *mudejar*; all'assunzione della formula paesaggistica dalla miniatura di area franco-provenzale; all'uso di formule e di schemi disegnativi tipici della pittura aragonese (per es. la raffigurazione di santi in posa stante o seduta sullo sfondo di parapetti che occultano parzialmente la visione dello sfondo; l'inserimento alle spalle dei medesimi di drappi d'onore ad imitazione di tessuti broccati; etc.); all'uso enfatico delle dorature, in particolare di quelle a rilievo, nelle aureole dei santi e nei dettagli dell'abbigliamento (si veda, per esempio, l'inserimento di iscrizioni all'interno delle aureole nel *Retablo di Tuili*, in modo analogo a quanto avviene nelle due tavole del museo di Ithaca).

⁹⁵ M. A. SCANU, *Il Retablo della Porziuncola del Maestro di Castelsardo nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Rilettura delle vicende e dell'iconografia* cit., pp. 113-182; *id.*, *San Francesco promulga l'indulgenza della Porziuncola*, in A. TARTUFERI-F. D'ARELLI (curr.), *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 marzo - 11 ottobre 2015, catalogo della mostra, Firenze 2015, pp. 272-275.

⁹⁶ E' questo l'argomento cardine di uno studio realizzato dallo scrivente, di prossima pubblicazione.

⁹⁷ Sui tentativi di identificazione del Maestro di Castelsardo si veda M. G. SCANU, *Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca*, in A. PASOLINI (ed.), *Il Maestro di Castelsardo*, cit., p. 19ss.

⁹⁸ Non esistono studi specifici sull'argomento. Segnalo la presenza di aureole ad *embutido*, con iscrizioni, in opere variamente accostate alla bottega del pittore saragozzano Blasco de Grañen (+ 1459); aureole con iscrizioni ed altre scritte ad *embutido* si ritrovano nel retablo maggiore della cattedrale di Tudela (1487-1497), commissionato ai pittori Pedro Díaz de Oviedo e Diego del Aguila. Anche il Maestro di Castelsardo (che esprime una significativa componente di cultura 'aragonese'), nel *Retablo di San Pietro* di Tuili inserisce scritte ad *embutido* nelle aureole, ma i caratteri sono di tipo capitale. Uno dei rari casi autenticamente catalani, a mia conoscenza, è costituito dal retablo di *Santo Stefano* di La Doma de La Garriga, iconograficamente dipendente da quello omonimo di Granollers (J. GARRIGA RIERA, *L'antic retaule major de Sant Esteve de Granollers, dels Vergós* cit.). Ma nel retablo di Granollers non sono presenti iscrizioni nelle aureole.

diffuso l'utilizzo di iscrizioni, anche nelle aureole⁹⁹ - le parole sono dipinte o incise sulla foglia oro in piano, senza rilievi realizzati a pastiglia. In questo caso le scritte presentano caratteri gotico librari, in modo simile allo scomparto centrale del *Retablo di Borja* dei fratelli Nicolás e Martín Zahortiga (1460)¹⁰⁰, ma le due tavole prese in esame - a sottolineare ulteriormente la loro provenienza - possiedono iscrizioni in lingua catalana. In quella del san Ludovico si riescono a leggere le parole *BENAV(RAT) LUIS REY*, separate da *astericoli* di forma allungata. L'iscrizione del sant'Ausiàs riporta, invece, i termini *SANT AVSIAS*.

Anche un dettaglio apparentemente marginale di questo tipo, contribuisce a rafforzare quanto affermato fino a questo punto e a dar luce sull'ultimo periodo di attività di Bartolomé de Cardenas. Infatti, aureole di tal fatta vennero inserite dal Bermejo nel già citato *Retablo di Santa Anna e Sant'Eulalia*, dipinto per il monastero di Sant'Anna di Barcellona, le cui tavole, ancora superstiti agli inizi del XX secolo, andarono disgraziatamente distrutte durante la guerra civile, nel 1936.

Attraverso la preziosa documentazione fotografica in bianco e nero dell'archivio Amatller (Tavv. XIV, a-c), da tempo si riconoscono al pittore lo scomparto principale del polittico, con *La Vergine, il Bambino e Sant'Anna* e due scene narrative con la *Flagellazione* e la *Morte di sant'Eulalia di Mérida* che, nonostante le pesanti ridipinture, possono essere ancora oggi ricondotte all'attività dell'artista di Cordova¹⁰¹.

Il retablo fu commissionato dal priore del monastero di Sant'Anna Bartolomé Cristofol de Gualbes¹⁰² assieme al nobile Guillem de Cabanyelles, che stipularono un contratto con il valente carpentiere Pere Duran (lo stesso ad aver realizzato la struttura lignea del *Retablo del Condestable* di Jaume Huguet e di molti altri importanti retabli barcellonaesi della seconda metà del '400), il quale avrebbe incassato centocinque *lliures*, ma fornendo tutti i materiali necessari per la costruzione¹⁰³. L'opera, di grandi dimensioni, sarebbe dovuta essere alta quaranta palmi e larga ventotto, senza contare la predella, che aumentava l'altezza del polittico di altri sei palmi. Già la Berg-Sobré ne ricostruiva le proporzioni analizzando i dettagli del documento di commissione: al centro avrebbe dovuto comprendere una nicchia destinata ad ospitare una scultura della Vergine, la quale veniva attorniata da ben quattordici tavole, dodici delle quali a carattere narrativo con scene agiografiche della vita di sant'Anna e di santa Eulalia. La predella si componeva di quattro scompartimenti¹⁰⁴ che affiancavano il tabernacolo e venivano completati, alle estremità, da due porte per l'accesso alla zona retrostante (elemento particolarmente ricorrente nella retablistica catalana). Il tutto era impreziosito dal consueto polvarolo, e dagli altri elementi dorati ad intaglio (*tubas, chambranas, pilares, etc.*)¹⁰⁵. L'opera di carpenteria si sarebbe dovuta concludere per l'estate del 1485, in perfetta

⁹⁹ Ma si ritrova l'embutido anche nella pittura sevillana...

¹⁰⁰ Per quest'opera si veda E. JIMÉNEZ AZNAR, *El retablo gótico de los hermanos Zahortiga para la colegiata de Borja. Transcripción y estudio de la capitulación. Seguimiento de las tablas e historias del retablo*, in «Cuadernos de estudios borjanos», n. 35-36 (1996), pp. 49-144.

¹⁰¹ J. BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., pp. 129-135, 221-224.

¹⁰² Per questo personaggio si veda F. J. MORALES ROCA, *Prelados, abades mitrados, dignidades capitulares y caballeros de las Ordenes militares habilitados por el brazo eclesiastico en las cortes del principado de Cataluña. Dinastias de Trastámara y de Austria. Siglos XV y XVI (1410-1599)*, t. I, Madrid 1999, pp. 221-222.

¹⁰³ J. BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., pp. 129-132, 262-264.

¹⁰⁴ Non è condivisibile la primigenia opinione di F. Ruiz i Quesada che interpretava come tavole della predella del retablo di Sant'Anna e Santa Eulalia i quattro scompartimenti di un retablo dedicato a Cristo Redentore, divisi fra il MNAC e Institut Amatller d'Art Hispànic di Barcellona (F. RUIZ I QUESADA, *Dalmau, Huguet y Bermejo, tres grandes maestros que iluminan el último gótico catalán* cit., p. 58; per le tavole in questione si veda S. ALCOLEA BLANCH, scheda n. 8 in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 160-169).

¹⁰⁵ [...] *En lo qual retaule age de haver quatorze istories sens la pastera demunt lo tabernacle en lo qual stara Nostra Dona. E en lo banchal haze de haver quatre historia, ab dos portals ab llurs portes. E lo tabernacle de dit retaule ab ses pilars e tubes e tots, ab tota obra de talla pernanyent al dit retaule. E no resia... exo les polseres del dit retaule sembrades de roses, e tot fet be e degudament segons... nia... de una mostra per lo dit Pere Duran [...]* (ARCHIVO EPISCOPAL DE BARCELONA, Santa Ana, documentos sueltos, siglo XV; il documento veniva pubblicato per la prima volta in J. BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., pp. 262-264).

coincidenza con la cronologia che si desume da altre fonti per il trasferimento del Bermejo a Barcellona.

La tavola con la raffigurazione de *La Vergine, il Bambino e Sant'Anna* (Tav. XIVa), rappresenta le figure sedute, affiancate sopra un ampio trono, con il Bambino nudo in grembo alla Vergine il quale, torcendo il busto verso la nonna, allunga la mano destra per afferrare un cardellino tenuto in mano da sant'Anna. La composizione, che opta per un'evoluzione della *Santa Ana Triple* del tipo 'intronizzato'¹⁰⁶ - nota in Italia come *Sant'Anna Metterza* - sembrerebbe ispirarsi ad incisioni di Martin Schongauer (delle quali la più assimilabile è quella con *Cristo che benedice la Vergine*, databile fra il 1475 e il 1480). Come in tanti altri casi, da un'opera di Schongauer potrebbe dipendere la *Santa Famiglia con Sant'Anna* di Israhel van Meckenem, databile attorno al 1480 (Tav. XIVd); ma l'opera perduta di Bermejo risulta ancor più vicina a una pittura del cosiddetto Maestro dell'*Hausebuches* (Oldenburg, Niedersächsisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte), di cui riprende la colomba dello Spirito Santo radiante, disposta centralmente al di sopra delle figure, il drappo d'onore che ricopre il trono, attraversato dalle tracce della piegatura (tutti elementi riscontrabili anche nell'incisione di van Meckenem), ma persino le due finestre sagomate a tutto sesto, che affiancano lo schienale del trono.

Difficile dedurre attraverso quale modalità siano state recepite queste invenzioni tedesche nella penisola iberica: sta di fatto che tale composizione ebbe notevole diffusione a cavallo fra XV e XVI secolo (Francisco de Osona, Maestro di Sinovas, Antoine de Lonhy, Ambrosius Benson) e una parte di questa fortuna è possibile sia passata per l'interpretazione datane dal Bermejo. Si veda la tavola di Joan Gascò del Museu Episcopal di Vic, che contempera gli influssi formali bermejiani con una fedeltà quasi letterale allo sfondo con angeli dell'incisione di Schongauer¹⁰⁷; ma diversamente dall'opera di Vic, la tavola della chiesa barcellonaese terminava nella parte alta con l'apparizione di Dio Padre¹⁰⁸, in modo affine a quanto avviene in un noto trittico del Maestro di Francoforte (Francoforte, Historisches Museum).

Sempre al Bermejo sono da ascrivere anche le altre due tavole che sopravvivevano fino al 1936 nella chiesa di Sant'Anna, benché si sappia per via documentaria che il retablo non venne completato dal pittore cordovese ma da Fernando Camargo, originario di Burgos, che nel 1508 riceveva le ultime paghe per il suo lavoro¹⁰⁹. Non ci si soffermerà in questa sede nella descrizione delle scene, per le quali si rimanda a quanto scritto da Judith Berg-Sobré¹¹⁰ e, in tempi recenti, da Francesc Ruiz i Quesada¹¹¹. Si rammenta unicamente che la doppia intitolazione del retablo rispondeva alle circostanze storiche della fusione - avvenuta nel 1423 - dei canonici di Santa Eulalia con i monaci del Santo Sepolcro che reggevano la chiesa di Sant'Anna¹¹².

¹⁰⁶ M. NOGUERA I ALGUÉ, *Santa Anna Trinitària: el misteri d'elles Santes Generacions des del segle XIII*, in «Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», n. 21 (2007), soprattutto pp. 17-21.

¹⁰⁷ R. CORNUDELLA, *La pintura de la primera meitat del segle XVI al Museu Episcopal de Vic*, in «Locvs Amoenvs», 6 (2002-2003), pp. 169-170.

¹⁰⁸ Come sottolineava la Berg-Sobré, nonostante le evidenti mutilazioni subite dalla tavola, lo si desumeva da *un fragmento del obscuro vestido y capa* che sormontava la colomba dello Spirito Santo (J. BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., p. 133).

¹⁰⁹ I riferimenti a questi pagamenti sono inseriti nel contesto della *marmessoria* del priore Gualbes, morto a Barcellona l'anno precedente (J. BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., pp. 265-267).

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 133-134, 221-224.

¹¹¹ F. RUIZ I QUESADA, *La alteridad velada, o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo* cit., pp. 31-36.

¹¹² Proprio negli anni in cui si realizzava il retablo, con la Bolla *Cum solerti mediatione*, del 28 marzo 1489, il papa Innocenzo VIII avrebbe proceduto alla soppressione dell'Ordine del Santo Sepolcro, incorporandone tutti i beni, assieme a quelli della Milizia di San Lazzaro di Betlemme e Nazaret e quelli della *Domus Dei* del Monte Morillón all'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme, detto anche degli Ospitalieri (per queste vicende si rimanda alla bibliografia segnalata da F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, in *La iglesia del Santo Sepulcro de Zamora: aproximación historico-artística*, in «Anástasis», 3 (2011), p. 25, n. 6. Le dinamiche di politica ecclesiastica possono aver influito sulle vicende della realizzazione del retablo, protrattasi nel tempo.

Sempre di recente, è stata avanzata la proposta di assegnare al polittico in esame una tavola con *Sant'Antonio Abate* di collezione privata, attribuita a Bermejo per evidenze stilistiche, interpretandola come una delle porte site ai lati della predella¹¹³. Dissento da quest'opinione, a motivo delle proporzioni del supporto e della raffigurazione. Il santo è inserito su di uno sfondo eccessivamente ampio che non reca traccia della consueta centina che distingue generalmente le porte dei retable.

Tuttavia, quasi per caso, ho appreso dell'esistenza di un'altra pittura, pressoché sconosciuta agli studi e che potrebbe aver costituito, realmente, parte di una delle due porte del retablo di Sant'Anna. Si tratta di un'opera di proprietà del Museo Municipale di Reus, raffigurante *San Paolo Apostolo* (Tav. XII) e che mostra la palese decurtazione della porzione inferiore della tavola¹¹⁴. Resta evidente, tuttavia, la sagoma centinata con cui termina superiormente lo sfondo dorato ad *embutido*, mosso da motivi vegetali disposti in regolari sequenze verticali, tipici della pittura catalana di fine Quattrocento.

La tavola, nelle indicazioni del museo, dopo un primo accostamento all'opera dei Vergós, veniva più recentemente attribuita a Joan Gascò, l'unico artista attivo in Catalogna che gli storici dell'arte riconoscano come significativamente influenzato dallo stile di Bartolomé Bermejo¹¹⁵. Giunse all'istituzione di Reus nel 1935, attraverso una donazione da parte del bibliofilo e collezionista d'arte don Pau Font de Rubinat (1860-1948), che fu fra i principali fondatori del Centro di Lettura e, di conseguenza, dell'istituzione museale municipale di Reus¹¹⁶. Il dato ci porta ad indurre che il polittico fosse stato smembrato da tempo, mentre alcune delle tavole rimasero a Barcellona subendo sostanziali e grossolane ridipinture, almeno una delle due porte si allontanò dalla capitale del principato, attraverso le vie del collezionismo privato. Se da un lato, questo destino, evitò alla tavola con *San Paolo* la manomissione pittorica cui vennero sottoposti gli altri tre scomparti noti, d'altra parte - e forse già prima della sua alienazione - ne condivise la mutilazione di parte della superficie. Ciononostante l'opera, che misura 137 cm. di altezza per 65 di larghezza, mantiene ancora oggi una sostanziale leggibilità.

L'*Apostolo delle genti* vi figura stante, con una veste blu scuro da cui spunta la manica violacea d'un altro indumento sottostante, coperto con un sontuoso mantello verde bottiglia foderato di rosa antico e bordato d'oro ad *embutido*. Ha l'aspetto di un uomo maturo con appariscente calvizie nella parte alta del cranio, sulla cui fronte permangono pochi e radi capelli. Tuttavia, il colore bruno anche della lunga barba leggermente mossa e inferiormente bipartita fanno arguire l'aitante corporatura d'un uomo fiero, che rivolge lo sguardo verso l'alto con leggera inclinazione del capo. La figura è costruita di tre quarti, ad esaltarne la plasticità, particolarmente evidente nelle pieghe accartocciate del mantello, d'ispirazione ancora prettamente gotica.

Mostra all'osservatore il suo lato sinistro, ragion per cui è da interpretare come la porta destra del polittico, gemella di un'altra che dovette raffigurare, canonicamente, un *San Pietro*. San Paolo regge con la mano destra una grande spada dalla ricca impugnatura dorata mentre con la sinistra ci mostra il libro aperto della Sacra Scrittura, laddove figurano le parole tratte dalla sua *Lettera ai Romani*, cap. 10, vers. 10-11, con caratteri gotici, in gran parte ancora perfettamente leggibili: *Fratres / corde credi / tur ad iusti / ciam ore au / tem confessi / o fit ad salutem. / Dicit enim scri /*

¹¹³ F. RUIZ I QUESADA, *De Acqui Terme a la Piedad Desplà...* cit., p. 39.

¹¹⁴ S. VILASECA ANGUERA-L. VILASECA BORRÁS, *Museo Municipal de Reus. Guía*, Reus 1963, p. 37.

¹¹⁵ J. BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., p. 149. Fra le prove di questa 'affinità' si adduce la dipendenza della *Santa faz* del Museo di Vic da modelli offerti da Bartolomé Bermejo (non a caso questa tavola veniva attribuita al cordovese fino agli anni '40 del secolo scorso). Per la *Santa faz* di Joan Gascò si veda M. MIRABELL I ABANCÓ, scheda n. 46, in *Bartolomé Bermejo y su época...* cit., pp. 352-357.

¹¹⁶ P. ANGUERA I NOLLA, *El Centre de Lectura de Reus: una institució ciutadana*, Reus 1977. Su Pau Font de Rubinat si veda J. INGLÉSIES, *Don Pau Font de Rubinat dins l'àmbit reusenc*, Reus 1961; P. ANGUERA I NOLLA, *Pau Font de Rubinat (Reus 1860-1948), vida i actuacions d'un bibliòfil catalanista*, catalogo dell'esposizione, Reus 1997; A. QUINEY-J. ESTRUGA, *Col·leccions privades, llibres singulars*, Barcelona 2005, pp. 44-46.

*ptura divina om[nis] q(ui) credi[t in illo non confundetur]*¹¹⁷. La dimensione ridotta delle pagine ha impedito al pittore l'inserimento delle ultime quattro parole del versetto, mentre alcune lettere sono state fraintese, certamente, da chi, nel tempo, è intervenuto con intenti di restauro. L'ultimo intervento è consistito in una mera pulitura e nel tentativo di ricostruire la mano sinistra e la spada, seriamente compromesse da una manomissione risalente agli anni '80¹¹⁸. I danni subiti dalla pittura in tempi, dunque, abbastanza recenti, sono evidenti mediante il confronto con due documenti fotografici riproducenti la tavola conservati presso la Fototeca del *Laboratorio de Arte* di Siviglia, dovuti al fotografo Antonio Palau e risalenti al 1964¹¹⁹ (Tav. XIII). Le superfici pittoriche evidenziano un chiaroscuro che è venuto meno nel manufatto così come lo si apprezza attualmente, il quale, perdendo le velature di superficie, mostra un'omologazione delle campiture che, certamente, non appartiene alle intenzioni dell'autore. Il tipico chiaroscuro bermejiano è ancora evidente nelle immagini degli anni Sessanta, in modo particolare nella mano che regge la spada.

Che il *San Paolo* di Reus sia opera del Bermejo è deducibile per evidenze formali. Si prenda in considerazione il confronto con il *San Damiano* conservato presso il Museo Nacional de Arte Antigo di Lisbona¹²⁰ (Tav. XV), che mostra caratteri somatici prossimi al nostro e un'analoga costruzione volumetrica. Un altro elemento fondamentale per l'attribuzione è costituito dal tipo di aureola cui si faceva riferimento in principio di argomentazione. Si tratta di un'aureola dorata ad *embutido*, con anelli concentrici ed una fascia scritta con caratteri del tutto identici a quelli visibili nelle aureole di due delle altre tavole appartenute al retablo della chiesa di Sant'Anna (Tav. XVI). Al centro dell'aureola di san Paolo si dispone un elemento stellare particolarmente simile a quello

¹¹⁷ Trad.: ¹⁰ *Con il cuore infatti si crede per ottenere la giustizia e con la bocca si fa la professione di fede per avere la salvezza.* ¹¹ *Dice infatti la Scrittura: "Chiunque crede in lui non sarà deluso"* (per la *Lettera ai Romani* si è fatto riferimento all'edizione curata da R. PENNA, Bologna 2006). L'analisi delle opere di Bartolomé Bermejo pubblicata da Francesc Ruiz i Quesada sulla rivista *Retrotabulum* ha messo in evidenza la natura del cordovese quale *intellectual painter*, capace di disseminare le proprie opere di simboli e messaggi più o meno decifrabili, che possono emergere ad un'attenta esegesi dei dipinti; ci si riferisce, in particolare ai nn. 1, 2 e 4 della rivista online, già citati nelle note precedenti (gennaio, febbraio e luglio 2012). Un contributo rilevante a questa dimensione 'concettuale' che va ben al di là dei soggetti raffigurati è data da iscrizioni di varia natura, anche in lingua ebraica, di cui il pittore ha voluto corredare le scene: alcune possono essere interpretate come acronimi criptici, altre sono veri e propri brani delle Sacre Scritture che conducono l'osservatore - ma potremmo dire, correttamente, il lettore - verso messaggi e logiche meno evidenti ma certamente più pregnanti e volute. In modo particolare, lo studioso citato si sofferma nell'analisi della *Pietà* commissionata dall'arcidiacono Desplà, laddove un solenne San Girolamo legge il brano del Vangelo di San Luca che introduce - anche visivamente nel dipinto - la figura di Giuseppe d'Arimatea. La sottolineatura della figura dell'ebreo *retto e giusto che aveva dissentito dalle decisioni e dalle azioni degli altri* (il brano riportato nel dipinto è proprio Lc, 23, 50-52) conduce ancora una volta al sospetto di una natura di giudeo convertito del pittore e di una qualsivoglia 'complicità' del suo illustre committente. In termini simili si potrebbe ragionare nel caso delle parole mostrateci dal *San Paolo* di Reus, tratte - guarda caso - dalla 'sezione' della Lettera ai Romani dedicata esplicitamente al popolo ebreo. Vi si evidenzia, infatti, tutto l'ecumenismo dell'*Apostolo delle genti* e il suo proclamare Cristo come salvezza universale. Ci dice san Paolo, dunque, che la *fede* salva tutti e che, nonostante i loro errori, anche gli Ebrei hanno un orizzonte di salvezza. Significativi sono, in questo senso, i versetti immediatamente successivi a quelli riportati sul dipinto: ¹² *Poiché non c'è distinzione fra giudeo e greco, dato che lui stesso è il Signore di tutti, ricco verso tutti quelli che l'invocano.* ¹³ *Infatti: "Chiunque invocherà il nome del Signore sarà salvato".*

¹¹⁸ Colgo l'occasione per ringraziare delle informazioni concesse dal dott. Marc Ferran Sans, attuale conservatore dell'*Institut Municipal de Museus de Reus* (IMMR). Altresì ringrazio la cortesia di Francesc Xavier Fernández, che si è reso disponibile per la realizzazione di alcuni scatti fotografici relativi a dettagli della tavola, consentendome lo studio.

¹¹⁹ La *Fototeca* del Laboratorio d'Arte dell'Università di Siviglia venne creata a partire dal 1907. Fu la prima del genere in Spagna e sorse per iniziativa di Francisco Murillo Herrera, come base per un dipartimento universitario dedicato allo studio della storia dell'arte. Fra le sue preziose caratteristiche è quella di tramandare memoria di numerosissime opere andate distrutte durante la guerra civile (L. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, *La fotografía, arte y documento. Los fondos de la Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla*, in «Artigrama», 27 (2012), pp. 297-312). Sul fondatore della Fototeca: C. PETIT, *Francisco Murillo Herrera (1878-1951). De la cátedra al laboratorio*, in «Laboratorio de Arte», 26 (2014), pp. 333-348. Ringrazio il prof. Luis Méndez Rodríguez per avermi cortesemente fornito l'immagine inserita a corredo del presente studio.

¹²⁰ J. BERG-SOBRÉ, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., pp. 103-104, 214-215; F. RUIZ I QUESADA, *La alteridad velada, o la mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo* cit., pp. 37-38.

presente nella scena con *La morte di sant'Eulalia*. Inoltre è importante evidenziare come l'iscrizione, la quale recita *B(E)ATVS PAVLO GRORIOSO BIEN(AVENTURADO)*, riporti termini in lingua castigliana. Già la Berg-Sobré notava la singolarità delle iscrizioni nelle tavole andate distrutte, in cui ci si riferiva a sant'Eulalia in castigliano, e non in catalano come ci si aspetterebbe in opere realizzate per Barcellona¹²¹. L'iscrizione nella tavola con la *Flagellazione di sant'Eulalia* recitava *GRORIOSA BIENAVENTURADA SAN(TA)*, quella nella scena della sua morte *OLARIA GRORIOSA SANTA VIRGEN*: ad ulteriore sostegno delle ipotesi proposte, si noti, non solo l'affinità di scelte lessicali, ma così pure la particolarità della variante eletta per l'aggettivo *grorioso/a*, ampiamente attestato in ambito letterario, anche in tempi successivi al periodo cui si fa riferimento, ma che, in questo caso, non è escludibile sia una traccia del fonetismo andaluso del pittore.

Il fatto che la scelta linguistica sia dovuta al Bermejo o a un intervento postumo del castigliano Camargo¹²² non diminuisce l'importanza di questo sostanziale documento che contribuisce a legare la tavola al polittico di Sant'Anna e quindi all'attività di Bartolomé de Cardenas.

La vecchia attribuzione a Joan Gascò risulta comunque significativa nell'economia del presente studio, a motivo dei contatti che il grande cordovese ebbe modo di intrattenere, a mio avviso, con la bottega dei Vergós durante la sua stanza catalana. Si rammenti l'esecuzione da parte del pittore navarrese dei quattro profeti per il *retablo di Santo Stefano* di Granollers¹²³ e la si metta in relazione con l'analisi attuata in questa sede delle due tavole del museo di Ithaca.

In chiusura, evidenziando l'importanza dell'addizione al catalogo di Bartolomé Bermejo di un'opera pressoché sconosciuta agli studi, altresì importante perché fra le pochissime testimonianze dell'attività dell'artista in Catalogna, si sottolinea il ritrovamento dell'unica porzione residua (finora nota) del colossale *retablo* che ebbe modo di ornare, a partire dalla fine del XV secolo, la chiesa conventuale di Sant'Anna a Barcellona.

¹²¹ J. BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., p. 134.

¹²² E' da escludere una richiesta da parte del committente dell'opera, appartenente a famiglia notoriamente barcellonese. La possibilità che ad optare per il castigliano sia stato l'artista che completò il polittico è stata suggerita dalla Berg-Sobré (J. BERG-SOBRE, *Bartolomé de Cardenas «El Bermejo»...* cit., p. 135). Mi dichiaro personalmente scettico riguardo a questa eventualità.

¹²³ J. GARRIGA RIERA, *L'antic retaule major de Sant Esteve de Granollers, dels Vergós* cit. Non mi pare fuor di luogo notare la presenza, anche nei profeti di Granollers di iscrizioni ad *embutido* in gotica libraria e il ricorrente inserimento, nelle aureole presenti in opere di Joan Gascò, di una stella che alterna raggi retti a serpentine, del tutto simili a quella della tavola con la *Flagellazione di sant'Eulalia*.

