

Antoni Oliva? i Miquel Alcanyís I

Reliquiari de la columna

Devers 1445, els àngels són de final del segle XIV

Argent repussat, embotit, cisellat amb elements de fosa i pintura al tremp
105 x 34 x 23,8 cm
Museu Capitular de Mallorca
Obra feta a Mallorca, tal com ho acredita la marca MAI/ORC, estampada a la base del reliquiari 1

EXPOSICIONS

Nostra Dona Santa Maria dins l'art mallorquí, Palma, abril-juny 1988

BIBLIOGRAFIA

F.-P. Verrié 1948, p. 44; Mathieu 1958; Miralles 1961, p. 268 i 269, lám. VII; Llompart 1977-1980, II, fig. 120; III, p. 142-143, núm. 120; G. Llompart, J. M. Palou 1988, p. 48; J. Domenge 1991, p. 139 i 140, fig. p. 138; J. Domenge 1995, p. 260, fig. 313 i 314; M. Crispí 1997, p. 98-99.



L'originalitat d'aquesta obra, la podem considerar pel fet que integra en una mateixa peça les veròniques pintades de Crist i de la Mare de Déu, així com també un treball singular d'orfebreria que guarda la relíquia de la columna de Crist. La qualitat artística assolida, tant en la part pictòrica

com en la d'argenteria, fa del reliquiari un dels més esplèndids de la Corona catalanoaragonesa. Treballat amb plata daurada, té com a suport una muntanya rocosa, de la qual surt un fort tronc amb dues branques principals entrecruades, que donen pas, cada una, a altres dues ramifica-



cions. En el camí ascendent de l'arbre destaca un fullatge espès i perenne, que serveix de base a les representacions de Crist, a l'anvers, i de la seva Mare, al revers. Dos àngels, situats a cada banda de les imatges pictòriques, sustenten la triple corona del Salvador i de la Reina del cel, damunt la qual sobresurten altres tres figures angèliques amb instruments de la Passió, també anomenats *Arma Christi*. La del mig, més destacada per la peanya que té als peus, porta la creu que abriga la relíquia, mentre que la de l'esquerra sustenta la columna i la de la dreta portava els fuets de la flagel·lació, que no s'han conservat.

En relació amb el treball d'argenteria, cal destacar la solució delicada que palesen els cinc àngels, els quals han estat relacionats per Domenge amb algunes escultures de la creu de Porreres, obra contractada a l'orfebre Antoni Oliva, l'any 1400. Tanmateix, la datació del reliquiari presenta algunes dificultats ja que, si bé les imatges dels àngels s'han datat a la segona meitat del segle XIV, les dues pintures són més tardanes. Pel que fa a aquesta qüestió, la desaparició parcial dels inventaris catedralicis fets entre 1420 i 1596 és el principal motiu pel qual la primera vegada que apareix documentada la peça és en aquest darrer any. D'altra banda, també s'ha relacionat la verònica del reliquiari mallorquí amb la que s'esmenta en una consuetud del segle XVI, la qual formava part de la processó.²

Tot i que la figuració d'àngels amb els instruments de la Passió ja s'inclou en les pintures de la capella de Sant Miquel del monestir barceloní de Pedralbes, fetes per Ferrer Bassa, és al final del segle XIV quan van tenir més difusió, segons es pot advertir en

les pintures que presideixen el sepulcre del bisbe Ramon de Torrella, datades a l'entorn de 1385. Diverses composicions pictòriques, fetes al final del quatre-cents o en els primers anys de la centúria següent, inclouen la imatge dels àngels que sustenten els instruments de la Passió. En la taula cimera del retaule de Bonifaci Ferrer, conservat en el Museu Pius V de València i adscrit a la mà del mestre de Bonifaci Ferrer (Starnina?), o en el Judici Final que procedia del convent mallorquí de Miramar i que ara és custodiat a l'Alte Pinakothek de Munic, atribuït a Gherardo Starnina, per uns investigadors, i a Miquel Alcanyís, per altres, diversos àngels, situats al costat de Crist, porten els *Arma Christi*. La repercussió que van tenir aquestes dues pintures en l'àmbit catalanoaragonès, especialment en el valencià i també en el mallorquí, a causa de la conservació del Judici Final a Mallorca i per l'estada de diversos artistes insulars al Llevant, pot estar relacionada amb la solució singular dels àngels del reliquiari de la columna. Segons el nostre parer, aquestes incidències acosten la factura de les imatges escultòriques a dates properes a l'aurora del segle XV, la qual cosa, juntament amb la valoració de la factura mallorquina de la peça, poden esdevenir importants a l'hora d'avaluar l'autoria del treball d'argenteria a favor d'Antoni Oliva. La tècnica excel·lent desenvolupada per aquest orfebre en la creu de Porreres mostra més d'una coincidència amb les imatges angèliques del reliquiari de la columna. Entre ambdues obres, a més de les afinitats comentades per Domenge,³ ens crida l'atenció la manera peculiar de resoldre les mans i més concretament les de l'àngel que

aguanta la creu amb la relíquia. La desproporció i les característiques pesants de la mà dreta d'aquesta figura té un paral·lel força adjacent en la del sant Joan Baptista o en les de Crist en Majestat de la creu de Porreres. En relació amb aquestes concomitàncies hem de valorar que la primera notícia que fa al·lusió a Antoni Oliva és de l'any 1394.

Les pintures de Crist i Maria han estat apropiades recentment a l'artista que va fer el retaule de la Mare de Déu de la Mercè, Santa Bàrbara i Santa Tecla del convent de la Concepció de Palma, obra atribuïda a Miquel Alcanys, o a un context figuratiu similar.⁴ En aquest sentit, estem a favor de la relació clara que hi ha entre ambdues obres, així com també amb la que sovint s'ha establert amb el díptic de la cartoixa de Valldemossa. Les afinitats que es poden advertir entre la imatge de Maria i la de la Mare de Déu de la Mercè són prou fortes per considerar que l'autor va ser el mateix, ja que si observem d'altra banda els rostres d'alguns dels personatges del Calvari de la Concepció es poden advertir concomitàncies amb la verònica de Crist. La contractació de la predella d'Alcúdia a Miquel Alcanys, l'any 1442, i la conservació de dos dels seus compartiments no tan sols faciliten l'atribució d'aquestes peces a favor de l'artista, sinó que també ajuden a l'hora de datar el reliquiari i el moble de la Mare de Déu de la Mercè. Tanmateix, segons la nostra opinió, els postulats que defineixen les taules de Valldemossa fan notar la intervenció d'un altre artista proper, a més d'Alcanys i principalment pel que fa a la pintura de Maria, el qual, d'acord amb la documentació, no és inversem-

blant que fos Miquel Alcanys II.⁵ Tot i que la desaparició de l'obra documentada de Miquel Alcanys II fa difícil saber com era la seva obra, l'anàlisi econòmica del retaule de la confraria dels forners de Palma ens informa que la relació preu/superfície d'aquesta pintura és molt elevada, sobretot si tenim en compte que dins el preu no s'inclouia el fustam.⁶ Aquesta informació i el fet que, l'any 1450, consti com a pintor de Mallorca fan semblar la possibilitat que Miquel Alcanys II col·laborés amb el seu pare en els anys previs a la mort d'aquest darrer pintor, esdevinguda cap a 1447-1450.

Si bé darrerament s'han fet diversos estudis sobre el tema de les veròniques a la Corona d'Aragó, les quals van tenir una difusió molt forta durant el regnat de Martí l'Humà i es caracteritzen perquè són reliquiariis pediculats, creiem que la peça mallorquina pot anar més enllà de la relació que hi ha entre la verònica mariana i la Puríssima.⁷ Com a primera aproximació a una possible interpretació iconogràfica de l'obra, un dels aspectes que més ha cridat l'atenció és que s'utilitzi l'arbre com a suport de les pintures de Crist i Maria, ja que s'allunya de manera clara del prototipus més conegut de base que ostenten les veròniques al Casal d'Aragó. En aquest sentit, i atesa la presència dels *Arma Christi*, un dels quals fa referència a la relíquia mateixa, pensem que la figuració de l'arbre i l'emplaçament de les imatges coronades de Crist i de la seva Mare a la zona més elevada de la capçada poden tenir relació amb l'arbre de la vida de la Jerusalem celestial (Apocalipsi 22.2) i amb l'arbre de la nau de l'Església.

Si tenim present el vincle que hi ha



entre l'arbre de Jessè, el cim del qual és presidit per Mare i Fill, i l'arbre de la vida, imatge que ha estat relacionada amb Maria i amb Crist, la presència de tots dos en la summitat del reliquiari pot al·ludir al triomf de Crist sobre la mort i a la continuïtat del paradís perdut amb la Jerusalem celestial. Una vegada negat l'arbre de la vida, a causa del pecat original, només la penitència i especialment la mort de Crist van afavorir l'apropament a l'arbre del nou paradís. En aquest camí, cal considerar també l'arbre de la ciència del bé i del mal, el qual és el que dóna lloc a la dualitat entre la vida i la mort. Aquest és l'arbre de la creu i és el que, gràcies a la mort de Crist, s'unifica i es converteix, per la Redempció, en arbre de la vida.

Del tronc del reliquiari mallorquí surten dues branques principals, de manera similar a aquelles que tenia l'arbre del bé i del mal, però en aquesta ocasió no estan aïllades l'una de l'altra, sinó que s'entrecreuen i es fusionen per acollir la imatge del Salvador i de Maria, la qual cosa ens fa recordar la unificació de la dualitat que s'abasta mitjançant la mort de Crist. A més, la presència del fullatge perenne creiem que pot fer al·lusió a la idea implícita d'immortalitat que genera l'arbre celeste. La comparança de Maria en el reliquiari, una vegada coronada pel seu fill com a Reina del cel, pot tenir sentit si pensem que en moltes ocasions la Mare de Déu ha estat comparada amb la Jerusalem celestial i, encara més, si tenim en compte que també ha estat considerada arbre de la vida com a receptacle de Crist, el seu fruit d'immortalitat. La concurrència dels *Arma Christi* a la zona alta de la peça, espe-

cialment la creu, confirmen el sacrifici i proclamen el missatge de salvació de caire apocalíptic assolit.

Farem notar que la idea que aquí exposem pot estar relacionada amb un fresc de la catedral de Pamplona de l'inici del gòtic, gràcies al nexse que hi ha entre els arbres de la vida, de Jessè, de la creu i el de la vida de la Jerusalem celeste. En aquesta ocasió, per sobre de la figuració de la Mare de Déu amb el seu Fill de l'arbre de Jessè, hi ha la creu en què va morir Crist.⁸

Un altre testimoni relacionat amb la proposta que identifica el reliquiari mallorquí amb l'arbre de la vida del nou Edèn és el de l'al·legoria de la creu del convent de les Clarisses Pobres de Monticelli, atribuït a Poncio de Buonaguida i conservat a la Galleria della Accademia de Florència.⁹ En aquest cas, la fusta de la creu on va morir Crist s'identifica amb el nou arbre de la vida, el qual serveix de base a la coronació de la Mare de Déu en la Jerusalem paradisiàca, davant les jerarquies celestials.

FRANCESC RUIZ I QUESADA

1 Agraïm a Joan Domenge la comunicació d'aquesta notícia inèdita.

2 Vegeu M. CRISPÍ, 1997, p. 99.

3 Vegeu J. DOMENGE, 1991, p. 139.

4 Vegeu J. DOMENGE, 1995, p. 261 i 269, n. 17.

5 Gràcies a un document descobert recentment per Llompart sabem que Miquel Alcanyis II va cobrar el dot de la seva muller el 1450. Vegeu G. LLOMPART, 1998, doc. 88.

6 La valoració econòmica de la pintura de Lluís Borrassà i d'altres artistes coetanis catalans, desenvolupada a la nostra tesi doctoral, ha estat l'inici d'un apropament més ampli, en què hem integrat altres pintors dels territoris de la Corona catalanoaragonesa, actius en una datació força més àmplia. A partir d'aquesta anàlisi es pot apreciar l'elevada relació preu/superfície que té el conjunt dels forners palmesans.

7 Vegeu M. CRISPÍ, 1996, p. 85-101 i M. CRISPÍ, 1997, p. 83-103.

8 Segons Gerard Champeaux i Dom Sébastien Sterckx «*El árbol de Jesé es un árbol que permanece cargado de sus valores de sacralidad natural. Además, es portador de promesas históricas divinas; en la perspectiva bíblica de restauración del universo perturbado por la culpa, le veremos asimilado a la cruz redentora*», vegeu G. CHAMPEAUX i D. S. STERCKX, 1984, p. 397. Per a la imatge de l'arbre de la creu de Pamplona, vegeu W. W. SPENCER COOK, J. GUDIOL, 1980, p. 230, fig. 279.

9 Sobre l'arbre de la vida i la seva relació amb alguns testimonis catalans, vegeu C. CID PRIEGO, 1961-1962, p. 60-97. Vegeu la reproducció de l'arbre de la vida de la Galleria della Accademia de Florència a la p. 21, fig. 2.