

meglio le rappresentazioni architettoniche che quelle figurative ed era interessato soprattutto al gioco spaziale delle forme senza rinunciare al principio dell'ordine geometrico. Questo fa sì che si muova in un mondo eclettico nel quale, accanto a costruzioni impossibili, diremmo addirittura fuori epoca, si possono trovare curiosi recuperi dall'antichità, come la facciata del tempio che si alza sul piccolo tetto che protegge la Madonna dell'Annunciazione, o gesti naturalisti come quello della Madonna della stessa tavola, che nel suo raccoglimento davanti all'arcangelo, sembra che abbracci una delle colonne della stanza.

È molto interessante, tra le opere di supposti autori italiani che possiede il MNAC, il retablo dedicato a san Vincenzo proveniente dalla chiesa di Estopanyà (MNAC/MAC 3940). La mano italiana sembra indubbia. A. Mayer vi trovò una chiara influenza di Giotto¹. Pochi anni dopo, Post evidenziò la relazione con l'arte fiorentina della prima metà del XIII secolo², mentre H. Focillon era più incline a Siena³. Nel 1934, Post trattò di nuovo il tema e lo situò tra l'attività dei Bassa e quella dei Serra, mettendolo in relazione con la pala di Sant Vicençs dels Horts⁴. Nel 1938, J. Gudiol cerca di trovare paralleli catalani nel trittico, segnalando che formalmente coincideva con il retablo di Castelló de Farfanya⁵, e M. Meiss centrò un po' di più la questione dicendo che lui vi vedeva il modo di dipingere di Casentino e Daddi⁶.

Le sfumature degli uni e degli altri cercavano di collocare il retablo di Estopanyà, e alla fine la bilancia si inclinò verso il maestro di Sant Vicençs dels Horts – forse Francesc Serra – sebbene fu J. Ainaud che diede una nuova attribuzione, fino a oggi poco discussa, quando assegnò l'opera allo sconosciuto Romolo da Firenze, che nel 1367 lavorava per i domenicani di Huesca⁷. È un'attribuzione che accentua la radice fiorentina della pittura, però senza nessuna referenza documentale che avvalorò l'ipotesi di Romolo da Firenze e ancor meno la data proposta, troppo tardiva a giudizio di J. Sureda, in cui dovrebbe essere inquadrata se il suo autore fosse davvero questo⁸.

Il retablo è interessante sotto molti aspetti (per esempio, il donatore situato ai piedi di san Vincenzo, la tipologia – tre corpi delle stesse dimensioni coronati da frontoni a vertice acuto – o il gioco di ori e architetture che, in alcuni casi, mantengono il senso di prospettiva sebbene sia solo una prospettiva visiva). È interessante anche per l'iconografia, che mostra in modo dettagliato la vita di san Vincenzo, come fanno anche, ma con un criterio narrativo più sintetico, altre opere dell'epoca, come il *Retablo di san Vincenzo* proveniente da Estamariu (MNAC/MAC 15919).

Per finire bisogna citare un trittico portatile con la Madonna del Latte (MNAC/MAC 200003), acquisito nel 1991 e attribuito alla bottega di Antonio di Francesco, attivo tra il 1369 e il 1388, il quale può essere convertito, a giudizio di R. Alcoy, in un'opera chiave a partire dalla quale si può provare a valutare la penetrazione dell'italianismo "giottesco" nella penisola alla fine del XIV secolo⁹.

La pittura gotica nel XV secolo

L'arrivo in Catalogna, a Maiorca e principalmente a Valencia di diversi pittori italiani comporta, nell'ambito della pittura, il rinnovamento del paradigma figurativo secondo il nuovo linguaggio internazionale vigente in Italia¹⁰. Precedentemente a questa nuova percezione, alcuni artisti catalani hanno un primo dialogo con la pittura italiana che, seppur considerando la prossimità esistente tra i territori della corona catalano-aragonesa, non deriva solo dalla sua incidenza in Catalogna, ma anche dall'importante ruolo di Maiorca nella propagazione dell'ultimo linguaggio trecentista proveniente dalla penisola italiana.

Nell'avvicinamento alla genesi figurativa di Lluís Borrassà, senza dimenticare l'influenza che ebbe la bottega di famiglia su questo artista, si deve tener presente che buona parte del suo brillante apprendistato fu possibile grazie a questa via¹¹. In merito a questo non si può dimenticare l'importante contatto che l'ambito artistico di Gerona mantenne con l'isola di Maiorca, proprio nel periodo in cui ebbe luogo la prima formazione di Lluís Borrassà.

La stilizzazione delle figure della predella del *Retablo della Madonna e san Giorgio* della chiesa di Sant Francesc di Vilafranca del Penedès, opera attribuita a Lluís Borrassà, denota un filoitalianismo determinato da Maiorca che si distingue dalla tradizione italiana trecentista di Barcellona. La sinuosità e la sottigliezza delle figure, così come l'espressione dei volti ricordano le tipologie dell'anonimo artista insulare conosciuto con il nome di Maestro di Santa Margherita, il quale sembra rifarsi ad alcuni modelli di Giovanni da Milano¹².

In merito a questo stesso artista, vari studiosi hanno messo in relazione la produzione di Lluís Borrassà con Jaquerio, pittore attivo a Ginevra e anche a Torino, documentato a partire dal 1401 fino al 1453¹³. Questo collegamento è stato fatto tra i dipinti del *Retablo di san Pedro* di Terrassa, realizzati da Borrassà e quelli dedicati a questo santo apostolo eseguiti da Jaquerio e conservati nel Museo Civico di Torino. Tuttavia, la datazione più avanzata dell'attività di questo artista in relazione a quella di Lluís Borrassà mette in dubbio la connessione diretta fra i due artisti¹⁴.

Nella valutazione delle influenze che poterono incidere nello schema visivo catalano del primo gotico internazionale si devono considerare altri creatori dell'ambito lombardo, tra i quali si evidenzia la figura del Maestro di Cinctorres, pittore che abbiamo avvicinato a Pere Llebrà, a causa del legame della sua opera con il mondo figurativo della Lombardia¹⁵.

In questo sostrato vanno considerati anche i trionfi artistici di Giovannino de Grassi e di suo figlio Salomone, così come la derivazione di questa produzione da altri ambiti pittorici¹⁶. Osservando le tavole di san Pietro e di san Biagio e di sant'Antonio Abate di Cinctorres, si può cogliere una dualità formale simile a quella dei pannelli di Jaquerio¹⁷. La dolcezza e nitidezza dell'angelo che libera san Pietro fanno parte di un linguaggio ambiguo che mostra la sua dimensione più solida attraverso l'immagine di Gesù nella

Vocazione di san Pietro. Nell'incidenza plurale che caratterizza questo contesto, è da evidenziare la trascendenza di Michelino da Besozzo attraverso opere come l'*Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti*, conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. Lat. 5888, c. 1r.)¹⁸. Quest'opera, la *Madonna dell'Incoronazione* del duca Giangaleazzo rappresenta un altro referente nella valutazione dell'incidenza della cultura lombarda sul Piemonte e sulla pittura barcellonese nella prima fase del gotico internazionale, contesto nel quale non si può dimenticare il ruolo significativo della corte del duca di Berry e l'osmosi che essa fa delle tipologie più accattivanti di origine nordica. I contatti tra la cultura figurativa barcellonese e artisti come il Maestro di Cincorres poterono essere una via di incidenza nell'accettazione dei nuovi postulati, parzialmente coincidenti con la produzione jacqueriana. Inoltre, vale la pena evidenziare la presenza a Barcellona dei pittori italiani Nicolò da Firenze, al quale nel 1396 è commissionato un retablo dedicato ai santi Mauro e Nicasio che doveva essere simile a quello della cappella di Sant'Anna nel monastero del Carmine di Barcellona¹⁹, e Pietro Jacobi, artista originario di Siena documentato a Barcellona nel 1396 e 1397, in relazione ad alcuni dipinti per la "Confraria del Senyor Rey"²⁰.

Il Maestro di Torà, artista che è stato messo in relazione con la Catalogna centrale, sintetizza il filoitalianismo derivato dalla pittura dei Serra con le prime influenze di tipo internazionale secondo modelli che, timidamente, mantengono punti di contatto con l'opera del Maestro di Cincorres²¹.

Il soggiorno di diversi pittori italiani a Valencia, tra i quali Gherardo Starnina, Nicolò d'Antonio e Simone di Francesco, insieme a quello di Marçal de Sax facilitano la divulgazione dei modelli internazionali nella capitale del Turia e anche in Catalogna. D'altra parte, il trasferimento a Valencia del pittore catalano Pere Nicolau, creatore che armonizza nella sua opera i postulati italianizzanti con i modelli più espressionisti di radice germanica, aiuta a creare un'importante scuola pittorica in cui risalteranno Gonçal Peris, Gonçal Peris Sarrià, suo nipote Jaume Mateu, e Miquel Alcanys, il quale risulta attivo come pittore a Barcellona nel 1415. I modelli mariani elaborati dal laboratorio di Pere Nicolau sono un punto di riferimento per comprendere la tavola della *Madonna angelicata* opera di diversi creatori²². Una piccola tavola della Madonna del Latte con angeli musicisti (MNAC/MAC 15849), proveniente da Vilafranca del Penedès e attribuita al circolo di Pere Nicolau, può essere una prima testimonianza della pittura di Jaume Mateu se si considera la formazione di questo artista nella bottega di suo zio, la filiazione artistica dell'opera e i vincoli familiari di Mateu con Sant Martí Sarroca, località vicina a Vilafranca del Penedès.

Per quanto concerne la ripercussione della scuola valenziana in Catalogna, il *Retablo di san Bartolomeo e santa Elisabetta* della cattedrale di Barcellona, commissionato a Guerau Gener intorno al 1400, è una testimonianza molto interessante per la comprensione della pittura di questo artista, malgrado la deficiente conser-

vazione e il discutibile restauro del mobile. La singolarità dell'insieme, nel quale va evidenziato un avvicinamento ad alcune delle produzioni realizzate da Valencia, ha originato un'azzeccata proposta secondo cui nella decade degli anni novanta, il pittore dovette avere un primo contatto con alcuni degli artisti attivi nella capitale del Túria²³. Una volta superata questa fase di perfezionamento, Guerau dovette tornare a Barcellona, città in cui ricevette, nel 1400, l'incarico del citato retablo della cattedrale. Poco più tardi, nel 1405, risulta di nuovo attivo nella capitale del Levante e, nel 1407, è molto probabile che fosse ritornato a Barcellona.

Nello scenario abituale in cui si collocano l'attività di Guerau Gener e quella di Lluís Borrassà, il monastero di Santes Creus, è stata situata l'origine di una tavola dei Santi Giovanni, attualmente conservata nella collezione di Alfred P. Sloan a New York. Le differenze e concomitanze di quest'opera con Lluís Borrassà hanno motivato un buon numero di proposte che la vincolano al Maestro di Rubió, al Maestro di San Gabriel, al primo Borrassà e alla bottega di questo pittore²⁴. La pittura si colloca su un terreno impreciso in cui convive la tradizione catalana, incidenza resa evidente dal flabello che corona la croce che porta san Giovanni Battista, con aspetti innovativi di origine toscana, come la figurazione della lunga croce metallica e il filatterio che sostiene il santo²⁵. L'evoluzione di Guerau Gener negli anni seguenti alla realizzazione del *Retablo di San Bartolomeo e Santa Elisabetta* può definire lo schema pittorico della tavola cistercense, la quale evidenzia l'immagine di un artista che relativizza i modelli più audaci ed eteri a favore di altri più solidi.

In questi anni Guerau Gener riceve gli incarichi più interessanti, poiché si occupa della continuazione del retablo della chiesa del monastero di Santes Creus e nel 1407 firma il contratto per la costruzione e la pittura della pala dell'altare maggiore della cattedrale di Monreale (Siracusa). Tuttavia, la morte prematura dell'artista, poco prima del 1410, vale a dire quando aveva circa quarant'anni, probabilmente troncò alcuni dei progetti creativi più ambiziosi e la carriera artistica di uno dei pittori più affascinanti del gotico internazionale. Le convenzioni del retablo di Monreale, opera assegnata al nobile Pere de Queralt, ci informano che la struttura del mobile era simile a quella del retablo di Santes Creus, ma con un solo pinnacolo e di dimensioni più ridotte²⁶. L'opera era destinata alla cattedrale di Monreale, dato che il suo arcivescovo tra il 1403 e il 1407 fu Guerau de Queralt, figlio di Pere de Queralt. Tuttavia, la morte del religioso nello stesso anno in cui si stipulò il contratto del retablo ha generato dubbi sulla effettività dell'incarico. Contrariamente, Ainaud ha proposto l'ipotesi che una tavola in cui è rappresentato il *Transito della Madonna*, resa nota da Tramoyeres all'inizio del secolo, possa aver fatto parte della pala²⁷. Una delle peculiarità del discorso iconografico di quest'opera è che la prima scena doveva rappresentare il momento in cui la Madonna sale i quindici gradini del tempio, all'età di tre anni. Questa immagine, diffusa in Catalogna alla fine del XIV secolo, poteva essere in rela-

zione con la *Presentazione nel tempio* dipinta da Taddeo Gaddi, nel ciclo mariano della cappella Baroncelli della chiesa di Santa Croce a Firenze e con la compresenza a Valencia di Guerau Gener e del pittore fiorentino Gherardo Starnina. Un altro esempio dei contatti tra la Corona catalano-aragonese e l'Italia si può notare attraverso il pittore Antonio Valero, oriundo di Valencia, che vive a Barcellona nel 1409, il quale si arruola con il connestabile dell'armata di Sardegna²⁸.

Fra gli incarichi ricevuti da Pere Serra vanno ricordate le convenzioni firmate nel 1399 da questo artista e dal falegname Pere Puig per la manifattura di un retablo, per conto del mercante barcellonense Leonardo de Doni²⁹. Dopo alcuni anni, nel 1404, questo artista firmò una ricevuta a favore di Arnau Sabruquera per un retablo destinato alla Sardegna³⁰. Nell'ultimo periodo di attività artistica della bottega di Pere Serra è importante evidenziare la collaborazione del pittore Joan Mates, il quale nel 1430, prima della morte di Pere, risulta già legato a Leonardo de Doni³¹. Questa relazione e il vincolo tra Guido Doni e la chiesa di San Francesco di Stampace a Cagliari fanno supporre che il *Retablo dell'Annunciazione* fu commissionato da Guido e che Leonardo intervenne come intermediario³². In merito alla forte presenza di mercanti italiani a Barcellona, si sa che nel 1428, Raimon Salom lasciò tutti i suoi beni per la costruzione della cappella di San Giovanni Battista nel convento di Sant Agustí a Barcellona, la quale successivamente passò ai mercanti fiorentini.

Juan Cabrera, pittore considerato dalla critica come artista ritardatario, prolunga fino alla fine del primo trentennio del XV secolo i modelli italianizzanti trecentisti derivanti dal linguaggio della bottega dei Serra e di Lluís Borrassà. Una tavola attribuita all'ultima tappa creativa di Cabrera può servire da supporto a diversi aspetti del contesto del *Retablo di santa Marta* della cattedrale di Barcellona, opera in cui probabilmente intervenne Cabrera, e alla pittura internazionale catalana³³. Lo scomparto rappresenta l'incoronazione della Madonna sotto un trono che ricorda il modulo di quello di san Michele nel *Retablo di san Nicola* a Manresa, però parzialmente trasformato secondo il nuovo schema³⁴. Su questo punto richiama l'attenzione l'architettura del pinnacolo che risalta al centro dell'immagine celestiale, poiché riproduce un patrono realizzato da Salomone de Grassi nell'*Offiziolo di Filippo Maria Visconti*, conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (ms. LF 22, c. 19r)³⁵. Lo schema costruttivo di questo elemento nel manoscritto italiano, incorporato parzialmente al trono del *San Sebastiano* di Joan Mates (MNAC/MAC 42340), coincide quasi totalmente con quello della tavola relativa a Cabrera³⁶. Nella decorazione del trono della Madonna del *Retablo di san Martino* a Oristano si possono osservare alcune piccole torri merlate che mostrano una qualche relazione con quelle del retablo della cappella di Santa Marta nella cattedrale di Barcellona³⁷. Questa concomitanza, che non implica alcun vincolo tra gli autori di entrambe le opere, ratifica la diffusione di questo modello in Catalogna intor-

no al 1425. L'insieme, legato prima alla produzione di Ramon de Mur e più tardi a quella del Maestro di Cabassers, non credo che sia indifferente alla irradiazione della pittura del Maestro di Xèrica nella zona di Tarragona, poiché il retablo, scomparso dall'eremo di San Rocco di Xèrica e dedicato alla Madonna, a sant'Agata e a san Martino, non è svincolato dal mobile corso³⁸. Ben oltre l'identità delle dediche, le sembianze allungate della Vergine, la brillante corona di Maria, il bordo superiore del trono e le creature alate alludono ai legami del Maestro di San Martino con quello di Xèrica, formalizzati attraverso una pittura più smaterializzata ed eterea.

Rispetto all'attività di altri artisti della prima generazione internazionale di quegli anni, vanno evidenziate anche le convenzioni firmate tra Pere del Castell, cittadino di Catania e il pittore Gabriel Talar, molto probabilmente per formalizzare un incarico artistico³⁹.

Ai primi decenni del XV secolo è possibile far risalire la *Tavola della Madonna con i santi* del pittore fiorentino Rosello di Jacopo Franchi (MNAC/MAC 15932) e il *Polittico della Madonna con i santi* di Giovanni Di Pietro da Pisa (MNAC/MAC 67192-67194), come risulta dalla cornice inferiore della tavola "IOHANNES DE PISIS PINXIT", insieme che fanno parte delle collezioni di arte gotica del MNAC.

In un secondo momento del periodo internazionale catalano vale la pena evidenziare la figura di Bernat Martorell e la captazione dei modelli fiorentini che la sua opera riflette in connivenza con l'incidenza nordica. In merito alla formazione di questo artista, è stato ipotizzato un primo apprendistato nella bottega di Ramon de Mur, creatore molto influenzato dalla linea più espressionista del gotico valenziano, da dove probabilmente si trasferì nell'ultimo laboratorio di Lluís Borrassà⁴⁰. Tuttavia, a partire dal documento che mette in relazione Martorell con i pittori Ambrosio Salarii e Dello Delli e facendo riferimento al nesso che l'opera di Martorell mantiene con quella di Delli, si può supporre un contatto fra i due artisti⁴¹. A partire dall'arrivo in Spagna di Delli nel 1433 e da una lettera del re Alfonso il Magnanimo a suo cugino Giovanni II, in cui chiede il permesso di lasciar continuare a lavorare nelle opere del Castel Nuovo di Napoli questo pittore, citato come cavaliere "Nobilis et egregius miles" e come "maior fabricae magister", si suppone che Dello lavorasse per il re castigliano da quando questi arrivò fino agli anni quaranta, momento in cui partecipò alla realizzazione della pala dell'altare maggiore della Cattedrale Vecchia di Salamanca⁴². Francisco Javier Panera, nel suo studio sull'insieme salmantino, sostiene che questi servizi, tra i quali si evidenzia la grande tela della *Battaglia di Higuera* dell'Alcazar di Segovia, attualmente scomparsa, probabilmente diedero origine alla concessione a Delli dei titoli citati da parte del re di Castiglia. Tuttavia, la concessione della delega a Bernat Martorell sembra indicare che Dello fosse a Barcellona nel 1433 e che il suo soggiorno lì forse si prolungò per uno o due anni, se si valuta l'incidenza del pittore fiorentino nella pittura di Martorell. Ben oltre questa vi-

ceda, altre notizie mettono in relazione Martorell con l'Italia, poiché è probabile che il pittore di Siracusa Pietro Scaparra facesse parte della sua bottega⁴³. La relazione di Leonardo de Doni con il monastero dei frati minori di Barcellona, al quale lasciò cinquantacinque sterline destinate alla realizzazione della pala dell'altare maggiore della chiesa, poté coinvolgere Bernat Martorell come autore dell'opera⁴⁴. Nell'ottobre del 1452, due mesi prima della sua morte, questo artista firmò una ricevuta di quaranta sterline a Miquel Salou, come anticipo per la pittura di un retablo destinato alla Sardegna, che non sembra essere lo stesso di quello commissionato nel 1455 a Miquel Nadal, primo prosecutore della bottega di Martorell⁴⁵.

Uno degli insiemi di pittura murale più interessanti della fine della prima metà del XV secolo è il *Trionfo della Morte* di palazzo Scalfani, conservato nella Galleria Nazionale di Palermo. Questi dipinti, messi più volte in relazione con l'arte di Bernat Martorell, di Pisanello e con il *Códex Vallardi* del Museo del Louvre, sembrano svincolarsi sempre più dallo schema figurativo catalano⁴⁶.

Alcuni anni prima, nel 1433, si hanno notizie di un accordo firmato dai pittori Pere Saclosa e Pere d'Euna, per regolare l'amministrazione della bottega del primo durante il suo viaggio in Sardegna⁴⁷. Nel 1440 Alfonso il Magnanimo richiese la presenza di Jacomart a Napoli, la quale sembra documentata dal 1442 fino a poco prima del settembre del 1446 e dal 1447 al 1450⁴⁸. In questo periodo risulta attivo a Puigcerdà il pittore oriundo della Cerdanya Llorenç Madur, legato prima a Francesc Vergós II e poi a Bartomeu Bossom. Secondo i documenti, nel 1453 Madur si trasferì da Puigcerdà a Castelló Empúries, paese in cui lavorò nella bottega di Bossom e, un anno dopo, a La Seu d'Urgell, dove risultò in contatto con Ramon Gonsalbo e con la cattedrale di questa città, e da lì, dopo essere andato a Barcellona, pare che partisse per la Sardegna il 5 dicembre del 1455⁴⁹.

La presenza di Barthélémy d'Eyck a Napoli comportò il rinnovamento della pittura napoletana, rappresentata soprattutto da Colantonio, verso le forme nordiche determinate dalla Provenza e dall'arte di Fouquet. Questa prima conoscenza si consolidò grazie all'attenzione di Alfonso il Magnanimo verso l'arte fiamminga. L'acquisizione di diversi dipinti di Jan van Eyck e di un importante numero di arazzi di Arras, che facevano parte dell'arredamento della sala Grande del Castel Nuovo, tra cui risaltavano i quattro arazzi dedicati alla *Passione di Cristo* di Roger van der Weyden, promosse l'incidenza fiamminga nella cultura figurativa di Napoli, in particolare in Colantonio e nella formazione di Antonello da Messina nella bottega di questo artista⁵⁰.

A partire dal viaggio di Lluís Dalmau nelle Fiandre, a cui fa riferimento il *Retablo dei Consiglieri* (MNAC/MAC 15938), la pittura catalana opta per i postulati nordici, a detrimento di quelli di tipo italianizzante⁵¹. Tuttavia, malgrado questo orientamento che prende come principale riferimento i modelli fiamminghi, è anche importante considerare la ricezione che se ne ha in Italia e il suo pas-

saggio in Catalogna. Questa influenza si può notare nei dipinti del periodo di maturità di Jaume Huguet. Nel 1451 questo pittore delegò a un frate del castello di Cagliari la riscossione di una somma di diciassette soldi che Gabriel Savila, residente in questa città, gli doveva come resto di una cifra superiore⁵². Questa notizia, il rapporto di Huguet con la pittura di Rafael Tomàs e di Joan Figuera, autori del *Retablo di san Bernardino* e il nesso tra Huguet e il Maestro di Castelsardo, fanno supporre un possibile viaggio di Huguet in Sardegna, tra il settembre del 1448 e il marzo del 1451⁵³. D'altra parte, per quanto riguarda Huguet e la Sicilia, la ricerca dei documenti dei conti di Cabrera e di Modica, i quali possedevano grandi estensioni di terreno nell'isola e una devozione molto speciale per san Giorgio, potrebbe spiegare alcuni segreti della tavola di *San Giorgio e la principessa* (MNAC/MAC 15868)⁵⁴.

Lo studioso Carlo Aru fu colui che rese noto il contratto del *Retablo di san Bernardino*, firmato il 22 febbraio 1455, attraverso il quale si sa che Miquel Gros, frate del convento dedicato a san Francesco, e il mercante catalano Francesc Oliver, si accordarono per la realizzazione del mobile con i pittori Rafael Tomás e Joan Figuera. A partire dalla notizia di questo insieme, che colloca entrambi gli artisti in Sardegna nel 1455, si sa che Tomás era a Napoli nel 1456 e a Perpignano tra il 1463 e il 1470, mentre Figuera, pittore originario di Cervera, è attivo in Sardegna fino alla sua morte, occorsa tra il 1477 e il 1479. Riguardo al mobile dedicato a san Bernardino, attualmente conservato nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, Renata Serra, seguendo una proposta di Corrado Maltese, propone di identificare la personalità artistica di Figuera attraverso il bancale di questo insieme, la predella di San Lucifero e il *Retablo della Madonna, san Pietro martire e san Marco*, mentre quella di Tomás la riconosce nella tavola centrale dedicata al santo francescano⁵⁵. Uno degli ultimi lavori documentati di Rafael Tomás fu la pittura di una vetrata della chiesa di San Matteo a Perpignano e sembra che non si sia conservata nessuna opera relativa alla sua attività nel Roussillon. Tuttavia, vanno ricordati i vincoli formali esistenti fra la tavola centrale del *Retablo di san Bernardino* e lo scomparto dedicato ai santi Giovanni della chiesa di Le Boulou⁵⁶.

Per quanto concerne il mondo delle vetrate, si evidenzia l'attività del pittore di miniature, vetrate e retabli Antoni Llonj, attivo ad Avigliana, Barcellona e Tolosa, nonostante il suo linguaggio artistico opti per le forme franco-fiamminghe vigenti nei primi anni della seconda metà del XV secolo⁵⁷. La conservazione e il recente restauro del rosone della basilica di Santa Maria del Mare a Barcellona permettono di osservare nitidamente i trionfi dell'artista, molto meglio che nel *Retablo di Miralles* (MNAC/MAC 5088) custodito nel MNAC e nel Museo di Perelada. Un altro pittore di vetrate, di origine tedesca, attivo a Barcellona, fu Terri de Metz, del quale vale la pena ricordare che era sposato con Caterina Mates, figlia di un falegname attivo a Napoli nel 1468⁵⁸. La ripercussione della pittura di Jacomart in Sardegna e, soprattutto, di quella di Joan

Reixac e di Bartolomé Bermejo, si può vedere facilmente nel *Retablo della Visitazione*, realizzato dal pittore Joan Barceló e destinato alla chiesa di San Francesco a Stampace e oggi conservato nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Di Barceló si sa che era originario di Tortosa e che nel 1485 risultava cittadino di Barcellona. Tre anni dopo, risulta residente a Sassari dove firma il contratto di un retablo destinato a San Francesco d'Alghero, città in cui è documentata la sua presenza fino al 1516. Tuttavia, nel 1508 risulta a Barcellona, dove firma l'accordo per la pala dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pi di questa città. In questo documento, Barceló si impegnava a cominciare questo lavoro entro cinque anni dal Natale del 1510, ma non lo iniziò mai. L'alta retribuzione che gli veniva concessa per quest'opera, 26.000 soldi, dà l'idea del riconoscimento e dell'interesse che la Junta de Obra della chiesa del Pi di Barcellona aveva nei confronti di Barceló⁵⁹.

L'impronta valenziana che si osserva nell'opera di Barceló è visibile anche nel *Retablo del presepio*, nel quale sia la soluzione dell'adorazione dei pastori sia il Calvario e la collocazione delle figure sedute sopra le invocazioni laterali hanno un chiaro referente levantino⁶⁰. In quest'opera è degno di nota il differente linguaggio formale esistente tra il corpo superiore e la predella, il cui sostrato artistico sembra essere in relazione con il Maestro di Castelsardo, in particolare le immagini di san Pantaleone e di san Nicola di Bari. Avvicinando Barceló al Maestro di Castelsardo, si può confrontare la soluzione simile della cornice architettonica della tavola centrale del *Retablo della Visitazione* e la scena della liberazione di Galcerán de Pinos nel *Retablo di Granollers*, terminato nel 1500. Inoltre si noti che i volti di san Giuseppe e, in particolare, quello di santa Elisabetta, del primo gruppo, prefigurano alcune delle sembianze realizzate dall'anonimo di Castelsardo, del quale va ricordata l'attività artistica a Barcellona e i suoi contatti con Jaume Huguet e la bottega dei Vergós.

A cavallo tra il XV e il XVI secolo, anni in cui in Catalogna avviene un graduale cambiamento verso soluzioni più aperte al linguaggio rinascimentale, è da ricordare l'arrivo del pittore napoletano Nicolau de Credensa a Barcellona, città in cui rimarrà dal 1496 fino al 1558, anno della sua morte.

La scultura

Nel campo della scultura i contatti con l'Italia e con il territorio francese sono molto precoci, come è sempre stato debitamente segnalato dalla storiografia. Di fatto, l'influenza italiana e la sua eventuale sintesi con quella francese sono incidenze generalmente riconosciute come caratteristiche del gotico catalano in determinati momenti della sua evoluzione. Gli studi specialistici più recenti realizzati in Catalogna continuano a farsi eco di questa situazione, ma propendono per opzioni differenti se valutati confrontandoli tra di loro e rispetto a tesi più tradizionali.

In questo panorama, notevolmente arricchito negli ultimi anni per

la suggestione che ha sempre risvegliato questa problematica, restano incontestabili alcuni temi, sebbene la revisione di certi aspetti o sfumature particolari continuino a fare la loro comparsa⁶¹.

Agli inizi dello stile in Catalogna, sono abbastanza conosciuti il carattere classico dell'opera del maestro Bartomeu nella facciata della cattedrale di Tarragona (intorno al 1277) e i precedenti siciliani del sepolcro del re Pietro il Grande, sposato con Costanza di Hohenstaufen nel 1262, che fu scolpito dallo stesso artista tra il 1291 e il 1295 per il monastero di Santes Creus⁶². Questa tipologia funeraria non ebbe conseguenze significative nell'ambito delle successive sepolture della casa reale, se non il doppio sepolcro, nello stesso cenobio, di Bianca d'Angiò e di Giacomo II, figlio del precedente⁶³. Riconosciuta la precoce importazione di opere d'arte e di materiali italiani attraverso il commercio, va brevemente ricordata l'attività più significativa degli scultori italiani che lavorarono in Catalogna⁶⁴. Questa attività fu particolarmente intensa nella cattedrale di Barcellona dove, intorno al 1300, anonimi artefici scolpirono la decorazione marmorea della porta di Sant'Ivo, con un notevole senso di monumentalità, seppur con innegabili reminiscenze romaniche⁶⁵.

Si è già parlato del monumento funebre più importante di questo tempo durante la prima metà del XIV secolo, il sarcofago scolpito su marmo della patrona della città di Barcellona, santa Eulalia (1327-1339), situato nella cripta che, secondo un recente contributo documentale, è opera di Lupo di Francesco, il quale lavorò alla prima fase della scultura⁶⁶. Questo maestro di Pisa probabilmente aveva collaborato con Giovanni Pisano ed era stato discepolo di Tino di Camaino, al quale succedette nella direzione del Duomo di Pisa (1315). La struttura della tomba della santa martire barcellonese riproduce quella delle tombe di san Domenico a Bologna e di san Pietro Martire a Milano.

Il sepolcro dell'arcivescovo Joan, scolpito intorno al 1334 nel presbitero della cattedrale di Tarragona da un anonimo maestro italiano o da un catalano formatosi in Italia è, insieme con il monumento citato precedentemente, ciò che meglio si conserva in Catalogna in materia di scultura funebre trecentesca precoce⁶⁷.

Opere come la decorazione dell'ingresso della cappella del palazzo vescovile di Tortosa (1340) e quella della cappella dei Sarti nella cattedrale di Tarragona (1350) mostrano la trascendenza del processo di assimilazione da parte di scultori del paese dello stile dell'ultimo monumento funebre citato, mentre la pala dell'altare maggiore della Madonna della Stella nella cattedrale di Tortosa (1351), a tecnica mista, incide in modo parallelo all'assimilazione di italianismi di carattere pittorico, non coincidenti con quelli dell'ambito territoriale e stilistico barcellonese, per la sua radice umbra⁶⁸.

Il gruppo di opere nato intorno a San Giovanni delle Abbadesse prima del 1348 ci mostra da un lato l'importanza del lavoro di artisti italiani o italianizzanti, e dall'altra il processo di assimilazione dei loro contributi da parte di autori locali⁶⁹.

In questo contesto deve essere considerata la complessa persona-