

Bernat Martorell

### 31. Martirio di santa Eulalia

1440-1445 circa  
tempera su tavola  
cm 93,5 × 131,3

Acquisizione della Collezione  
Muntadas, 1956  
MNAC/MAC 64042

La tavola del *Martirio di santa Eulalia*, insieme a un'altra composizione del MNAC che raffigura san Michele, la flagellazione di santa Eulalia davanti al giudice e santa Caterina, facevano parte di un unico complesso pittorico che, secondo le testimonianze conservate, doveva avere una tipologia strutturale molto simile a quella del retablo di Púbol e di quello di santa Chiara e santa Caterina della cattedrale di Barcellona. L'analisi dell'orditura dell'altra tavola del MNAC rivela che in origine la scena era accompagnata soltanto dalla figura di santa Caterina e che, una volta destrutturato il vecchio retablo, fu eseguita una ristrutturazione nella quale venne aggiunta l'immagine di san Michele e vennero incorporate alcune cornici di nuova fattura che uniformano la proposta attuale.

Tale osservazione induce a pensare che il *Retablo di santa Eulalia* fosse formato da un settore principale, in cui venne inclusa l'immagine della santa barcellonese coronata dal tradizionale calvario e vigilata da due montanti che fungevano da sostegno alla rappresentazione di diversi santi, e dai due settori laterali nei quali si narrava la vita della santa.

Riguardo alla provenienza delle tavole del MNAC, è stato ipotizzato che potessero far parte di un retablo di Poblet. Malgrado le esegesi relative alle tavole iniziarono nel 1930, fu soltanto nel 1952 che Joan Ainaud suggerì la possibile origine monasteriale dell'opera. D'altra parte, Duran i Sanpere avanzò l'ipotesi che esse potessero appartenere a un presunto retablo di santa Eulalia che la Confraternita dei capimastro e dei mugnai dovette commissionare a Bernat Martorell nell'anno 1439 per la cappella che questi possedevano nel chiostro della cattedrale di Barcellona. Infine, la Grizzard, studiosa sostenitrice della filiazione cattedralizia del

*Retablo di santa Eulalia*, nota la possibile confusione tra la provenienza del *Retablo di san Vincenzo* (MNAC/MAC 15797), sulla cui cornice compare lo stemma di Poblet, e quella delle tavole di santa Eulalia. Riguardo al collegamento dell'opera con Barcellona, in occasione della visita pastorale dell'anno 1530 effettuata nella cattedrale della città si specifica che il retablo della cappella della suddetta confraternita era dedicato a sant'Alessio e ai santi apostoli Simone e Giuda. Esistevano inoltre tre piccole tavole singole dedicate alla Madonna del Rosario, a santa Lucia, patrona dei mugnai prima che questi si unissero alla confraternita dei capimastro il 1 giugno del 1423, e ai santi Filippo e Giacomo, protettori dei capimastro. La mancata corrispondenza tra il mobile della cappella corporativa e il *Retablo di santa Eulalia* di cui si parla invalida l'ipotesi della possibile origine cattedralizia del complesso dedicato alla santa di Barcellona.

Considerando la misura di ognuno dei corpi laterali del retablo, circa 1,30 metri, si deduce che il complesso avesse una larghezza di circa 4 metri. Dall'altra parte, se si calcola che ognuno dei settori laterali dovesse contenere tre episodi agiografici e che il complesso pittorico dovesse includere un bancale, se ne conclude che in corrispondenza del settore centrale il mobile dovesse raggiungere un'altezza di quasi 5 metri. La valutazione delle misure del complesso di Santa Eulalia ha non soltanto lo scopo di mostrare l'importante sviluppo subito dal retablo in Catalogna nei secoli XIV e XV, ma anche quello di prendere in considerazione, grazie a quelle, la proposta avanzata da Gudiol nel 1959 sulla quale non si è tornati a insistere. Mi riferisco alla relazione che potrebbe legare le composizioni del MNAC a un *Calvario*, che aveva fatto parte della Collezione Milà e oggi conservato in una collezione privata di Barcellona, collegato alla città di Banyeres del Penedès. Dal punto di vista stilistico, esistono molte analogie tra le tipologie figurative delle scene e quelle che fanno parte del *Calvario*, al punto che si può notare la reiterazione di diversi personaggi e l'uso dello stesso ti-

po di bulino nella soluzione delle aureole.

La coincidenza tra le misure del *Calvario* (m 1,70 × 1,45), attualmente mutilato nella zona inferiore, e quelle del *Retablo di santa Eulalia*, così come tra i modelli figurativi della parte grafica delle due opere, sembra dare consistenza a una possibile origine comune tanto più che, considerato il collegamento stabilito tra il *Calvario* e Banyeres del Penedès, la chiesa parrocchiale di quella città è dedicata a santa Eulalia dall'XI secolo. D'altra parte, bisogna anche tenere conto del fatto che la comparsa delle tavole dedicate alla santa e di quelle del *Calvario* dell'antica Collezione Milà si verificò nello stesso periodo.

Più difficile da sostenere è il possibile legame, originariamente proposto da Gudiol, tra i tre scomparti dedicati alla Madonna in cui figurano l'*Annunciazione*, la *Natività* e l'*Incoronazione di Maria* e il retablo in oggetto, di cui si suppone costituissero il bancale. In questo senso, malgrado nella valutazione del complesso si debba considerare l'importante influenza della bottega, le disequivalenze stilistiche delle tre tavole non sembrano favorire l'ipotesi secondo la quale i tre scomparti appartenessero allo stesso insieme.

La conservazione di due composizioni di un retablo della cattedrale di Vic, dipinto da Bernat Martorell e dedicato a san Giovanni e a santa Eulalia, attualmente conservate nel Museo Episcopale di questa città, in cui sono rappresentati la flagellazione e il martirio della santa barcellonese, aiuta a comprendere l'evoluzione pittorica dell'artista, dato che queste furono eseguite prima delle tavole del MNAC. Riguardo all'iconografia di santa Eulalia di Barcellona, bisogna tenere in considerazione i punti di concomitanza con l'omonima santa di Mérida e il fatto che, forse, le figurazioni del sepolcro di santa Eulalia della cattedrale di Barcellona, opera dell'italiano Lupo di Francesco (1327-1339), potrebbero aver esercitato una forte influenza sull'evoluzione figurativa degli episodi agiografici riguardanti la santa (Yarza 1986, p. 155). Sulla base di questa impor-

tante testimonianza possiamo supporre che la scena successiva a quella del martirio con gli uncini rappresentasse il tormento della santa con le torce, oppure il miracolo della neve e quello della sua morte. Tale scena è parte del *Retablo delle sante Eulalia e Clara*, realizzato da Pere Serra in collaborazione con Joan Mates per la cattedrale di Sogorb, in cui si osserva il momento in cui una colomba bianca, allusione all'anima della santa, vola via dalla sua bocca.

Dall'altra parte, rispetto a questa iconografia, non si può fare a meno di considerare la relazione di Bernat Martorell con il pittore e miniaturista Rafael Destorrents, autore del *Misal de santa Eulalia* (Messale di santa Eulalia), poiché entrambi gli artisti collaborarono all'ampliamento del retablo principale della cattedrale di Lérida.

Nell'opera qui esposta si descrive il momento in cui santa Eulalia, legata mani e piedi all'eculeo, viene torturata da due carnefici che le straziano le carni con degli uncini. A sinistra di questa scena, è rappresentato l'alto mandatario che ordinò il martirio della santa, accompagnato da un gruppo di personaggi vestiti secondo la moda dell'epoca. All'altro lato della composizione, alcuni soldati armati di lance e scudi seguono con attenzione il compimento della cruenta punizione sul delicato corpo infantile della santa.

Riguardo all'aquila bicefala con corona, rappresentata sul petto del soldato raffigurato vicino a santa Eulalia, essa rinvia alle insegne dell'imperatore d'Occidente e ha un significato negativo: si riteneva infatti che un'aquila con due teste fosse un fenomeno contro natura (Riquer 1983, I, pp. 234-238). La mostruosità dell'emblema, dunque, allude alla natura esecrabile del giudice e dei suoi seguaci. L'insegna dell'aquila bicefala viene inclusa anche in diverse composizioni del *Retablo di santa Clara e santa Caterina*, opera realizzata per la cattedrale di Barcellona da Pere García di Benavari e dalla bottega di Bernat Martorell, dopo la morte del maestro.

La morte di Lluís Borrassà (1424/1425) favorì l'arrivo a Barcellona di diversi artisti che cercarono di soddi-



sfare la grande richiesta di opere commissionate alla bottega del pittore di Gerona. Tra questi occorre citare Mateu Ortoneda e Pere Huguet, con tutta probabilità zio di Jaume Huguet. È proprio in questo contesto artistico, in cui è necessario sottolineare la presenza di alcuni membri del vecchio laboratorio di Borrassà, che si possono collocare i primi lavori del giovane Bernat Martorell (Ruiz i Quesada 1998, pp. 91-94). Tuttavia, nell'evoluzione artistica di questo pittore, originario di Sant Celoni, devono considerarsi altre influenze collegate all'Italia, soprattutto quella del pittore italiano Dello Delli (1432 circa), e l'introduzione dei modelli di provenienza nordica. Tali influenze si integrano nella pittura di Martorell, caratterizzata da un segno forte e dalla particolare attenzione posta alle rifiniture e agli orditi pittorici.

Il prestigio che comportò l'aver dipinto il *Retablo di san Giorgio* il più importante che la Generalitat de Catalunya avesse mai commissionato, e la singolare richiesta della corporazione dei calzolari di eseguire il complesso pittorico di San Marco della cattedrale di Barcellona, sono elementi sufficienti per comprendere quanto Martorell fosse celebre. Grazie alla conservazione di buona parte del *Retablo di san Giorgio* e del retablo di Púbol, commissionato nel 1437 ma completato nel 1442, si possono capire molte delle opere attribuite all'artista di Sant Celoni.

I dipinti del *Retablo di santa Eulalia*, più vicini al retablo di Púbol, mostrano parecchie analogie con questo e con il *Retablo di san Giorgio*. Tuttavia, la collaborazione della bottega si evidenzia con maggiore intensità negli scomparti raffiguranti la santa di Barcellona. Bisogna inoltre considerare il contributo di altri pittori del laboratorio di Martorell, tra i quali spicca Ramon Isern, artista che con tutta probabilità lavorò al fianco di Martorell nel corso di tutta la sua attività.

*Esposizioni:* "El Saló 'Mirador'. La Pintura gòtica a Catalunya", Barcellona, 1936; "Exposición de Primitivos Mediterráneos", Barcellona, saló del Tinell y Real Capilla de Santa Àgueda, 1952.

*Bibliografia:* Post 1930, II, p. 407; Colección Muntadas 1931, p. 26, fig. 122; Barcellona 1936, p. 14, n. 16, fig. 16; Post 1941, VIII, pp. 624, 629; Gudiol i Ricart 1943, p. 45; Sutrà 1944, p. 154; Barcellona 1952, p. 67, cat. 158; Barcellona 1957, p. 10, n. 14, fig. 14; Gudiol i Ricart 1959, pp. 23, 24; Durán i Sanpere 1975, III, p. 92; Alcolea i Blanch 1980, pp. 108, 109; Grizard 1985, pp. 165-168, fig. 30; Gudiol - Alcolea 1986, p. 128, n. 391, fig. 666; Alcoy 1998, pp. 281-283; Ruiz i Quesada 1998, *Una reflexió...*, p. 436.

(Francesc Ruiz i Quesada)

