

**Mestre de Santa Eulàlia
(Joan Pallicer ?)**

Resurrecció i Pentecosta

Entre 1425 i 1440

Tremp damunt taula
143 x 80; 143 x 78 cm
Museu de Mallorca

Els dos compartiments del Museu de Mallorca fan referència a un missatge de salvació que té el seu origen en la mort de Crist i, especialment, en la Resurrecció del Messies, mentre que la pintura de la Pentecosta mostra la vinguda de l'Esperit Sant i garanteix la difusió evangelitzadora.

EXPOSICIONS

Pintura gòtica mallorquina, Palma, 1965.

La pintura gòtica en la Corona de Aragó, Saragossa, 1980.

A l'escena de la Resurrecció, Crist aferma un peu sobre el sepulcre, per sortir de l'espai en què havia estat enterrat durant tres dies, i dirigeix la mirada cap a l'únic dels quatre soldats que està despert, d'acord amb un diàleg sense paraules que confirma el misteri. Vestit amb el sudari mortuo-

BIBLIOGRAFIA

Ch. R. Post 1930, IV, p. 662; J. Gudíol i Ricart 1955, p. 128; G. Rosselló Bordoy, A. Alomar, F. Sánchez-Cuenca 1965, fig. 41 i 42; Ch.R. Post XIII, p. 307; G. Rosselló Bordoy 1976, p. 30 i 31; G. Llompart 1977-1980, 1, p. 71-76, fig. 70 a i b, 3, p. 71-76, núm. 70 a i b; G. Llompart 1980, p. 94; G. Llompart 1996, 3, p. 200, fig. p. 202.





ri, el Fill de Maria beneeix amb la mà dreta, senyal que al·ludeix a la salvació, i porta una creu estendard en l'altra mà, la qual ens indica la seva victòria sobre la mort. Quant al paisatge figurat al fons de la imatge, els arbres fruiters que hi ha representats són els de l'hort de Josep, lloc on va esdevenir la Resurrecció de Crist.¹

En relació amb la composició de la Pentecosta, la imatge segueix les pautes més arrelades a la tradició catalana. Maria resta ubicada enmig de l'escena, emplaçada en un tron que la fa sobresortir respecte dels apòstols. Les limitacions de l'espai de la taula cimera implica la supressió de la figuració de dos apòstols, tot i que les

dotze llengües de foc ratifiquen que van ser dotze els deixebles batejats en l'Esperit Sant.

Les taules cimeres de la Resurrecció i de la Pentecosta de Palma són un exemple de la singularitat del retaule gòtic mallorquí. Tot i que a Itàlia, a València, a Mallorca i més rarament a Catalunya és normal que s'emplaci l'escena de l'Anunciació a la part superior del retaule l'arcàngel sant Gabriel -coronant el carrer lateral de l'esquerra i la Mare de Déu el de la dreta-, només a Mallorca trobem ubicades les escenes de la Nativitat, l'Epifania, la Resurrecció o l'Aparició de Crist a santa Magdalena a les taules cimeres. Contràriament, l'episodi cristològic de més divulgació, el de la Crucifixió, sovint no s'inclou en el discurs gràfic del moble mallorquí i es substitueix per la imatge del Baró de Dolors que s'emplaça a la predel·la, mentre que a la resta dels territoris de la corona catalanoaragonesa és força generalitzada la presència de la narrativa de la mort del Salvador, a la zona més elevada dels conjunts pictòrics.

El retaule de les santes Apol·lònia, Bàrbara, Llúcia i de sant Blai de la parròquia de Santa Eulàlia, obra atribuïda al pintor Gabriel Mòger de cap a 1414, inclou a la part superior del retaule, a més de l'escena de la Anunciació, la del Naixement de Crist i una altra, actualment perduda.² D'altra banda, gràcies a la documentació conservada, es té notícia que Gabriel Mòger, l'any 1416, va

signar el contracte d'un retaule de quatre carrers, dedicat als sants Pere i Esteve, en què es va pactar que «en los quatre spays sobirans de les taules sia fet en los dos mitges la Nativitat de Jesu Christ e los Tres Reys d'Orient e en les taules foranes, la Salutació»³

Finalment, el 1447, els pintors Joan Rosató i Guillem Martí van acordar amb la confraria dels Sants Joan de Sòller la pintura d'un conjunt de quatre carrers, en el qual, els quatre compartiments més elevats havien d'incloure, d'esquerra a dreta, l'arcàngel Gabriel, la Resurrecció de Crist, el *Noli me Tangere* i la Mare de Déu de l'Anunciació.⁵

Pel que fa a les pintures de la Resurrecció i Pentecosta del Museu de Mallorca, la continuïtat dels dos episodis, només interrompuda per l'escena de l'Ascensió, i la tipologia de les taules, la qual evidencia que les composicions estaven ubicades en la part superior del retaule, impossibiliten que formessin part d'un retaule dedicat a la Passió de Crist o als Goigs de Maria. D'altra banda, el fet que siguin dos els compartiments conservats impedeix una solució com la del retaule de la Mare de Déu de Gràcia, conjunt coronat per la Resurrecció de Crist, raó per la qual pensem que l'estructura original del conjunt que enclòia les escenes de la Resurrecció i la Pentecosta va ser similar a la dels exemples esmentats en el paràgraf anterior i que tenia quatre carrers, com a mínim. Aquesta proposta, la

podem refermar per una altra via ja que, si tenim en compte les mides de les taules del Museu de Mallorca, es pot deduir que el retaule va tenir una alçària entre els 5 i els 6 m. Quant a l'amplada, si el moble va ser de quatre carrers, sembla que feia prop dels 4 m, la qual cosa pot semblar coherent respecte a l'alçària proposada.

La important recerca documental duta a terme per Llompart no ha tingut una resposta equivalent a l'hora de trobar notícies dels grans retaules gòtics que probablement van ornamentar els temples mallorquins en els segles XIV i XV. Només en el cas del retaule major de l'església de Santa Eulàlia de Palma, s'ha conservat un document que fa al·lusió a la tipologia de l'important conjunt pictòric que va presidir l'oratori parroquial. Gràcies a aquesta referència d'arxiu se sap que el retaule, contractat a Gabriel Mòger l'any 1438, havia de tenir quatre carrers laterals més un de principal, coronat per un cimbori, i que feia, sense tenir en compte l'alçària que sobresortia del pinacle, prop de 5 m d'amplària per quasi 6 m d'alçària.⁵

Així doncs, el conjunt del qual van formar part els pinacles va tenir una importància, si més no, similar al de l'església de Santa Eulàlia de Palma. Abans de comentar les qüestions estilístiques d'aquestes peces, immerses en la problemàtica que hi ha a l'entorn dels dos grans anònims de la pintura gòtica internacional mallorquina, el Mestre de Montis-sion i el Mestre de

Santa Eulàlia, volem comentar algunes qüestions relacionades amb un altre artista important del període internacional insular, el pintor Gabriel Mòger.

La identificació de la producció de Gabriel Mòger es recolza en un únic document, el qual és l'últim que fa al·lusió a l'activitat d'aquest artista. L'any 1965, a partir del descobriment d'una taula que devia formar part del retaule de Sant Antoni, Sant Miquel i la Mare de Déu, es va identificar l'antic Mestre de Campos amb el pintor Gabriel Mòger.⁶ Tot i que la proposta és coherent, malgrat el penós estat de conservació de la figuració del sant eremita i que dóna llum a algunes de les incerteses que envolten la pintura mallorquina de l'inici del segle XV, seria gratificant que es trobés un altre document que ratifiqués la identificació. El fet que la taula conservada formi part de l'última pintura que faci al·lusió a Gabriel Mòger ens fa ser cautelosos respecte a la identificació, malgrat que probablement la correlació sigui encertada. En aquest sentit, ens qüestionem que hagués passat si aquesta mateixa problemàtica s'hagués donat en els casos de Francesc Comes, pintor que va relegar la darrera producció a altres artistes, de Pere Serra, artífex que va deixar diverses obres inacabades, o de Lluís Borrassà mateix, el qual va confiar a l'obrador els darrers compromisos artístics.

Sabem que el retaule de santa Eulàlia es va contractar el 8 de gener

de l'any 1438 i que, segons el contracte, s'havia de lliurar per Pasqua de l'any següent. D'altra banda, també se sap que, en el mes de desembre de 1439, Gabriel Mòger ja era mort.⁷ Tenint en compte la importància del retaule de Santa Eulàlia i que en la data de la contractació d'aquesta obra encara s'havia de fer el fustam, no creiem inversemblant que Mòger no pogués arribar a efectuar el conjunt pictòric, més si recordem els retards importants que sovint van tenir els lliuraments d'aquests mobles i que en el mes de juliol de 1438 va contractar un retaule per a la parròquia de Campos. Una vegada mort Mòger, ens preguntem si l'encàrrec el va poder enllestir el Mestre de Santa Eulàlia, com també si la taula de la Dormició de la Mare de Déu o bé les taules cimeres de les quals parlem van tenir alguna cosa a veure amb l'antic retaule gòtic de l'altar major de l'església de Santa Eulàlia de Palma.⁸

Tanmateix, podem assegurar que les taules de la Resurrecció i la Pentecosta van formar part d'un retaule força singular del qual, atès la seva importància, la documentació no trigarà gaire a donar a conèixer les peculiaritats i l'autor. Ara per ara, l'autoria més versemblant de les peces sembla que és la del Mestre de Santa Eulàlia, tot i que la producció adscrita a la mà d'aquest anònim i a la del Mestre de Montis-sion mostren coincidències estilístiques que poden implicar la contractació conjunta de

més d'una obra. Aquesta incidència, la qual va ser força freqüent a Mallorca i també a València, és la que motiva que alguns períodes d'ambdues pintures, de la valenciana i de la mallorquina, generin dubtes seriosos a l'hora de fer les atribucions artístiques i que no hi hagi un consens majoritari per part de la crítica. Les connotacions italianitzants que caracteritzen l'obra del Mestre de Santa Eulàlia i aquelles que són pròpies de la del Mestre de Montis-sion així com també la incidència dels obradors de cadascun en els catàlegs d'obres adscrit a ambdós pintors fan que algunes obres palesin un llenguatge formal ambigu, que denota, si més no, influències creuades.

Pel que fa a la possible identificació del Mestre de Santa Eulàlia, anomenat per Post Mestre de Castellitx,⁹ cal valorar cada vegada més la proposta d'identificar l'anònim a favor de Joan Pallicer, o Pellisser, feta per Llopart. Les darreres recerques d'aquest investigador ens assabenten que Pallicer ocupava l'antic obrador palmèsà de Loert, l'any 1415.¹⁰ Aquesta datació amplia el període de temps d'activitat artística de Joan Pallicer, artista que va morir el 1448,¹¹ i es corelaciona amb el conjunt d'obres atribuït a l'anònim.

Si considerem les dates d'activitat artística de Joan Pallicer, entre 1415 i 1448, i tenim en compte que el darrer pagament del retaule de Castellitx es va fer l'any 1430, no

creiem que sigui inversemblant la relació de la taula de la Dormició, o fins i tot de les taules cimeres que ara comentem, amb el retaule de l'església parroquial de Santa Eulàlia de Palma, probablement obrat el 1439. El pintor Guillem Arnau, artista que hem aprofitat a l'altre anònim important, el Mestre de Montis-sion, està documentat entre els anys 1392 i 1424. La coincidència parcial de les datacions d'ambdós artífexs pot explicar algunes de les concomitàncies que hi ha entre els catàlegs d'obres respectius.¹²

Tot i això, caldrà esperar noves aportacions documentals que consolidin el coneixement de la pintura internacional mallorquina, especialment pel que fa a la ratificació de la figura de Gabriel Mòger i a aquella que doni a conèixer la personalitat dels anònims Mestre de Santa Eulàlia i Mestre de Montis-sion.

FRANCESC RUIZ I QUESADA

1 En relació amb la iconografia de l'escena de la Resurrecció a Catalunya, vegeu R. ALCOY, 1984, p. 195-377.

2 Vegeu G. LLOMPART, 1977-1980, II, fig. núm. 87.

3 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 213.

4 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 303.

5 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, doc. 220. Aquesta tipologia de retaule devia

ser propera a la dels retaules de Monreale i Santes Creus. Pel que fa a l'evolució del retaule a Catalunya, vegeu F. RUIZ I QUESADA, 1997, p. 73-77. Aquesta tipologia de retaule és la que va donar pas a obres com el moble de l'altar major de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, vegeu F. RUIZ I QUESADA, 1998 (b), 433-436, fig. p. 435.

6 Vegeu G. ROSSELLÓ, A. ALOMAR, F. SÁNCHEZ-CUENCA, 1965.

7 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, doc. 221.

8 Sabem que l'amplada del retaule havia de ser de 5 metres i que hi havia cinc carrers, la qual cosa implica que les taules laterals van tenir una amplària propera a 1 metre, mida força coincident amb la de la taula de la Dormició, ja que fa 0,94 m. Pel que fa a l'alçària, les mides també són equivalents, ja que la imatge central havia de fer 1,76 m. «menys de la bassa», i la taula de la Dormició fa 2,10 m. D'altra banda, tot i que en el document s'indica que les imatges laterals havien de tenir «son tabernacle escassà», fins arribar als poc més de 5 m que havia de fer el retaule, sense comptar la predel·la, és lògic que hi hagués taules cimeres importants. Finalment, quant a la taula de Flandes que s'havia d'ubicar en el bancal, en què es figurava la Passió, és factible que aquest cycle finalitzés en la Crucifixió de Crist i pot estar relacionat amb les figuracions de la Resurrecció i la Pentecosta de les taules cimeres que ara comentem. L'anàlisi del fustam de la taula de la Dormició de la Mare de Déu potser pot ajudar en l'avaluació de la possible relació d'aquestes taules amb l'antic retaule gòtic de l'església de Santa Eulàlia.

9 Segons la nostra opinió, el Mestre de Santa Eulàlia, anomenat així a partir de la taula de la Dormició de la Mare de Déu de l'església de Santa Eulàlia, és el mateix pintor que l'autor del retaule de Sant Pere i Sant Pau de Castellitx, raó per la qual no creiem oportú crear dos anònims.

10 Vegeu G. LLOMPART, 1998, doc. 83 A.

11 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1998, nota 10.

12 En relació amb la proposta d'identificació del Mestre de Montis-sion amb el pintor Guillem Arnau, vegeu el text introductori de pintura d'aquest catàleg.