

Guerau Gener Lluís Borrassà
28. Natività e san Giovanni Evangelista

1407-1411

tempera su tavola

cm 184 × 122

cm 86 × 80

Iscrizioni: "LO SALVADOR ES NAT
DINS BETLEM, ANATS LO ADORAR"
("Il Salvatore è nato a Betlemme,
andate ad adorarlo") nella tavola
della Natività e "IOHANE"
in quella di san Giovanni
Evangelista

Provenienza: dal retablo maggiore
della chiesa di Santa Maria
del monastero di Santes Creus
Donazione Pedro Fontana
Almeda, 1976

MNAC/MAC 114740 e 114739

Il retablo maggiore della chiesa del monastero di Santes Creus è una delle opere più suggestive e, al tempo stesso, più problematiche, a causa del documentato intervento, nella realizzazione dell'opera, di ben tre artisti: Pere Serra, Guerau Gener e Lluís Borrassà.

Scomposto nell'anno 1647, la maggior parte del retablo fu destinata alla chiesa parrocchiale della Guàrdia de Prats. Tuttavia, le diverse dimensioni di quest'ultimo tempio rispetto a quello di Santes Creus fecero sì che non venisse esposto nella sua totalità l'intero complesso, e in particolare che le tavole escluse (quella della *Natività* con san Giovanni Evangelista e quella con la *Resurrezione*) avessero un diverso destino, che a partire dall'anno 1890 le indirizzò verso il collezionismo privato. Poco prima del 1914, le tavole della Guàrdia de Prats passarono a far parte del Museu Diocesà di Tarragona, ente che successivamente le collocò nella cappella della Madonna di Montserrat della cattedrale di quella città, mentre le due che furono disaggregate dal complesso sono entrate a far parte, per vie diverse, delle collezioni di arte gotica del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Relativamente alle due tavole disaggregate del mobile iniziale, quella della *Resurrezione* fu acquistata dal Comune di Barcellona presso un antiquario madrilen nel 1945, e quella della *Natività*, comprendente una cuspidè con la rappresenta-

zione di san Giovanni, fu donata al Museu Nacional d'Art de Catalunya dalla vedova di Pere Fontana, nel 1976.

Una volta riunite tutte le tavole che formarono parte del mobile cistercense e le sculture che lo completavano, dedicate alla Vergine, a san Bernardo e a san Benito, diversi autori hanno avanzato proposte in ordine all'organizzazione e alla struttura originaria della pala dell'altare maggiore di Santes Creus. Basandosi su tali ipotesi di ricostruzione, il nostro complesso può essere facilmente posto in relazione con altre pale d'altare, di cui si ha notizia, destinate alla conservazione delle capitazioni dei contratti. Mi riferisco al retablo di Monreale – con cui già altri studiosi hanno posto in relazione il complesso di cui stiamo trattando – come pure ad alcuni mobili pattuiti con i pittori Pere Lembré e Francesc Borrassà (Ruiz i Quesada 1999, *Els Borrassà...*).

Basandoci sui tentativi di approssimazione all'aspetto primitivo della pala di Santes Creus, e considerando le peripezie del complesso a partire dall'anno 1647, possiamo tentare l'interpretazione di alcune delle mutilazioni che esso presenta. Relativamente a questo tema, la larghezza della chiesa della Guàrdia de Prats non soltanto motivò la soppressione di una delle divisioni verticali della pala, ma provocò pure dei danni nei due corpi della predella. L'ipotesi di ricostruzione formulata da Gudiol i Ricart (1953) evidenzia che, senza considerare il frazionamento dei due compartimenti del bancale, assai probabilmente dalla predella sono scomparse altre due scene.

Per quanto concerne il resto del mobile, l'attenta lettura della prima ricevuta firmata da Pere Serra è sufficientemente eloquente per poter intendere che il complesso includeva "trium tabernaculum", i quali dovevano necessariamente essere situati in cima alle sculture precedentemente menzionate. In definitiva, questo tipo di struttura, e il fatto che il pezzo fosse destinato all'altare maggiore di una chiesa cistercense, inducono a ritenere che tra i due corpi del bancale, precisamente al di sotto dei piedi dell'immagine della Vergine, vi fosse un tabernacolo.

Rispetto alla valutazione delle diverse mani che intervennero nell'esecuzione dell'opera, la stipula iniziale con Pere Serra, l'intervento di Guerau Gener e il completamento dell'ultima fase artistica, condotto a termine da Lluís Borrassà, rendono difficoltosa l'individuazione delle attribuzioni. Tuttavia, a prima lettura, i ragguardevoli espressionismi delle pitture di Santes Creus sono tali da favorire l'attribuzione a Guerau Gener e Lluís Borrassà, piuttosto che a Pere Serra.

In questo periodo del gotico internazionale, la pittura catalana si caratterizza per modelli stilistici meno arditi di quelli realizzati a Valencia. Perciò, nell'atto di accostarci dal punto di vista stilistico al complesso di Santes Creus è necessario tener conto della durezza e dell'aggressività espressionista di pittori come Marçal de Sax e Gonçal Peris. Questi due artisti veicolano la tendenza più provocatoria della corrente internazionale, nella quale si inserì anche Guerau Gener attraverso diverse commesse eseguite insieme a Marçal de Sas e a Gonçal Peris.

La cultura figurativa di Guerau Gener si muove tra i modelli di radice catalana e, soprattutto, quelli di orientamento filogermanico. Relativamente ai primi, vanno tenuti in conto la formazione dell'artista nel quadro artistico della Catalogna e il contratto di apprendistato che egli firmò con Lluís Borrassà nel mese di giugno dell'anno 1391, e che fu annullato due mesi dopo. Una volta completata la prima fase della sua formazione artistica, va tenuta presente una felice proposta avanzata da Alcoy, secondo la quale l'immagine pittorica del *Retablo di san Bartolomeo e santa Isabella* della cattedrale di Barcellona, realizzato da Guerau Gener nel 1401, implica il soggiorno dell'artista a Valencia durante il periodo 1391-1400 (Alcoy 1996).

L'apprezzamento dell'influenza valenciana nelle pitture di Santes Creus depone a favore del concorso di Guerau Gener, pur non stonando con l'intervento di Lluís Borrassà in alcune parti del complesso. Il concorso di quest'ultimo pittore si nasconde in un'ampia gamma di episodi di filiazione germanica, nei

quali, oltre a considerare l'impronta di Guerau Gener, vanno tenuti presenti i continui contatti che Borrassà ebbe col mondo artistico valenciano attraverso i membri del suo laboratorio.

Il felice episodio della *Natività* di Gesù scorre al di sotto di una curiosa tettoietta costituita da due tetti a doppio spiovente che ha i suoi precedenti più prossimi nelle figurazioni omonime dei retabli di Sarrión e Albentosa, entrambi realizzati da Pere Nicolau. In relazione a questa soluzione, vanno sottolineati i lavori di riparazione effettuati dai quattro angeli sul tetto di paglia della capanna e la loro relazione con il mondo germanico, per la precisione con una pittura conservata nel Deutsches Museum di Berlino (Alcoy, 1996, *Pere Serra...*). Come nelle opere di Nicolau, la figurazione dell'Annunciazione ai pastori è situata nella zona superiore della composizione, in un piccolo spazio in cui l'artista non soltanto fa riferimento alla rivelazione, ma la integra anche con un lontano paesaggio di rocce e alberi.

Per la rubrica degli elementi caratteristici della pittura internazionale che è possibile scorgere nella tavola, si deve sottolineare la staccata di giunco intrecciato, frequentemente raffigurata dal pittore Ramon de Mur, anch'egli influenzato dall'arte valenciana, o le dita incrociate della mano sinistra di san Giovanni Evangelista, modello che si ripete nella scena dell'Annunciazione di questa stessa pala e che Lluís Borrassà utilizzò in diverse opere.

In base alle informazioni contenute nei documenti relativi alla pala di Santes Creus, si sa che la sua valutazione fu di diecimila soldi che includevano, oltre la pittura propriamente detta, anche il supporto ligneo. Di tale valore economico, Pere Serra ricevette tremilatrecento soldi, dei quali, secondo quanto sopra indicato, duemilaquattrocentoventi soldi parrebbero corrispondere alla carpenteria e ai cimborri, mentre i restanti ottocentottanta soldi potrebbero essere in relazione con i lavori di foderatura e ingessamento dell'opera. Le somiglianze tra il complesso cistercense e la pala maggiore della cattedrale di



Monreale, commissionata a Guerau Gener nell'anno 1407, possono risultare utili per una valutazione economica approssimata del mobile catalano. Le pattuizioni riferite al complesso siciliano ne fissano il prezzo in trecentocinquanta fiorini di Firenze; Guerau Gener avrebbe dovuto riceverne cento nel mese successivo alla stipula del contratto, altri cento al momento in cui l'opera fosse stata ingessata e disegnata per la doratura, e i rimanenti centocinquanta al momento del suo completamento. Nella valutazione economica dell'insieme di Monreale va tenuto presente che il pagamento fu contabilizzato in fiorini di Firenze, e che tale moneta ebbe una quotazione sensibilmente più elevata di quella del fiorino aragonese.

Se si confrontano tali pagamenti con quelli della pala di Santes Creus, risulta facile comprovare che Pere Serra non poté intervenire nel disegno preparatorio, giacché la percentuale incassata (del 33%) rimane assai lontana da quella che si attribuisce a Guerau Gener fino al completamento del disegno, che è del 57,14%. Questo valore è simile a quello del retablo della chiesa di Sant Pere di Reus, tipologicamente affine al mobile di Monreale. Inoltre, va tenuto presente il compromesso firmato da Pere Serra, secondo cui il pittore avrebbe dovuto restituire, in caso di morte, trecento fiorini, il che evidenzia con tutta chiarezza la sfiducia dell'abate in merito alle condizioni di salute dell'artista.

Quanto al resto dell'importo dell'opera, consta che Lluís Borrassà incassò centotrentatré lire e sei soldi, la quale somma indica che Guerau Gener dovette ricevere circa quattromila soldi. Continuando il confronto con l'aspetto economico della pala di Monreale, della quantità di denaro incassata da Gener, millequattrocento soldi corrisponderebbero ai lavori realizzati fino al disegno delle tavole, e gli altri due-milaseicento soldi alla doratura e a una parte della pittura. In questo senso va sottolineato che la doratura della Vergine del retablo di Santes Creus è identica a quella che Guerau Gener utilizzò nel 1401 nel *Retablo di san Bartolomeo e santa*

Isabella della cattedrale di Barcellona – concomitanza, questa, che implica il concorso di Gener nella doratura del mobile cistercense.

Perciò, se si considera che la doratura dell'intero retablo fu a carico di Guerau Gener, è lecito supporre che il suo intervento pittorico e quello di Lluís Borrassà furono grosso modo equivalenti.

Nella valutazione dell'intervento artistico di Gener e Borrassà sul retablo di Santes Creus vanno tenute in considerazione diverse questioni che possono avere una qualche relazione con il risultato pittorico, di filiazione levantina e germanica, del complesso. Da un lato, va ricordata la presenza, già notata, di diversi artisti collegati con l'arte valenciana e con il laboratorio di Lluís Borrassà; e d'altra parte, si deve pensare che, quando questo maestro cominciò a intervenire sull'opera, la pittura era ancora incompiuta. Borrassà si trovò di fronte a un disegno finito e a delle tavole solo parzialmente dipinte, circostanza che, logicamente, dovè influire sulla condotta dell'artista di Gerona. Infine, nello studio dell'influsso che il retablo di Santes Creus poté comportare nella pittura di Lluís Borrassà, è necessario porsi il problema di quale fu il destino dei membri della bottega di Guerau Gener dopo la morte di quest'ultimo artista, potendo essi essere stati accolti nel laboratorio di Borrassà.

Esposizioni: "Exposició de primitius catalans", Barcellona, Galerías Valenciano, 1935; "Exposición de pintura catalana. Desde la Prehistoria hasta nuestros días", Madrid, Casón del Buen Retiro, 1962; "Pefiguració. Museu Nacional d'Art de Catalunya", Barcellona, Palau Nacional, 1992; "Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV", Madrid, Museo del Prado, 1997.

Bibliografia: Palau 1912, pp. 177-178; Barraquer 1915-1917, pp. 402-403; Guitert 1927, pp. 33-35; Mayer 1928, p. 42; Martinell 1929, pp. 204-205; Soler i March 1929, pp. 93-96, figg. 22-27; Contreras 1934, p. 323, fig. 337; Capdevila 1935, pp. 67, 77; Post 1930, III, pp. 118-122, fig. 296; Post 1934, V, pp. 274, 275; Sacs 1935,

pp. 7-8; Sutrà 1935, pp. 18-31; Toda 1935; Vilanova 1935; Gudiol i Ricart 1938, p. 16; Post 1938, VII, pp. 746-747; Post 1941, VIII, pp. 585-586; Verrié 1942, pp. 24-26, fig. 9; Gudiol i Ricart 1943, p. 35; Ainaud 1946, pp. 499-505, ipotesi p. 500; Madurell 1948, pp. 60-61, doc. I e II; Madurell 1949, p. 68; Madurell 1950, pp. 145-147; Barcellona 1952, pp. 55-56; Batlle Huguet 1952, pp. 197-218, fig. cat. 11; Gudiol i Ricart 1953, pp. 63-65, 110-112, figg. 76-96, cat. XIX; Gudiol i Ricart 1955, p. 92; Post 1958 XII, pp. 563-564; Madrid 1962, n. 39; Ainaud 1964, p. 52; Olivar 1964, p. 95; Camón Aznar 1966, p. 236; Ainaud 1967, p. 75, ill. 55; Riquer 1968, pp. 118, 155, 159, figg. 178, 226; Gudiol i Ricart 1974, p. 281; Heriard 1975, p. 13; Ainaud 1976-1977; Alarcia 1980, p. 61, fig. p. 61; Farré 1983, pp. 122-123, fig. 162; Planas 1984, p. 39; Dalmases - José, 1984, pp. 214, 218-219; Gudiol - Alcolea 1987, pp. 82-83, n. 200, figg. 360, 361; Heriard, 1987, I, pp. 58, 145, II, fig. 403; Heriard, 1988, pp. 190-191, 226; Ainaud, 1990, p. 70, figg. pp. 72, 73; Azcárate, 1990, p. 327, fig. p. 332; Alcoy 1992, *Guerau Gener...*, pp. 256-260, n. 66; Liaño, 1992, p. 154; Liaño 1993, *Verge de Santes Creus...*, p. 376; Liaño 1993, *Guerau Gener...*, pp. 151-155; Aliaga 1994, pp. 7-10; Freixas 1995, p. 60, figg. pp. 53, 55; Alcoy 1996, *Guerau Gener...*, pp. 205, 208-210; Alcoy 1996, *Pere Serra...*, pp. 65-107; Alcoy 1997, *Guerau Gener...*, pp. 145-148, n. 17; Ruiz i Quesada 1997, *Imagen artística...*, pp. 74-75; Manote *et alii* 1998, pp. 118-121; Ruiz i Quesada 1999, *Lluís Borrassà...*, pp. 227-238, 565-581.

(Francesc Ruiz i Quesada)

