



Retaule de Rubió

EL MESTRE DE SANTA MARIA DE RUBIÓ. UNA PERSONALITAT ENIGMÀTICA DEL GÒTIC CATALÀ

ROSA ALCOY I PEDRÓS

UN ESTAT DELS ESTUDIS

El retaule de Santa Maria de Rubió és un conjunt pictòric de gran interès realitzat a la segona meitat del segle XIV que sobresurt per la seva originalitat i pel caràcter fort i singular del seu autor. Ja fa força anys (per no dir “dècades”) que, de forma intermitent, he pogut anar treballant sobre aquesta obra i sobre la identitat del seu mestre. Es tracta d'una qüestió —gairebé un enigma de la pintura catalana— que m'ha atret de forma molt especial. Ara em cal agrair la invitació que em permet donar a conèixer alguns dels resultats d'aquesta feina engrescadora. Fer-ho m'obliga a repensar de nou un tema que considero encara obert, a matisar-ne algun punt i a continuar les anàlisis que promou la riquesa del magnífic retaule de Rubió, tot i que l'enigma sencer que representa el retaule i la personalitat del seu mestre m'ocupi plausiblement un temps més, abans de tancar, si això és finalment possible, aquest llarg procés de recerca.¹

La pintura gòtica catalana va viure un moment de troballes molt importants els anys quaranta del segle XX. Poc abans que Josep M. Madurell publicqués els volums fonamentals que

1. La contribució que es publica es fonamenta en l'estudi “La Barcelona pictòrica de Ramon Destorrents”, que vaig redactar per al volum: Rosa Alcoy (coord.), *Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, de la col·lecció L'Art Gòtic a Catalunya, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 234-250, on es recull la principal bibliografia dedicada al tema.

enriquieren indiscutiblement el tema,² ja Frederic-Pau Verrié havia localitzat un important contracte d'aprenentatge de 1357, relatiu a l'entrada del jove Pere Serra al taller de Ramon Destorrents.³ L'altre gran descobriment relacionat amb aquest Ramon Destorrents, pintor del rei i convertit aleshores en mestre dels Serra, es referia a un retaule dedicat a santa Anna i la Mare de Déu, obra molt important i conservada, per bé que de forma fragmentària, al Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa i al Museu de Mallorca. El conjunt encarregat pel rei Pere III el Cerimoniós amb destinació a la capella del Palau de l'Almudaina de Mallorca fou documentat pel mateix Verrié com a obra conclosa el 1358 a l'obrador de Destorrents.⁴ Els seus fragments s'aparellaren tot seguit amb una sèrie notable de pintures, encapçalada pel retaule de santa Marta d'Iravals, que integrava moltes de les taules realitzades als tallers barcelonins en la dècada posterior a la Pesta Negra. Es conformava així el que podem anomenar com a “grup d'Ira-

2. *El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras*, a “Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona”, vol. VII (1949); *Texto. Apéndice documental. Indices*, VIII (1950), i *Addenda al Apéndice documental*, X (1952).

3. Frederic-Pau Verrié, “Dos contratos trecentistas de aprendizaje de pintor”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-1, Barcelona, 1944, p. 67-80 i “Más sobre Destorrents”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II-3, Barcelona, 1944, p. 63-65.

4. Frederic-Pau Verrié, “Una obra documentada de Ramón Destorrents”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1948, pàgs. 321-340.

vals”. Entre les obres més destacades d’aquest grup es troben un fragment de retaule amb dues santes de la catedral de Barcelona, les taules de santa Maria i els apòstols de Barcelona-Lilla-Cracòvia, els fragments dels retaules de Tobed, la predel·la de sant Onofre de la catedral de Barcelona, un sant diaca procedent de Sant Celoni, una taula amb la Pentecosta, el carrer central del retaule de Sant Vicenç dels Horts i les taules de Santa Oliva del Penedès del Museu Diocesà de Barcelona.

Per aquest camí, Ramon Destorrens emergia com l’autor del retaule de l’Almudaina i també com el cap del taller que hauria enllestit totes les peces del “grup d’Iravals” associades al conjunt mallorquí. El pintor del rei, en tant que mestre de Pere Serra, esdevenia també el mestre dels seus germans, tot i les incomoditats que podia crear un Francesc Serra documentat, com el mateix Destorrens, des de l’entorn del 1350. És admès que el retaule d’Iravals mostra un clar parentiu amb l’art de Jaume i Pere Serra, identificats gràcies a algunes grans obres documentades, però també és evident que aquesta familiaritat es pot explicar de distintes maneres.

Les opinions sobre les obres atribuïdes a Destorrens han variat força en els darrers anys. Les restes del retaule de santa Anna i la Mare de Déu han revelat la participació efectiva del taller dels Bassa en una obra que, de fet, el Cerimoniós havia encarregat en primer terme a Ferrer Bassa, poc després de la conquesta de l’illa el 1343. Destorrens només s’ocuparia del conjunt més tard, entre el 1353 i el 1358, per tal de concloure una obra inacabada dels Bassa, que ja havien fet i cobrat una part de la feina. Aquest canvi de perspectiva va portar a revisar la identitat pictòrica de Ramon Destorrens.⁵

5. Rosa Alcoy, *El retaule de Santa Anna de la capella del castell reial de Mallorca i els seus mestres. Dels Bassa a Ramon Destorrens*, Palma: Olañeta editor, 2000.

El nou punt de vista sobre els autors implicats en la confecció del retaule mallorquí afectava també les obres del “grup d’Iravals”, que podien retornar, almenys en part, al taller dels primers Serra, representat fonamentalment per Francesc i Jaume Serra.⁶ Dins d’aquest grup de pintures es perceben oscil·lacions de factura, que desaconsellen l’atribució de totes elles a un taller únic regit per una sola personalitat hegemònica com podia ser la de Destorrens. D’altra banda, la majoria de les taules no resisteixen la comparació amb la santa Anna amb la Mare de Déu nena de Lisboa que, malgrat alguns desperfectes, exhibeix tècniques pictòriques summament refinades. Es pot con-



Mallorca, Santa Anna amb la Mare de Déu nena de Lisboa.

6. Rosa Alcoy, “Els Serra dels inicis i la catedral de Barcelona. Aclariments entorn d’un retaule trescentista de Sant Lluís de Tolosa”, *D’art*, n. 19, 1993, UB, Barcelona, p. 121-143.

cloure que les pintures del grup d'Iravals depenen en bona mesura dels models del taller dels Bassa però, a diferència dels fragments principals del retaule de l'Almudaina, no reflecteixen els estils personals dels mestres que l'encapçalen.

No hi ha dubte que el canvi d'enfocament dificulta la identificació de Ramon Destorrens, car aquest deixa de tenir la primacia absoluta sobre el retaule de Mallorca. Per aïllar de nou la seva figura cal trobar un pintor capaç d'atraure l'atenció del rei i de captivar també l'interès dels seus rivals d'ofici, fins al punt de ser escollit per ensenyar els secrets de la pintura al jove Pere Serra. Si entenem directament Destorrens com a Mestre d'Iravalls, Pere Serra l'hauria superat poc després de passar pel seu taller i el mestratge del primer perdria sentit. En conseqüència, l'equip dels primers Serra sembla una millor opció a l'hora de concretar l'autoria de la major part de les pintures del grup d'Iravals, encara que, entre totes elles, calgui assenyalar algunes excepcions.

LA SAGA DELS DESTORRENTS: PINTORS I MINIATURISTES

Ramon Destorrens, fill de l'il·lustrador Gregori Destorrens, compareix en la documentació el 1351 cobrant pels treballs que realitza en el camp de la miniatura. Aquestes notícies mostren també la seva relació amb el rei Pere, per al qual il·luminava un salteri. Un pagament de 183 sous, relativament discret, i la manca d'informació suplementària sobre l'encàrrec, impedeixen treure gaires conclusions sobre les característiques i envergadura del llibre que s'il·lustrava aleshores. En alguna ocasió la notícia s'ha volgut relacionar amb la decoració del *Salteri anglocatalà* (París, BNF, ms. 8846) però res no confirma suficientment la hipòtesi, més enllà de deixar una petita porta oberta a una intervenció menor en aquest extraordinari còdex relacionat amb el taller de Ferrer Bassa. Sigui com sigui, la intervenció de

Destorrens en una obra dels Bassa no hauria estat res d'impensable, ja que el Cerimoniós li va encarregar la conclusió dels retaules bassians destinats a les capelles reials de Mallorca i València. Un pagament de març de 1353 sanciona aquesta situació, que convertia el pintor —anomenat “*de Torrente*”— en el responsable final de les millors creacions del període precedent. L'octubre del 1356 Destorrens torna a ocupar-se de les obres dels Bassa i completa el retaule de la capella reial de la Suda de Lleida.

L'anomenat Mestre català de Baltimore, atesa la seva implicació en els assumptes bassians, hauria pogut ser una alternativa viable per identificar el jove i qualificat Ramon Destorrens. Aquesta no seria una mala opció ni en funció de l'estil ni en funció de la cronologia de l'anònim, si es confirmés la formació i dependència estricta de Destorrens al taller dels Bassa; però les dades documentals no avalen gaire aquesta possibilitat i apunten en canvi en altres direccions, suggerint un final clar per a un taller bassià que no superaria la crisi del 1348-1350.

Els negocis de Destorrens devien anar d'allò més bé quan, el 14 d'abril de 1357, Pere Serra entra d'aprenent al seu taller. Poc després enllestia un retaule dels Set Goigs de la Mare de Déu per a Saragossa, encarregat per la reina Elionor de Sicília, tercera esposa del Cerimoniós. El 1358 acabava també el retaule de Mallorca, iniciat pels Bassa, i encarregava a l'escultor Pere Moragues set imatges de fusta d'alber. El destí de les talles és desconegut però, tot i així, la notícia posa de relleu el contacte del pintor amb un escultor important que, malgrat trobar-se a l'inici de la seva carrera, va sobresortir en l'escena catalana i aragonesa. L'elecció feta per Destorrens es pot relacionar amb la capacitat de Moragues, però no hem de menystenir tampoc l'estil de l'escultor i tampoc les plausibles afinitats estètiques que unirien ambdós mestres i que afavoririen la seva col·laboració.

El febrer de 1360, Destorrens cobrava encara 70 sous de la vídua de Ramon Valls. Aquest paga-

ment saldava el deute que el finat havia contret amb el pare del pintor, Gregori Destorrents, per les tasques d'il·luminació de dos llibres.⁷ El document publicat pel professor Hernando és fonamental, ja que prova la relació de mestre Ramon amb una família de miniaturistes que, en temps del gòtic internacional, va tenir encara en Rafael Destorrents un magnífic representant. L'activitat de Ramon Destorrents es documenta de nou el gener de 1362, gràcies a un albarà molt detallat sobre les despeses que l'astròleg Dalmau de Planes havia fet per construir una esfera, acabada des de desembre del 1361. El pintor havia de decorar-la amb els signes del zodíac i era previst també que mostrés en el seu pom els dotze planetes pintats amb blau d'Acre. Es fa també esment del color vermell, dels panys d'or i plata i de l'estany, necessaris per fer les figures. Tots els materials hi consten amb el seu cost específic, al qual cal sumar els 16 sous pagats al pintor per endrapar i endreçar el pom i unes gens menyspreables 36 lliures per haver dibuixat els 12 signes del zodíac, els planetes, els estels, les bèsties i altres figures de l'esfera.⁸ Es tracta sens dubte de l'encàrrec més singular, a més de ser el darrer, de la primera sèrie documental referida a un Ramon Destorrents. La notícia apunta a l'interès del monarca pels temes astrològics i determina la implicació cortesana d'un mestre capacitat per resoldre encàrrecs atípics, que contempen un vessant iconogràfic allunyat dels retaules, però molt ben connectat amb la il·luminació de manuscrits, sigui per mitjà de textos il·lustrats relacionats amb la temàtica astrològica o, simplement, per la via dels habituals calendaris zodiacals dels principals oracionals i llibres d'hores del període. En realitat, el grup de

manuscrits catalans que millor ajuden a explicar les expectatives posades pel Cerimoniós en l'esfera astrològica de Destorrents són alguns exemplars del *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut, entre els quals destacarem el de Madrid (Biblioteca Nacional, ms. Res. 203) i el conservat a la British Library de Londres (E. Y. Thompson 31). En les seves pàgines descobrim un ric univers religiós que es vincula a temes astrològics. Les rodes dels planetes i del zodíac s'integren en el funcionament cristià de l'univers. L'atribució de les il·lustracions d'alguns d'aquests *Breviaris* a Ramon Destorrents o als seus familiars és una de les hipòtesis en què tenim previst aprofundir en el futur.

De moment, sabem que les notícies sobre Ramon Destorrents s'acaben a l'inici de 1362, però sense cap dada segura que certifiqui la seva defunció. El problema es complica, atès que, de 1380 a 1391, nous documents al·ludeixen a un "illuminator" anomenat també Ramon Destorrents. El 1955, Gudiol i Ricart considerava dubtosa la fusió de les dues personalitats. Es podia tractar de dos membres del mateix clan familiar que, vinculats al món dels llibres il·lustrats, arribessin a crear una saga artística que ni té el seu inici en el primer Ramon Destorrents ni s'acaba amb el segon. Del matrimoni entre Llorença i el Ramon documentat a partir del 1380 naixeria Rafael Destorrents, vinculat a les excel·lents miniatures del *Missal de Santa Eulàlia*. Tot i així, cap de les eixutes notícies dels anys vuitanta no permet centrar l'activitat artística de l'hipotètic segon Destorrents, que compareix encara com una figura molt coixa, de la qual només en coneixem l'ofici. Entre els dos Destorrents es genera un buit d'uns quinze anys. Temps suficient per trencar els esquemes d'un obrador que, en el seu suposat renéixer, havia de xocar amb la fortalesa del taller dels Serra, o amb la competència dels novinguts al panorama barceloní, com Esteve Rovira, Pere de Valldebriga, Llorenç Saragossa o Lluís Borrassà. Força anys després de 1362, un Destorrents (II) hauria hagut de formar-se o retrobar-se amb la pintura entre el 1370 i el 1380. Si l'opció és un

7. J. Hernando, *Llibres i lectors a la Barcelona del segle XIV*, 2 vol., Barcelona: Fundació Noguera.

8. Rubió i Lluch, Antoni, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-aval*, 2 vol., Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1908-21, vol. II, doc CXXI.

únic Ramon Destorrens, la llacuna documental es pot explicar com a interrupció ocasionada per un viatge, potser pel distanciament del rei o per la fugida de la nova epidèmia que afecta el territori català el 1362. El retorn a la capital, vers la dècada dels vuitanta, no seria un camí planer, ja que en el camp del retaule la competència era dura. D'altra banda, l'edat avançada de Destorrens podia afavorir una dedicació quasi exclusiva del mestre als petits formats que caracteritzaven les tasques més reposesades dels il·luminadors, de les quals els grans mestres del retaule ja no s'ocupaven gairebé mai.

Advertim, doncs, com la història dels Destorrens és encara ben gelosa d'alguns dels seus misteris. Tanmateix, algunes de les obres amb què intentarem definir el nou catàleg del taller configuren un discurs coherent, sense trencaments gaire importants, que pot ajudar a resoldre algunes incògnites o fer pensar en la continuïtat entre la producció d'un pare i el seu fill. En temps anteriors al 1348, la saga dels Destorrens o dels "de Torrent", ja havia fet la seva aparició documental però no ha esta possible associar obres concretes a aquests documents. Ja sabem que Gregori "*Dez Torrents*" consta com l'il·luminador de llibres del rei Pere, per al qual fa treballs en una Bíblia valorats en 400 sous.⁹ La quantitat pagada és notòria i també ho és el manuscrit del *Breviari d'amor* de la Biblioteca Nacional de Madrid ja esmentat, i que ens podria acostar a l'art de Gregori per diverses vies.

UN ESTIL ALTERNATIU AL DELS GERMANS SERRA

Alguns punts de contacte entre l'estil de l'anònim definit a partir del retaule de la Mare de Déu de Rubió i les peces vinculades al retaule

de la capella de l'Almudaina fan possible visualitzar un estil alternatiu al dels germans Serra, que s'allunya també de l'esquema italianitzant de Ferrer i Arnau Bassa. En particular, els coronaments de la *Maiestas Domini* i quatre profetes i les restes d'una Presentació al temple del Museu de Mallorca poden relacionar-se hipotèticament amb el retaule dedicat a santa Anna i la Mare de Déu que va acabar el taller de Ramon Destorrens. Ara bé, si en algun moment es pot dubtar d'aquestes restes, no sempre associades al retaule, no és així en el cas d'alguns detalls de la taula de santa Anna de Lisboa que també delaten la intervenció d'una mà que els és propera i que no és la dels Bassa, ni la del reparador de l'obra, el pintor insular Joan Daurer. L'estil d'aquesta mà es pot apropar tant a la predel·la de sant Onofre com a l'obra del Mestre de Rubió i a algunes taules de la Passió de Crist que pertanyen al convent del Sant Sepulcre de Saragossa. Al capdavant, i malgrat la pèrdua dels carrers laterals i de la predel·la, el gran retaule mallorquí destinat a l'Almudaina és encara una peça clau per definir la imatge de Destorrens.

Les cimeres mallorquines d'aquest conjunt, amb participació no menyspreable del taller, mostren una pintura de formes més lineals, que reinterpreta els models de Siena i de Simone Martini per acostar-se a les variants expressives que quallen a la ciutat pontifícia d'Avinyó a partir del 1340-45. Els esquemes de Matteo Giovannetti de Viterbo es combinen amb un *neolinealisme* que, sense abandonar la tradició italianitzant, troba nous al·licients gràfics en els models sorgits dels tallers de París. El Mestre de Rubió fou el representant més destacat d'aquest corrent a Catalunya. El pas a una plena identificació d'aquest anònim amb Ramon Destorrens pot enfrontar-nos encara a alguns problemes que caldrà tractar en un estudi més ampli i detallat, però molts d'ells es resoldran tenint en compte les contribucions dels col·laboradors del seu taller i les produccions, afines a les taules, que localitzem en el camp de la miniatura.

9. Madurell i Marimon, Josep M. "Il·luminadors, escrivans de lletra rodona formada i de llibres de cor", *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, n. 23, 1967, Münster, p. 1-170, p. 153, doc. 3b.

El bancal o predel·la de sant Onofre del Museu de la Catedral de Barcelona és certament una de les pintures que més destaca per la seva qualitat dins del conjunt de produccions que van conformar l'antic grup d'Irivals. Es tracta d'una de les excepcions de que parlàvem, ja que s'escau apropar-la tant al retaule de santa Anna i la Mare de Déu com a l'obra de Destorrents. Aquesta pintura, com els fragments del retaule de Mallorca, no és cent per cent homogènia. Una ullada ràpida d'esquerra a dreta sobre aquell panell apaïsat permet advertir canvis importants de disseny que s'acusen sobretot en els àngels. Les recerques per establir l'atribució de la taula de l'eremita han implicat tant Ramon Destorrents com Pere Serra i han permès pressuposar, fins i tot, una col·laboració entre tots dos entre el 1357 i el 1362. Tanmateix, hi ha indicis que obren la porta a una tercera possibilitat: la intervenció dels Bassa en la configuració d'aquesta Tebaida singular. Una intervenció d'Arnau Bassa, més en particular, tornaria a fer sentir la seva veu al costat de la de Destorrents. L'àngel de la primera escena, però, com també l'arquitectura i el paisatge, s'apropen al retaule de Sant Marc i a l'atmosfera bassiana, mentre que el períple del sant Onofre eremita i, en particular, la seva defunció i enterrament, se separen d'aquesta via per donar entrada als valors plàstics que defensa amb gràcia el Mestre de Rubió ja en l'època posterior a la Pesta Negra.

El convent del Sant Sepulcre de Saragossa conserva a l'església de Sant Nicolau algunes escenes de la Passió de qualitat indubtable que, pel seu estil, tenen relació directa amb el tema que ara tractem. Els episodis són de factura acurada i remetent a esquemes força originals pel que fa a la construcció dels escenaris i a la concepció de les figures. No hi ha dubte que, en el seu conjunt, fan pensar en l'obra dels germans Serra, però aquest fet no amaga certes coincidències amb l'obra d'Arnau Bassa. L'oració a l'Hort, la venda de Jesús per Judes i el bes del traïdor recorden solucions pròpies d'Arnau, mentre que altres epi-

sodis del que és ara un retaule factici, com ara l'Enterrament, una Resurrecció de Crist que es combina amb la Visita de les Maries al sepulcre, i el Davallament a l'infern, ens retornen a un estil proper al que reflecteixen els coronaments i els muntants del retaule de santa Anna i la Mare de Déu de Mallorca que, com hem advertit, poden apropar-se al seu torn al conjunt de Rubió. Per consegüent, hi ha raons suficients que aconsellen no excloure Destorrents ni el seu taller del debat sobre l'autoria d'aquestes pintures de primer ordre que, com la predel·la de sant Onofre, podrien ser, a més, un pont ben ferm entre l'art dels Bassa i el del pintor que va formar Pere Serra.

UNA PEÇA ESSENCIAL:

EL RETAULE DE SANTA MARIA DE RUBIÓ

El gran conjunt de la Coronació de la Mare de Déu de Santa Maria de Rubió es troba repartit avui entre aquesta església parroquial, on trobem el cos principal del retaule, i el Museu Episcopal de Vic, que en conserva la predel·la (núm. inv. 849). Dins del panorama pictòric del gòtic català és una obra singular i força excepcional, que mereix un tractament aprofundit.¹⁰ La seva relació amb els coronaments del retaule de l'Almudaina, amb alguns aspectes de la predel·la de sant Onofre i amb les taules del Sant Sepulcre de Saragossa que acabem d'esmentar, amplia molt l'abast del seu autor i la converteix en un dels centres d'atenció ineludibles de la nostra pintura trescentista. Tanmateix, el retaule de Santa Maria ha gaudit, per regla general, d'un protagonisme menor del que li pertoca. Ha estat, això sí, el punt de partida per a la definició d'un mestre anònim, o Mestre de Rubió,

10. Entre els primers estudis que li van ser dedicats destaquem el de Joan Ainaud, "El retaule de Rubió dintre la pintura catalana del segle XIV", *Miscellanea Aqualatensis*, Igualada, 1949, p. 125-131.

que donava coherència a un grup d'obres en què cap de les peces que li hem apropiat no era tinguda en compte. En el primer catàleg es van congregar, a més del retaule de Rubió, un retaule dedicat a sant Antoni d'origen desconegut (MNAC), una predella procedent de Santpedor (Museu Episcopal de Vic), la taula del sant diaca de Sant Vicenç dels Horts i els fragments d'un retaule de la Mare de Déu, santa Oliva i sant Antoni (Museu Diocesà de Barcelona). Per bé que les dues últimes han estat raonablement qüestionades com a productes del seu obrador, eren el punt de partida que permetia sospesar la possibilitat que el mestre s'hagués format a Barcelona per treballar més endavant, probablement des de Manresa, per a l'Anoia i el Bages, on es concentren les seves obres més vistoses.¹¹ D'altra banda, cal assenyalar que l'obra de l'anònim de Rubió va ser explicada llarg temps com la d'un possible seguidor dels patrons dels germans Serra, valoració que recolzava sobre una cronologia tardana, de cap al 1370-90, atorgada a la seva pintura. Aquesta cronologia, potser massa avançada per entendre els inicis del pintor, mino- rava també la seva importància i el relegava a un espai massa secundari en el marc de la pintura gòtica catalana del segle XIV.

L'interès que desperta el Mestre de Rubió ha anat en augment. Tot i la polèmica que generen algunes de les consideracions tradicionals sobre la seva personalitat, podem afirmar que es tracta d'un pintor qualificat que no devia exercir l'ofici en solitari, com ho demostren les principals obres que se li poden acostar, significatives, doncs, de la importància del pintor i d'un obrador format dins dels paràmetres del seu estil.

El retaule de Santa Maria de Rubió admet la intervenció d'un col·laborador que participa en una

obra ambiciosa i prou complexa com per reflectir el millor i el pitjor que podia sorgir d'un obrador important. L'estil del mestre principal és dinàmic, amarat d'italianisme però també d'un esperit lineal cortès, que no s'evidencia de forma paral·lela en les grans obres reconegudes al taller dels Serra. Els deutes de Rubió amb una part de la pintura europea del segon quart del segle XIV són prou directes i no és possible justificar-los interposant-hi simplement les solucions dels primers Serra. En definitiva, la pintura del Mestre vincula el món avinyonès de Giovannetti i una part de la miniatura de la cort de París a la tradició italianitzant catalana dels Bassa, sense caure en la plasticitat més dolça, *bizantina* i sienesa que, en termes generals, representen els Serra. Els canvis d'escala i les oscil·lacions de les taules de Rubió no amaguen la ponderació i l'equilibri artístics del mestre principal. Tot i així, són característiques de la seva obra algunes deformacions del cos, els colls tibats i llargs, els rostres i els cabells endurits per contorns molt precisos o les solucions banyades en una abstracció sofisticada de caire antinatural que pot recordar, en algun cas concret, models explorats per Ferrer Bassa i visibles al *Salteri anglo-català*.

El refinament del Mestre és ben clar en el tractament de la decoració, rica en solucions tant en el treball dels ors i el punxonat com en l'ornament dels accessoris de roba i del vestuari en general. La seva dedicació no queda enrere quan cal representar les arquitectures. Els marbres roses, verds o grisos, amenitzats per relleus vegetals o recoberts per domassos, tenen cabuda en les escenes de l'Anunciació, l'Epifania o la Resurrecció de Crist. Tampoc els elements de paisatge no són de to menor, i les més característiques roques encartonades del trescentisme acullen esquemes molt divulgats per resoldre la cova de la Nativitat o l'escenari de l'oració a l'Hort. Tanmateix, algunes aportacions al paisatge, com les curioses agrupacions d'arbres visibles que advertim al fons del Naixement, fan palès el ressò dels grans tallers d'il·luminadors de París. La capacitat per estilit-

11. Josep Gudiol i Ricart – Santiago, Alcolea i Blanch, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1986, (edició en català: Barcelona, 1987).

zar les figures s'evidencia en les imatges del Crist adult, sobretot en la del crucificat, que se separa folgadamente de la creu i omple l'espai amb les seves extremitats ossudes, llargues i primes. El Mestre adopta també un cànon molt estilitzat per als protagonistes de la coronació de la Mare de Déu, que s'aplanen i allargassen sobre la superfície en un operació que es dona, així mateix, en els cossos d'alguns apòstols de la Pentecosta i que recorda algunes de les troballes plàstiques de la predel·la de sant Onofre. Altres obres vinculades al mestre, com el retaule de Sant Antoni (MNAC), proven que estem davant d'un mestre amb diferents registres, més mesurat en les obres de petit format que en les taules majors, on desenvolupa els extrems més expressius d'una obra que trenca amb els motlles dels Serra.

L'ENCÀRREC I LA CRONOLOGIA

L'apropament de Ramon Destorrents a les obres del Mestre de Rubió, fonamentat en l'estudi d'un nou catàleg i en l'acostament a les produccions sorgides del taller dels Bassa, inacabades i acabades, és una via que tenim al davant per intentar recuperar la imatge perduda d'un mestre que va assumir múltiples encàrrecs reials. És evident que el tema no és senzill, i que hi haurà més d'un escull a superar. Sense menysprear les notícies que parlen d'un miniaturista anomenat Ramon Destorrents entre el 1380 i el 1391, el primer problema és la cronologia que millor escau al retaule de Rubió i que s'ha fet dependre generalment dels escuts que, amb un cérvol d'argent sobre fons de gules, recorren el seu guardapols. Aquests senyals s'identificaren amb les armes de la família Boixadors, tot i que el seu escut més ben fixat —d'argent amb un cérvol de gules— també pot correspondre als Timor. Aquest particular té la seva importància, ja que Francesca de Timor, vídua de Gombau d'Anglesola († v.1362) i senyora de Rubió els anys 1365-1370, va contraure segon matrimoni amb

Berenguer de Boixadors († v. 1373). Tanmateix, no fou fins al 1380 que el fill d'aquest matrimoni, Bernat de Boixadors, va adquirir del rei Pere III la jurisdicció i senyoriu de Rubió que havia estat prèviament dels Timor. A partir d'aquests fets es va deduir que el retaule conservat havia de correspondre al moment en què el clan dels Boixadors prengué possessió del lloc o, com a molt, a una cronologia posterior al casament de Francesca de Timor amb Berenguer.

El primer que cal assenyalar és que la presència de l'escut amb el cérvol no és una dada definitiva en cap sentit, ja que una imatge semblant es repeteix com a insígnia tant dels Timor, vinculats als Queralt i a la vila de Cervera, com dels Boixadors, amb qui finalment emparenten els primers. D'altra banda, encara que acceptéssim que els escuts representats al retaule són els d'aquest darrer casal, que només va accedir al senyoriu de Rubió el 1380, haurem d'admetre que els senyals només figuren al guardapols. Es defineixen com un element que envolta la pintura i que podia haver romàs pendent de realització o haver estat substituït per unes polseres noves en el moment oportú. De fet, ni el cérvol ni cap altre distintiu heràldic és pot veure avui als dos escuts daurats que s'emplacen en els muntants a banda i banda del Calvari. Aquest detall no és menor quan volem establir la cronologia del conjunt, ja que no sembla pas que aquests relleus fossin un simple complement decoratiu afegit al disseny de l'obra sense cap funció significativa. Ocupaven un lloc destacat, previst en la fusteria per ubicar-hi els senyals dels comitents. En conclusió, no es pot descartar que un encàrrec associat als Timor, potser al matrimoni de Francesca que unia els casals dels Anglesola i els Timor, fos adoptat més tard pels nous senyors del lloc, els Timor i els Boixadors. Tot sembla deixar prou marge a la revisió de la cronologia d'un retaule que pot abandonar amb certa facilitat els anys vuitanta. L'encàrrec mateix pot ser d'un moment força anterior, potser encara dins la dècada de 1360, i la seva conclusió no

tindria perquè anar molt enllà del 1370. Aquest canvi, sumat als molts lligams d'aquests casals amb la cort, seria suficient per evocar un cop més el nom de Ramon Destorrents, proveïdor fonamental d'obres destinades al rei.

ELS TEMES DEL RETAULE

El retaule de Rubió es fa ressò de la tradicional combinació dels goigs de Maria i les penalitats de Crist i els seus al llarg del cicle de la Passió. Es fa una versió d'una temàtica ja intensament abordada per la pintura gòtica catalana de la primera part del segle. Això no impedeix que assistim a una jerarquització diferent de les històries. Una gran Coronació de la Mare de Déu, amb el Calvari al damunt, ocupa l'espai central del retaule i vertebrava totes les escenes que l'envolten. A partir del desdoblament simbòlic del seu contingut, vinculat a la representació de Maria com a figura de l'Església, la coronació havia anat adquirint gran importància en canòniques i catedrals, però cal no oblidar que el mateix tema podia assolir també una dimensió àulica que, a Catalunya, escau perfectament a la seva integració en obres com el Tríptic de Baltimore. Aquests dos vessants troben a Rubió una alternativa singular que, a més de culminar el discurs narratiu sobre la vida de Maria amb la seva glorificació, posa l'accent en la cerimònia i en la festa celestial que uneix l'Espòs i l'Esposa del *Càntic dels càntics*. Un contingut matrimonial que podria escaure al moment i funció de l'encàrrec. No hi ha dubte que, situada al carrer central, la Coronació destaca com a representació essencial del retaule. La seva disposició convida a estudiar tant el disseny de la singular corona destinada a Maria com de la corona metafòrica que conformen sis àngels en la zona superior de l'escena. Aquest grup es pot relacionar amb solucions que l'escola de Siena va portar i experimentar a Avinyó. També són molt notables els àngels orants que es disposen als peus d'un tron sense respall i que es cobreix

amb una vistosa tela de franges grogues alternades amb franges vermelles. A diferència del que es va plantejar als murals de Pedralbes o al retaule de Jaume Cascalls de Cornellà de Conflent, l'episodi de la Coronació és ara un final espectacular i exemplar d'una història bíblica, que exalta la fidelitat de Maria i dels creients, però que continua clarament dividida en dues parts.

La primera es vincula als goigs de la Mare de Déu i a la divinitat de Crist (Anunciació, Nativitat, Epifania, Resurrecció, Ascensió, Pentecosta i Coronació) i ocupa els tres carrers del retaule, malgrat el parèntesi definit pel Calvari. La segona seqüència, governada per aquest i pel Crist crucificat, ens porta a la predel·la, on trobem sis escenes de la Passió associades també al dolor de la Mare i a la humanitat del seu Fill. Als muntants del retaule s'hi alternen els dotze apòstols amb vuit profetes de l'Antic Testament; els dos del capdamunt són situats sobre els escuts i assenyalen l'episodi de la mort de Crist, com en algunes obres dels Bassa. El disseny de les canyes es troba força fragmentat per poder-hi ubicar el màxim de personatges i no haver de renunciar a l'apostolat complet. Els personatges s'encaren amb poques excepcions a la taula central. Profetes i apòstols associen l'Antiga Llei amb la Nova, alhora que fan gala de filacteris i atributs que n'afavoreixen la identificació. Aquests sintetitzen els acompanyaments de la Mare de Déu en les grans *Maestàs* italianes del Trecento, també presents a la taula perduda de la Coronació de Bellpuig.

Els episodis evangèlics s'inicien al compartiment superior del carrer esquerre, on assistim a l'arribada de Gabriel a un sofisticat espai arquitectònic. Allí trobem Maria asseguda davant d'un escriptori de coloració groguenca, destacada davant del llit amb dossier i del bagul vermell que es veuen al fons. El mobiliari i l'arquitectura, decorada amb relleus, un nombre important d'arcades rebaixades i una finíssima columna torçada, recorden algunes de les solucions reflectides als fragments del retaule de Cardona/Poblet del Mestre de Baltimore, per bé que els estils siguin força diferents i l'Anunciació



de Rubió modifiqui l'emplaçament de les figures de Maria i l'arcàngel per acostar-se més, en aquest darrer punt, a les del tríptic de Baltimore.

D'altra banda, la Nativitat aprofundeix un esquema que Ferrer Bassa ja havia formalitzat en la seva pintura, però els valors més naturals i realistes de la seva concepció de l'escena s'han perdut per fer primar altres idees. A Rubió tot s'organitza al voltant d'un gran bressol-sepulcre en què el Nen, completament embolcallat en teles, és mostrat per Maria, assistida per una de les seves companyes, a sant Josep i a un grup de pastors orants. El pintor ha simplificat l'escenari, ha suprimit les al·lusions al cobert de fusta, i ha organitzat només l'espai de la cova, d'on emergeixen les testes esquemàtiques del bou i la mula. Al fons, el paisatge s'orienta d'esquerra a dreta marcant un

moviment que ajuda a retrobar el petit bosc d'on provenen els tres pastors. La recerca de models convida a visitar Avinyó, on el taller de Matteo Giovannetti s'encarregava de reciclar aspectes de la pintura de Simone Martini sense oblidar la miniatura cortesana que es feia a París.

L'Epifania de Rubió prescindeix de l'escenari del Naixement i entronitza la Mare de Déu per ubicar-la en un espai més noble, on serà ja tractada com una veritable reina. Maria, tot i no aparèixer coronada com en algunes obres del gòtic, moltes d'elles d'escola septentrional, rep els Mags en un ambient elegant que connecta amb la solució aplicada a l'Anunciació, on la corona és una nota iconogràfica que cal destacar per la seva raresa. Els Reis, vestits a la moda de París, fan gest d'acostar-se a l'Infant que els beneeix, per descobrir-nos tres moments diferents de la festiva aproximació. Assenyallem l'originalitat dels arbres que s'entreveuen tant per les finestres com per damunt del mur verdós que tanca l'episodi, el paviment senzill, la tarima i els domassos que ornent el seient de Maria, però també l'exclusió de sant Josep, que defuig l'escena com en el *Salteri anglocatalà* de París o als murals de Pedralbes.

Les solucions d'algunes d'aquestes escenes visibles de Rubió ens acosten també a un brodat del Museu de la Catedral de Girona, molt refinat i afí a models bassians, amb la Nativitat, l'Epifania i la Presentació al Temple. L'obra d'agulla, que podria trobar-se relacionada amb la voluntat del rei, permet considerar una probable autoria destorrentsiana per al seu disseny. Paral·lelament, també admet vincles amb algunes solucions de l'esmentat *Breviari d'amor* londinenc que, com he indicat, caldrà apropar molt directament al conjunt de Rubió.

La imatge d'un enorme sepulcre de marbre rosa regit per Crist omple la Resurrecció que corona el carrer de la dreta. Els soldats, fulminats per la prodigiosa sortida, cauen enrere i s'amunteguen al primer terme. El pintor ha posat gran cura en l'armament i en les modes que afecten cascs i pentinats. Crist mostra les ferides del seu cos, però, alhora,

el cobreix amb un esplèndid mantell. La llança amb la banderola crucífera fixa sobre la sepultura el personatge, que mira de reüll una finestra on veurem la verge Maria orant. Aquesta Resurrecció, com les dels germans Serra, enclou així l'anomenat *Prima vidit*. Es tracta d'una instantània al·lusiva al moment en què Maria va ser capacitada per veure en directe el ressorgir del seu Fill. La pintura catalana va resoldre el tema de la prioritat de la Mare de forma molt singular. Per regla general, la trobem dins d'una edificació al·lusiva a l'estança on, un cop assabentada del que s'esdevindria, visionaria sense entrebancs la sortida de Crist del sepulcre. Malgrat la multiplicació fins avançat el segle XV de les variants d'aquest tema, al qual vaig dedicar un ampli estudi el ja llunyà 1984, la seqüència no s'ha de confondre amb cap de les que protagonitzen les altres Maries.

Després, Crist abandona la terra entre dos àngels que vinclen els cossos enrere, però, en realitat, només veurem les seves petjades sobre la roca i els peus d'un cos que desapareix per la zona superior. D'aquesta manera l'Ascensió de Rubió adquireix un caire més el·líptic. La figura sencera de Jesús, present en l'obra dels Bassa i al retaule de Sixena, es substituïda per un model d'arrels septentrionals, aplicat també per Jaume Serra al retaule de Bell-lloc, per Pere Serra al retaule del Sant Esperit de Manresa i per Pere de Valldebriga al retaule de Sant Gabriel de la catedral de Barcelona. Amb aquestes i altres aportacions quedava garantit el futur d'una solució que va plaure a importants mestres del gòtic internacional. Els apòstols de l'Ascensió, en companyia de la Mare de Déu, poden ser comparats amb els de la Pentecosta. En aquesta última se situen al voltant de l'efígie majestàtica de Maria. El grup admet tant les intervencions del taller com la mà del mestre, que resol amb gràcia algunes de les testes dels sants contorbats per l'arribada de l'Esperit Sant. Pel que fa a l'arquitectura, retorna sobre la visió dels capitells penjats, una idea aplicada també en altres escenes. El pintor la utilitza per tal d'alliberar

d'entrebancs visuals el primer terme d'un interior que no és mancat de contradiccions visuals i on els cossos dels apòstols no acaben d'encaixar prou bé. Revisades una a una les imatges del retaule resulten sorprenents, plenes de tensions i especificitats que trenquen la monotonia d'altres visions similars. Els valors lineals i la llarga experiència del pintor com a miniaturista es posen en relleu també a l'hora de crear tipus peculiars.

La representació dels lladres caracteritza el Calvari, que, conjuntament amb el del retaule de la Resurrecció de Jaume Serra per al Sant Sepulcre de Saragossa (v. 1381), és un dels pocs en què es va donar cabuda a aquest aspecte, que es retroba en les representacions italianes més expansives, en la pintura mural (Pedralbes) i en alguns retaules catalans posteriors. El grup de dones que intervé en el desmai de la Mare de Déu i el dels soldats que s'arreglaren darrere de sant Joan hi tenen també un paper rellevant. Finalment, la figuració del pelicà és habitual en les taules de la segona meitat del segle XIV i cal apreciar-la tant per la seva lògica aparició al Calvari de Rubió com per la seva absència al retaule de santa Anna i la Mare de Déu de Mallorca. Aquest darrer és un argument més que s'afegeix a la dimensió bassiana de la taula insular, dissenyada quan aquest motiu encara no es troba entre les prioritats i determinacions simbòliques que el segon *Trecento* anirà imposant al tema del Calvari.

Sumades a aquestes les escenes de la predel·la fan el desplegament dels set episodis de dolor confrontats als set goigs del cos principal. L'oració a l'Hort dona fe de l'estil i dels cànons allargats que caracteritzen el Mestre, però cal reparar també en l'interès iconogràfic de l'episodi que enclou el bes de Judes, l'encontre entre sant Pere i Malcus, i la fugida dels apòstols d'un escenari que se'ls gira en contra. En aquest punt pot ser important el pes d'Avinyó en la transmissió d'uns models perfectament establerts per l'escola de Siena, on la fugida dels deixebles fou assumida en les obres de Duccio i dels seus seguidors. No oblidem que la ciutat dels Papes va acollir l'obrador del sienès



Simone Martini vers el 1336. La predel·la mostra a continuació Crist davant dels sacerdots hebreus, la seva Flagel·lació i el Camí del Calvari. Els tres episodis destaquen el protagonisme dels membres de la Sinagoga, acusats de ser els principals responsables de la mort de Crist. En primer terme, l'apòstol traïdor opera com a símbol de l'actuació maligna dels jueus que no es converteixen, qualificats sovint de deïcides i que tenen particular protagonisme en aquest i altres episodis. El contrapunt el donen les dones conduïdes per Maria, que exposen el seu dolor tant al camí del Calvari com en el plany coral sobre el cos de Crist mort.

Les taules de la predel·la justifiquen que fem referència de nou a les tasques del taller, atès que el pintor principal adoba el conjunt amb el seu refinament inqüestionable però no pot prescindir del suport d'algun col·laborador. Els subalterns també es fan notar en el retaule Sant Antoni Abat del MNAC. Aquesta obra hagiogràfica de procedència desconeguda respon a una tipologia molt difosa en els tallers catalans posteriors al 1350. La factura acusa la intervenció del taller sobretot



en el Calvari, però també desperfectes que alteren zones importants de les escenes inferiors. Malgrat tot, posa en evidència la intervenció d'un pintor familiaritzat amb la il·lustració de manuscrits que ha tingut al seu abast les solucions bassianes que conflueixen també en el bancal de sant Onofre. Tant la conquesta del paisatge com la narració de la vida eremítica de sant Antoni es poden relacionar amb les d'aquesta darrera obra, que enclou solucions quasi idèntiques per als altars i un escenari rocós hereu dels models bassians. Només dues escenes amb arquitectures obren i tanquen un retaule consagrat als exteriors. La primera posa l'accent en els orígens benestants del sant, que reparteix els seus béns als pobres, mentre que la segona descriu l'arribada de nombrosos pelegrins a la seva tomba, espai on es recupera la idea dels miracles *post mortem* que el sant pot procurar.

La predel·la de Santpedor (MEV), dedicada a sant Cosme i sant Damià, completa el catàleg de les obres pintades sobre fusta que avui es poden acostar al taller de Ramon Destorrents, sempre que acabem identificant-lo plenament amb el Mestre de Rubió. Aquesta obra de dimensions relativament reduïdes predica les maneres i secrets de l'il·lustrador. Les figures trencadisses i dinàmiques envaeixen els espais on s'encabeix la història dels sants a l'entorn del tema de la Flagel·lació de Crist. Una singularitat iconogràfica que cal destacar i que apropa els mar-

tiris dels sants al de la divinitat. De nou disposem d'un escenari en què el detall arquitectònic i les formes decoratives de qualitat són la millor garantia per situar aquest treball entre les produccions d'un obrador que pot haver gaudit del privilegi dels encàrrecs reials i d'una clara vinculació a un important conjunt de manuscrits catalans que van ser il·lustrats del 1350 en endavant.

EL MESTRE DE RUBIÓ EN EL MÓN DELS LLIBRES

Destorrents fou un dels miniaturistes que la documentació destaca després dels mals temps de la Pesta Negra. Hem vist com, desapareguts ja els Bassa, el rei el va cridar a fer-se càrrec d'obres importants de tècnica diversa. Destorrents facilita la unió dels diferents camps pictòrics, i aquesta singularitat en uns temps en què els seus contemporanis tendien a una més gran especialització, fos en el camp dels llibres o en el de les taules, n'afavoreix la identificació. L'existència d'un important grup de miniatures amb solucions equiparables a les del Mestre de Rubió resulta un argument de primer ordre per fer recaure l'accent sobre Destorrents i el seu entorn. Els nexes entre les miniatures del *Breviari d'amor* de Londres i l'obra del Mestre de Rubió són indubtables. En les pàgines del magnífic breviari trobem les fórmules sofisticades i elegants i l'expressivitat que ja hem vist en les taules; també els seus tipus de coll llarg i estret, les seves figures estilitzades, les maneres de contorns segurs i alguns models iconogràfics semblants als dels retaules. Caldrà concloure l'estudi que desenvolupem encara sobre el ric manuscrit londinenc per extreure conclusions més àmplies i no menystenir la complexitat de les qüestions que tenim al davant.

De moment, es pot assenyalar que la il·lustració del *Breviari d'Amor* gaudeix dels seus propis models interns, que sorgeixen d'una tradició ben arrelada i de la qual s'han conservat diferents graons. Són diverses les biblioteques europees que disposen actualment d'exemplars gòtics del

Breviari d'amor analitzables com a precedents de l'obra de Londres. La riquesa d'aquests llibres fa difícil resumir ara la gran quantitat d'informació, detalls i variants que proliferen en les seves pàgines i que obliguen a treure conclusions de les moltes comparacions necessàries. Tot i així, cal reflexionar sobre el pes d'aquesta tradició figurativa en l'escenari català i extreure'n altres conseqüències. Si acceptem Ramon Destorrents com a autor principal del *Breviari d'amor* londinenc, també és possible apuntar als seus familiars, consagrats al món del llibre, com a possibles autors de la il·lustració d'altres exemplars d'aquest text. La sèrie és força compacta i hi ha molts elements concrets que, sense gaire ruptures, van passar d'uns llibres als altres. Els estils varien i els models es modifiquen en alguns detalls, però en la majoria dels breviaris d'amor catalans és simptomàtica la persistència de les composicions més notables.



El *Breviari* de Londres, aquell que més ens atrau per establir la relació entre Rubió i Destorrents, acull una arquitectura àmplia de l'univers, alhora que permet de fer un recorregut pausat per la història de la salvació de l'home. Al frontispici s'hi localitza una primera vinyeta on compareix "lo maestre", un personatge barbat que prega davant Déu que li doni la gràcia necessària per acomplir la seva obra. Aquesta dedicatòria és envoltada, a més, d'una interessant orla on hi ha fins a tres escuts daurats sense senyals que permetin identificar el promotor de l'obra. A la zona inferior destaca l'escut més gran, situat entre un cérvol i un lleó, que remet a una composició deutora dels oracionals dels Bassa (*Llibre d'Hores de Maria de Navarra*). Tanmateix, en el seu conjunt, l'orla, que també enclou la figura de sant Pere, revisa els valors d'aquell taller de la primera meitat de segle per introduir-hi notes més lineals i afrancesades, que caracteritzen el treball de la segona meitat del segle XIV i que poden apropar-se a altres manuscrits que, com el present, permeten pensar en una comanda reial. Entre aquests sobresurt la *Crònica dels reis d'Aragó i comtes de Barcelona* conservada a la Biblioteca Universitària de Salamanca (ms. 2664).

L'Arbre de l'Amor segueix la dedicatòria i, amb la seva clara dimensió al·legòrica, no falta en l'exemplar de Londres que, fidel a models anteriors, renovella la complexa trama creada a l'entorn d'una gran efigie de la Mare de Déu coronada. Al peu de l'Arbre, Crist i la personificació de l'Església s'oposaran al diable i a la Sinagoga. Més endavant es descriuen amb detall les vides de Crist i la Mare de Déu, però abans hi tenen cabuda escenes singulars en què els àngels actuen contra els infidels, o s'hi representa la mort de l'"hom sant" i el destí de la seva ànima. El discurs escatològic desenvolupa tant els espais i dignitats celestials que esperen al benaurat com les boques infernals engolidores de condemnats. Aquestes són visibles en exemplars anteriors del *Breviari* i amb l'aportació també substancial dels Bassa es generalitzaran en la

cultura pictòrica catalana de la segona meitat del segle XIV. La primera gran boca infernal s'empassa els àngels caiguts en lluita amb els bons àngels. A partir d'aleshores, el príncep dels diables i els seus correligionaris intentaran temptar l'home i fer perillar la seva salvació, com es veu en altres vinyetes del mateix foli. Els espais del món, que dos àngels posen en moviment mitjançant sengles manetes, precedeixen un zodíac complet que es repeteix, a més, en una visió de conjunt en una de les rodes figurades del manuscrit. Altres folis reflecteixen esquemes relacionats amb els eclipsis de Sol i de Lluna, les representacions i disposició dels set planetes i les taules relatives a les figures lunars i les pedres precioses, a més de les al·lusives a la natura de la Terra i a l'esfera dels vents. Les rodes sobre les edats de la vida i del món condueixen fins al mensari, que esglaona al llarg dels mesos les activitats humanes, regides per les estacions. Després es dona pas al *Gènesi* i a la creació d'Eva. Aquest cicle inclou el Pecat Original, la reprovació i l'expulsió del paradís. La narració es veurà interrompuda, amb noves al·lusions morals, que forneixen una completa representació de les obres de misericòrdia. També hi ha espai per a la gloriosa santa Maria, que trepitja el cap de la serp entre àngels ceruferaris. Hi trobem els profetes i patriarques oposats als jueus que persisteixen en el seu error, encegats per diables que els tapen els ulls amb les mans o els sedueixen amb les seves paraules. Tot fins arribar a un singular arbre genealògic format per caparrons encerclats que posa l'accent sobre l'ascendència de Jesús i la Mare de Déu. Aquest esquema dona pas a les escenes de la Dormició i la Coronació de la Mare de Déu, la Flagel·lació i el Calvari. És tracta d'una curta introducció abans de veure noves il·lustracions relacionades amb el destí de l'home després de la mort, incloent-hi el tema de sant Miquel amb les balances i una minuciosa descripció dels diferents càstigs infernals, disposats just abans del foli del Judici Final.

Segueix un cicle molt detallat de la infància de Jesús que dona pas al cicle de la vida pública,

encapçalat per les referències a sant Joan Baptista i al Baptisme de Crist. S'hi enclouen també les seves Temptacions i els miracles de curació i resurrecció, a banda d'altres històries de la vida amb els apòstols, la Decapitació del Baptista i la Transfiguració. L'Entrada a Jerusalem en dues vinyetes introdueix els moments previs a la Passió, als quals segueixen els Improperis, la Negació de sant Pere, Crist davant Caifàs, Judes penjat, Crist davant Herodes, Crist davant Pilat, una segona versió de la Flagel·lació, la Coronació d'espines, el Camí del Calvari i cinc seqüències vinculades a aquest. El cicle es completa encara amb el plany sobre el Crist mort i l'Enterrament, associats a un *Descensus ad inferos* singularment associat a diverses visions de la penallitats del Purgatori, de l'anomenat aquí "infern dels infants que moren sense baptisme" i de l'infern dels condemnats. El cicle de la Resurrecció, encapçalat per la visita de les Maries al sepulcre, segueix amb el *Noli me tangere*, el Sopar a casa d'Emaús i el retrobament amb els apòstols fins a l'Ascensió, on es localitza la solució el·líptica que hem comentat per al retaule de Rubió, i finalment la Pentecosta, organitzada novament a l'entorn d'una figura hegemònica de la Mare de Déu.

Tot plegat aporta informació més que suficient per aprofundir en unes relacions amb el retaule de Rubió que complementen encara altres manuscrits. A més de l'esmentat manuscrit de Salamanca, cal tenir en compte la relació estilística que es pot establir amb la part catalana del *Pontifical de Pierre de la Jugie* de la catedral de Narbona, obra primerenca de vers el 1350, que va ser il·luminada per diferents mestres, sense excloure tampoc altres manuscrits del moment.¹²

La personalitat del rei Pere III plana sobre el singular encàrrec del manuscrit londinenc, associat al neguit pels temes astrològics del monarca. El seu autor millora algunes de les solucions visibles en els seus models, en una obra excel·lent que

fa pensar en un dels episodis més brillants de la miniatura catalana posterior als Bassa. Si considerem Ramon Destorrents com a autor del *Breviari* i mestre principal del retaule de Rubió, no decep com el gran continuador de les obres dels Bassa, siguin les barcelonines (predel·la de Sant Onofre), les mallorquines (retaule de l'Almudaina) o, potser, també les aragoneses (taules de la Passió), rosselloneses i valencianes que escapen avui al nostre coneixement. La seva figura s'ajusta així al cànon de pintor plural que perseguíem.

Hem anat sumant raons diverses per definir la identitat del Mestre de Rubió. Malgrat alguns aspectes encara no clarificats del tot que caldrà abordar en un futur pròxim, la defensa d'aquest nou i fonamental Ramon Destorrents atorga nom i família artística al miniaturista més notable de la segona meitat del segle XIV i treu de l'anonimat l'antic Mestre de Rubió, alhora que n'amplia i matisa l'antic catàleg.



ROSA ALCOY I PEDRÓS (Barcelona, 1959) és doctora en Història de l'art per la UB. Des del 1986 és professora d'Història de l'art medieval en aquesta Universitat. Ha publicat nombrosos articles i estudis a més de llibres com, entre d'altres, *Pintures del gòtic a Lleida* (1990); *Joan Mates pintor del gòtic internacional* (1997), *El retaule de Santa Anna del castell de l'Almudaina i els seus mestres* (2000), *Eduard Alcoy a Mataró. Dibuixos i Pintures* (2000), *San Jorge y la Princesa* (2004). Ha fet també diverses aproximacions de caire global al romànic i gòtic català i darrerament ha coordinat el volum *Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, de la col·lecció *l'Art Gòtic a Catalunya* (2005). És membre del comitè de redacció de diferents revistes i directora de *MATERIA. Revista d'Art* del Departament d'Història de l'Art de la UB.

12. Vegeu Dame, Kim, "Arnau de la Pena i la il·luminació de manuscrits després del 1348", dins *Pintura I...*, pàgs. 225-233.