

Francesc Serra

(documentado em Barcelona 1350-1361/1362)

Painel da Vida de Santo Onofre

Ca. 1350-1360

Pintura a têmpera sobre madeira

275 x 65 cm

Capítulo da Catedral de Barcelona,
inv. 2522731

Pela sua qualidade artística e a sua filiação estilística, o seu formato, a sua iconografia e a sua modalidade figurativa, o *Painel da vida de Santo Onofre* constitui uma das obras mais singulares e importantes que se conservam da pintura catalã do século XIV de feição italianizante¹. Tanto quanto se sabe, foi Manuel Trens quem pela primeira vez sugeriu a possibilidade de este painel ter como origem o mosteiro de clarissas de Pedralbes, relacionando-o com uma notícia documental do antigo necrológio desta comunidade religiosa². De facto, sor Beatriu de Òdena, que tinha sido uma das fundadoras ou «povoadoras» do mosteiro e que morrera em 1389, de acordo com o necrológio, tinha mandado pintar um frontal com cenas da vida de Santo Onofre para instalar sobre o altar das Onze Mil Virgens. “Fecit insuper bancale super altare XI milium virginum ubi est depicta vita beati Onofrii heremite”³. A capela das Onze Mil Virgens era a central do lado do Evangelho na nave única da igreja monástica, que já estava construída em 1341⁴. Não existe, pois, nenhum motivo para duvidar de que o frontal provenha de Pedralbes. Francesca Español insistiu nesta hipótese a apontou a possibilidade de que tivesse chegado à catedral de Barcelona fazendo parte da coleção legada por Josep Vallet (1833-1909), cónego

magistral daquela catedral⁵. Pudemos validar documentalmente esta hipótese⁶. A incorporação da coleção fez-se em 1909, pouco depois da morte do cónego, e os objetos que foram selecionados para integrar a coleção da catedral foram registados num inventário datado de 1911, onde efetivamente figura «Um painel gótico com vários passos da vida de Santo Onofre»⁷.

Os pioneiros da história da arte catalã, como Josep Puiggarí ou Salvador Sanpere Miquel, não puderam estudar, ao que parece, o *Painel de Santo Onofre*. Mas conheciam bem outra peça que também provinha de Pedralbes e que pertencia igualmente a Vallet - outro frontal com cinco painéis narrativos que, como explica Sanpere, Vallet vendeu antes de morrer, pelo que não integrou a doação à catedral⁸. Ignora-se se

⁵ Español 2001: 348

⁶ Favà & Cornudella 2009. Sobre a coleção de Josep Vallet, cf. Cornudella (no prelo).

⁷ Arxiu Capitular de Barcelona. *Inventaris. 9. Altres inventaris menors: segles XVI-XIX. Inventari dels objectes artístics procedents del llegat del Canonge Dr. Vallet*, documento de 12 páginas assinado pelos Srs. August Font e Francesc Llorens no mês de Janeiro de 1911.

⁸ Sanpere i Miquel 1924, pp. 266-267: «Guardava Pedralbes, fins no fa gaires anys, un bancal d'un retaule desaparegut; i aquest bancal, les monges, en agraïment de lo que l Dr. Vallet, canonge de la Catedral de Barcelona, havia fet per elles, li van regalar. Més el nostre canonge no l va guardar, sinó que l va vendre a un antiquari que hi havia a la plaça del Pi. Si l'hagués guardat, avui el tindriem a la Sala Capitular de la Catedral barcelonina, on han anat a parar les restes de les seves col·leccions d'antiguitats, per ell deixades al Capítol de que havia format part».

¹ Esta entrada é uma versão desenvolvida e revista da que escrevi com César Favà: Favà & Cornudella 2009.

² Trens 1936: 22, nota 1

³ Castro 1968: 425.

⁴ Español 1991: 71-72; Baqué 197: 74-75.



esta peça ainda se conserva e em que mãos está. Hoje apenas a podemos estudar através dos desenhos que alguns eruditos e artistas fizeram em finais do século XIX e inícios do século XX⁹. Puiggarí acreditava que se tratava de um vestígio do antigo retábulo gótico do altar-mor, mas é mais verosímil a hipótese de Sanpere, que, tendo em conta a heráldica das linhagens Cardona e Cruïlles que apresenta, propôs que pudesse provir da capela de São Miguel e São Pedro, construída graças a um legado de Constanza de Cardona, onde mais tarde sor Costanza de Cruïlles ins-

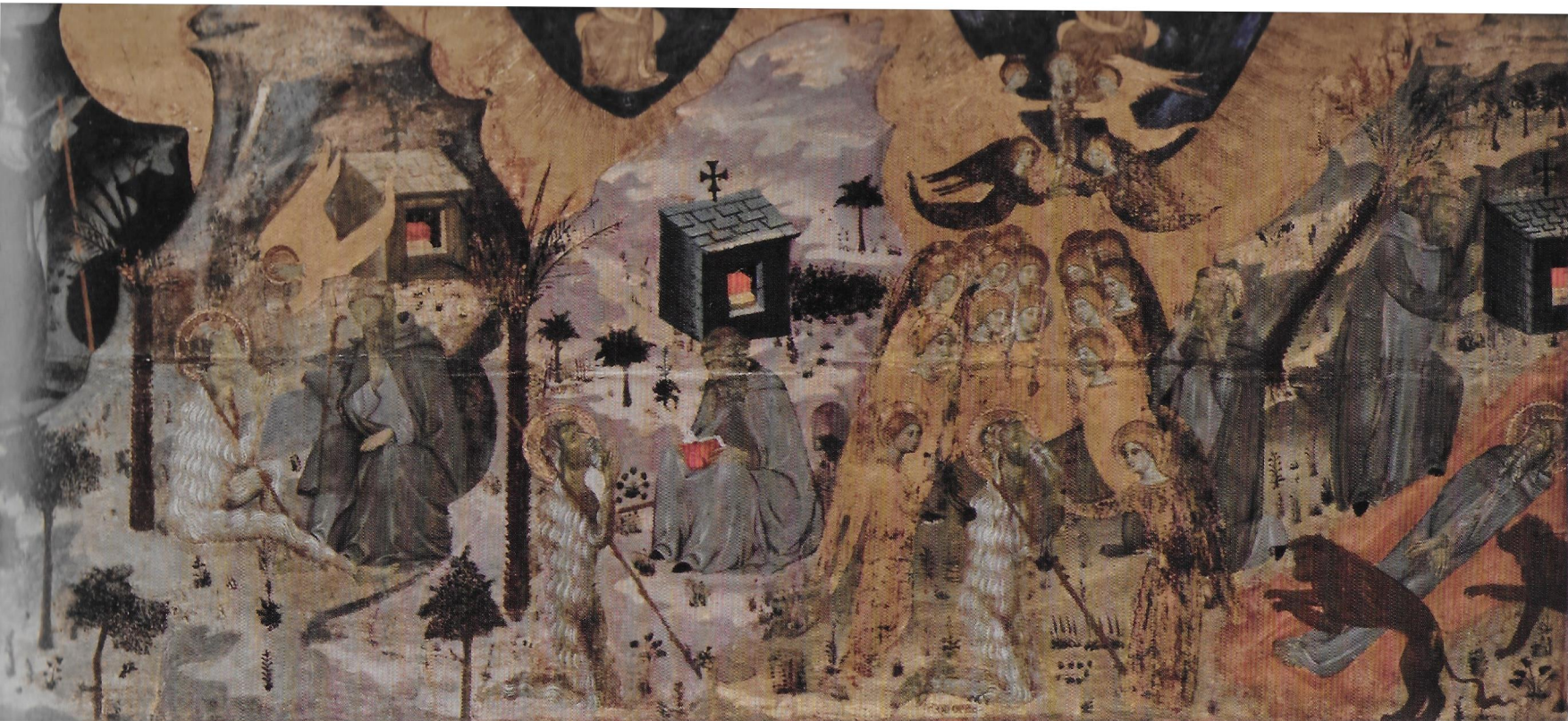
tituiu um benefício (da família Cardona e viúva de Jofre de Cruïlles). Sensata era também a sugestão de Sanpere de atribuir a obra a uma fase precoce de Jaume Serra», embora hoje fôssemos mais prudentes em determinar qual dos irmãos Serra teria sido o autor do painel, não a podendo estudar diretamente. Os seus cinco painéis mostram cenas da vida de vários santos, algumas das quais ainda não foram bem identificadas. Embora tenha sido descrita, por vezes, como uma predela de retábulo, é possível que se tratasse de uma cena independente, uma vez que o painel central mostra uma cena hagiográfica em lugar de um tema cristológico de conotação

eucarística, como é mais normal ver-se nas predelas dos retábulos da época¹⁰.

Embora seja pouco verosímil que esta tábuia provenha, como presumia Puiggarí, do retábulo-mor, devemos recordar que foram os irmãos Jaume e Pere Sera quem pintou o retábulo-mor, de que já nada se conserva. Na verdade, a 24 de Novembro de 1368, ambos os pintores assina-

⁹ Sobre este frontal, cf. Español 1999.

¹⁰ F. Español sugere que poderia tratar-se de uma peça “emprada privadamente” (de utilização privada) por Constanza de Cruïlles nos seus «exercicis devocionals» e que, consequentemente, a tinha colocado na sua «cela». Penso que se refere a um dos oratórios ou «celles de dia» que abundam no mosteiro. Cf. Español 1999: 241.



ram o contrato respetivo com a abadessa sor Sibila de Caixans, e conhece-se também os documentos de pagamentos que certificam a execução da obra, pela qual os artistas receberam o pagamento final em Novembro de 1370¹¹. Se tivermos em conta a sua estrutura e as suas dimensões, que segundo o contrato deviam ser gigantescas (53 palmos de altura e 46 de largura), parece que o retábulo-mor foi um marco importante na história da retabulística catalã, e também da história

da retabulística ibérica, em geral, já que a tipologia característica do grande retábulo-ecrã, que tende muitas vezes a ocupar toda a largura e altura da capela, parece ter tido origem e ter-se desenvolvido, em primeiro lugar, na Catalunha.

Recorde-se que Pedralbes foi um dos grandes cenários da pintura catalã trecentista. Ainda hoje se conservam as pinturas murais da capela de São Miguel, no claustro, que Ferrer Bassa deveria ter pintado, de acordo com o contrato assinado com a abadessa Francesca Saportella em 1343 e renovado em 1346. Mas este contrato veio a ser cancelado e o conjunto foi executado pouco depois por um pin-

tor italiano anónimo, presumivelmente formado com os sieneses Pietro e Ambrogio Lorenzetti ou com pintores do seu círculo mais próximo¹². Ferrer Bassa e o seu filho Arnau não deixaram de receber novas encomendas do mosteiro de Pedralbes. No âmbito da pintura mural, Arnau assinou sozinho um contrato, a 11 de Abril de 1343, para pintar a parede do coro-alto da igreja, com o tema da Árvore da Vida (*Lignum vitae*), as figuras dos doze apóstolos e quatro episódios da Pai-

¹¹ A primeira referência publicada do contrato foi feita por Anzizu 1897: 89-91. Tanto o contrato como os registos de pagamentos estão transcritos em Mandrell 1952: 51-53, 55-57, 60, docs. 435, 438, 439, 440, 441 e 444.

¹² A autoria das pinturas da capela de São Miguel tem sido intensamente debatida: na minha opinião, na linha dos argumentos prévios de François Avril, Robert Gibbs e Joaquín Yarza, vd. Cornudella 2014, com bibliografia anterior.

xão, que também não chegou aos nossos dias. Apenas um dia antes, a 10 de Abril, Ferrer e o filho Arnau tinham contratado em conjunto a pintura de um frontal com cinco histórias de Santo Antonino, um retábulo da Virgem com os Três Reis Magos e uma tábua com a Virgem em meio-corpo e dois anjos para o mosteiro de Pedralbes, por encomenda do cônego Ferrer Peiró¹³. O contrato é interessante pela gama de formatos pictóricos que refere: um *frontal*, ou seja, um painel de formato alongado; um *retábulo*, ou seja, um políptico, e um *painel* autónomo, provavelmente de dimensões mais pequenas. Neste contexto interessa-nos sobretudo o frontal com cinco «ystorias de sto. Antonyno» certamente dedicado a Santo Antonino de Pamiers, cuja imagem, como sublinhou Trens, estava também incluída no programa iconográfico descrito no contrato das pinturas da capela de São Miguel («sent Antoní de Pàmyes dicahre»). Trens notou, com razão, que «provavelmente este frontal devia ser uma peça solta, semelhante ao frontal de Santo Onofre»¹⁴. De qualquer modo não há prova documental de que estas peças tenham chegado a ser feitas, mas é mesmo assim interessante notar a que tipo de peça respeitava o contrato referente ao *frontal*¹⁵. Recorde-se que a palavra *bancal* se empregava em catalão tanto para designar um painel autónomo de for-

mato horizontal como a predela de um retábulo (e também paramentos têxteis).

O *Painel de Santo Onofre* tem a particularidade de representar as cenas da vida de Santo Onofre, nove no total, numa composição encadeada e sem compartimentações, situando os episódios numa cordilheira que ocupa toda a largura do campo pictórico. Este ciclo baseia-se na *Vita Sancti Onuphrii*, que constitui a segunda parte das três que constam da *Peregrinatio Paphnutiana*, onde o monge Pafnucio relata a peregrinação que fez ao deserto de Tebas para conhecer os eremitas. A versão original tinha sido redigida no Egipto, no século V, discutindo-se entre os filólogos se em grego se em copta¹⁶. Em todo o caso, a tradução latina é mais tardia e muito provavelmente foi escrita no sul de Itália, de onde provêm os manuscritos do século XI, e onde também se encontram as mais antigas evidências iconográficas do culto a Santo Onofre, caso das pinturas murais da igreja monástica de Santa Maria a Muro Leccese (Salento), executadas talvez na primeira metade do século XI (e onde aparece a figura de Santo Onofre junto a São Macário e Santo Antão)¹⁷. Dos ambientes ítalo-gregos meridionais o culto havia passado em pouco tempo ao Lácio e a outras regiões italianas, enraizando-se sobretudo nos cenóbios beneditinos e no mundo do eremitismo. Porém, a iconografia de Santo Onofre é

escassa ao longo dos séculos XI e XII, e não começa a divulgar-se antes do século XIII, para ganhar impulso definitivo nos séculos XIV e XV, já nos ambientes das duas grandes ordens religiosas mendicantes, as dos dominicanos e dos franciscanos¹⁸. A devoção a Santo Onofre inscrevia-se no seio de uma ampla corrente de devoção pelo conjunto dos primeiros eremitas. Assim, na Toscana, o dominicano Domenico Cavalca (nascido em Vico Pisano, falecido em 1341) traduziu para língua vulgar as *Vitae patrum*, o texto de referência para as vidas dos antigos eremitas de Tebas. É preciso recordar que a tradição textual da *Vita Sancti Onuphrii* parece ter sido, durante muito tempo, independente da tradição das *Vitae patrum*, incluindo os manuscritos mais antigos da tradição toscana de Cavalca. Ora, segundo a hipótese recente de Manu Radhakrishnan, teria sido o próprio Cavalca que, posteriormente, traduziu também a vida de Santo Onofre para acrescentá-la ao livro IV da *Vita dei santi padri*¹⁹.

A partir do século XV, pelo menos, documentam-se também versões catalãs da vida de Santo Onofre, entre as quais cabe destacar a do manuscrito conservado na Biblioteca de Catalunya (ms. 13) que contém também uma vida de Santa Paula de Roma²⁰. Se às versões la-

¹³ O documento é transcrito por Trens 1936: pp. 174-175, doc. XXXV.

¹⁴ Trens 1936: 2.

¹⁵ Em catalão, *bancal* (N.T.).

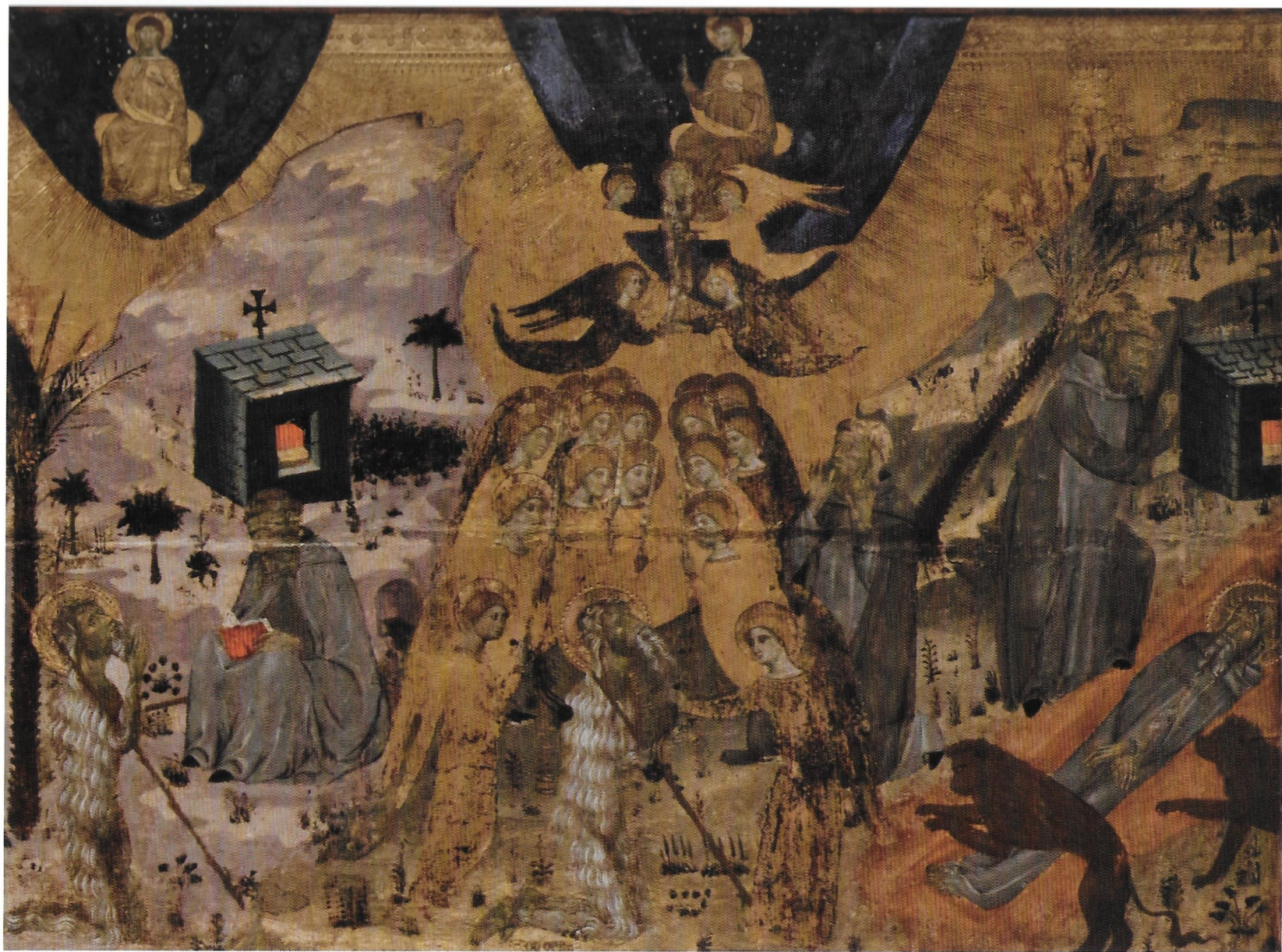
¹⁶ Radhakrishnan 2018: 311-312.

¹⁷ Pouvreau 2014: 211.

¹⁸ Para uma síntese sobre a difusão do culto de Santo Onofre no Ocidente vd. Pouvreau 2014: 211-219.

¹⁹ Radhakrishnan 2018.

²⁰ Sobre as versões catalãs, cf. Witlin 1995; Valdecabres 2004; Pastor 2012; Escartí 2014, 2015 e 2017.



tinhas e em vulgar italianas anteriores já se havia acrescentado novos episódios que dilatavam o núcleo original da vida do eremita, as versões catalãs não deixaram de acrescentar também outros episódios. Interessa-nos destacar, da nossa perspectiva, o que já se encontra no ms. 13 da Biblioteca de Catalunya. Com efeito, entre os milagres póstumos realizados por intercessão do santo, inclui-se aqui a história de um mercador que, antes de empreender uma viagem marítima, tinha visitado a sua irmã, uma monja de Pedralbes, a qual o aconselhara a que pedisse socorro a Santo Onofre em caso de perigo. No meio de uma terrível tempestade, no momento de o invocar, o mercador prometeu fundar uma capela no mosteiro de Pedralbes dedicada ao santo. Se bem que seja impossível relacionar este relato fantástico com Beatriu de Òdena, é claro que identifica uma vez mais o mosteiro de Pedralbes como um dos primeiros focos catalães da devoção a Santo Onofre. De facto, a notícia do necrológio relativa a Beatriu de Òdena é o primeiro dado que temos de uma devoção específica a Santo Onofre na Catalunha.

O ciclo desenvolvido no frontal de Pedralbes limita-se basicamente ao núcleo da lenda, sem incluir nenhum dos episódios que se lhe haviam acrescentado, referentes à vida de Santo Onofre antes de entrar no mosteiro ou aos seus milagres póstumos. Assim, a primeira cena é a da sua saída do mosteiro, guiado por um anjo, e o ciclo termina com o enter-

ro de Onofre por Pafnucio, com a ajuda milagrosa dos leões. Para situarmos a singular modalidade figurativa que se apresenta no frontal, ou seja, a sequência «paratática» dos episódios distribuídos numa cordilheira, seguindo a forma horizontal do painel, é necessário compará-la – na nossa opinião – com o fenómeno iconográfico das *Tebaide*, que parece circunscrito ao âmbito toscano e a um arco cronológico que compreende os séculos XIV e XV²¹. Como precedente deve ter-se presente o tríptico de Grifo di Tancredi (Edimburgo, National Gallery), de finais do século XIII, cujo painel central se focaliza na dormição e funerais de Santo Efrém da Síria, e em simultâneo, desenvolve num formato vertical, um cenário montanhoso onde se distribuem outros eremitas do deserto e religiosos que acodem à sepultura. Como se disse, esta fórmula iconográfica deve remeter para um protótipo bizantino não conservado e, em todo o caso, tem paralelos bizantinos mais tardios, a maior parte dos quais representam a Dormição de Santo Efrém²².

O formato que predomina nos séculos XIV e XV na Toscana, tanto na pintura mural como na pintura sobre madeira, é precisamente o de um friso alongado que, sem hierarquia, incorpora os diversos episódios protagonizados pelos

eremitas numa vasta paisagem montanhosa. É esta a fórmula compositiva da extraordinária *Tebaide* do Camposanto de Pisa, que, com os frescos do Triunfo da morte e o Juízo Final, foram atribuídos por Luciano Bellosi ao célebre Buonamico Buffalmacco (o companheiro de Bruno e Calandrino no *Décameron* de Boccaccio) e datados entre 1336 e 1342. Embora seja de descartar ideia de uma encomenda dominicana, pode admitir-se a hipótese do «autor intelectual» da *Tebaide* pisana ter sido o dominicano Domenico Cavalca, que era o especialista local nesta temática. Como sublinhou Radhakrishnan, a relevância inesperada que se dá a Onofre e Pafnucio explica-se pelo facto de Cavalca ter também traduzido a vida de Santo Onofre, acrescentando-a à *Vita dei santi padri*²³. Em todo o caso, a devoção dominicana pelos santos eremitas de Tebas e por Onofre em particular é testemunhada por outros exemplos, como os frescos conservados em duas abóbadas do Convento de Santa Maria Novella, em Florença, de finais do século XIV²⁴. Corresponde também ao âmbito florentino um conjunto de *Tebaide* sobre madeira que derivam de um mesmo protótipo, entre as quais se conta o painel dos Uffizi que muitos especialistas atribuem ao dominicano Fra Angelico. O cenário montanhoso desdobra-se num formato retangular e alongado, na linha do fresco pisano de Buffalmacco.

²¹ Já insistimos neste ponto em Favà & Cornudella 2009. Sobre as *Tebaide* cf. Callman 1975, Frugoni 1988, Malquori 1993: 35-46, Malquori 1996, Palladino 2005.

²² Cf. Martin 1951.

²³ Radhakrishnan 2018: 328-343.

²⁴ Sobre estes frescos, cf. Malquori 1996.

Se bem que a tradição figurativa trecentista e quatrocentista das *Tebaide* pareça ter origem no fresco do Camposanto de Pisa, verosimilmente executado por Buffalmacco a partir do guião iconográfico de Cavalca, sublinhe-se que já desde o século XIII o interesse pelo eremitismo e, em particular, a devoção por Santo Onofre tinham criado raízes nos meios franciscanos. Desde o século XIII vemos que a figura de Santo Onofre podia associar-se ou pelo menos justapor-se à de São Francisco, como ocorre por exemplo nos frescos da igreja beneditina de Santa Maria delle Grotte a Rocheta (Vulturno)²⁵, e em finais do século Onofre e Francisco voltam a juntar-se na igreja beneditina de Bominaco (Abruzzo)²⁶. No âmbito estritamente franciscano é preciso recordar que Santo Onofre também encontra o seu lugar, acompanhado por São Francisco recebendo os estigmas, na predela do políptico Baroncelli de Giotto (1333-1336), procedente da basílica de Santa Croce de Florença. Como modelo do primeiro eremitismo, Onofre pode ser posto em paralelo com São Francisco, que recebeu os estigmas no contexto de uma experiência eremítica. Na primeira metade do século XV, vemos este paralelismo nas abas de um tríptico atribuído a Bicci di

Lorenzo (coleção particular), conservando-se também, no antigo Convento de Sant'Onofrio das clarissas «di Fuligno», em Florença, um fresco atribuído ao mesmo pintor, onde Santo Onofre e São Francisco aparecem juntos, incluídos na cena da Natividade. Por fim, no tríptico da Compagnia de San Francesco, de Fra Angelico (Florença, Museo di San Marco), também se associam Onofre e São Francisco, embora sem dar relevo à estigmatização.

O *Painel de Santo Onofre* proveniente de Pedralbes é outro exemplo chave do culto do santo eremita num contexto franciscano. Insistimos já na hipótese de a sua fórmula figurativa derivar das *Tebaide* toscanas²⁷, e não se pode descartar que esta versão, , partindo do mesmo esquema compositivo, mas apresentando uma sequência de cenas da história de um único eremita, tenha tido igualmente um precedente toscano em que o pintor catalão do frontal se podia ter baseado. Esta possibilidade já estava de certo modo implícita na *Tebaide* do Camposanto pisano, pois no caso de alguns anacoretas proeminentes, como São Paulo eremita, Santo Antão e do próprio Onofre, foram representadas mais do que uma cena das suas vidas. Seja como for, esta filiação italiana reforça a hipótese de que o frontal

catalão constituiu uma peça autónoma e não parte (predela) de um conjunto retabular maior.

Nas três primeiras cenas do frontal, Onofre veste o hábito de monge mas, a partir da quarta cena, em que vemos o santo alimentado por um anjo, o eremita mostra-se nu e com aspeto de selvagem, com o corpo todo coberto de pelos, o que se observa mesmo na pequena figura que representa a alma de Onofre elevada pelos anjos ao céu, onde a divindade o recebe. Embora os textos latinos descrevam a pilosidade de Onofre, o certo é que – como notou Pouvreau – a tradição iconográfica anterior ao século XIII parece ter evitado o registo visual desta característica, evitando uma ambivalência que supunha «distrair com a falsidade das aparências» e a conotação demoníaca tradicionalmente associada à fealdade da pilosidade excessiva²⁸.

Em todo o caso, esta repugnância foi em grande parte superada a partir dos séculos XIII-XIV, talvez – como aponta o próprio historiador – pela analogia com representações similares de Maria Madalena, sobretudo em contextos franciscanos. Por outro lado, a associação de Onofre e Madalena implica – para além da respetiva caracterização quanto à nudez, pilosidade e cabeleira – uma aproximação da figura anacoretica do primeiro ao paradigma da penitência que Maria Madalena encarnava

²⁵ Pouvreau 2014: 214. Pelo contrário, é preciso desmentir o argumento de Pouvreau sobre a suposta «indiferença» dos dominicanos relativamente às imagens de Santo Onofre e a ideia de que a *Tebaide* do Camposanto de Pisa constitui uma das raras exceções nesse sentido (cfr. P. 215).

²⁶ Baschet 1991: 86; Frugoni 1993: 256 e 303.

²⁷ Cfr. Post 1930: 248, onde sugere que o pintor do frontal, para ele, provavelmente Jaume Serra, poderia ter visto directamente o fresco do Camposanto de Pisa. É melhor pensarmos num termo intermédio.

²⁸ Pouvreau 2014: 221-224.

por excelência. No próprio mosteiro de Pedralbes existe um conjunto pictórico de inícios do século XVI com este emparelhamento de Santo Onofre com Madalena, nos volantes que se acrescentaram a um relevo da Epifania de Andrea della Robbia²⁹. A aproximação é assinalável porque a caracterização original de Onofre é a de um ascetismo radical, mas não a de um penitente. Recordemos, nesta linha, que Charles Alyn Williams classificou Santo Onofre na categoria dos anacoretas que respondem a um ideal de inspiração gnóstica, para quem a solidão e a ascese constituem, sobretudo, um meio de elevação espiritual, por contraposição à categoria dos anacoretas penitentes, para quem a vida solitária responde à penitência que se impõem pelos seus pecados³⁰. Em todo o caso, se nos ativermos à evidência narrativa que nos oferece o frontal de Pedralbes, é preciso reconhecer que se refere a este fenómeno, aparentemente paradoxal, em virtude do qual o corpo mortificado do anacoreta se degrada a um nível animal, enquanto a sua fé se aperfeiçoa e a sua alma se santifica (revestida de pilosidade até na sua representação simbólica no momento da morte)³¹.

A autoria do *Painel de Santo Onofre* tem sido uma questão problemática e de-

batida. Chandler R. Post considerou-a muito próxima do estilo de Jaume Serra, embora podendo não ser obra da sua própria mão³². Gudiol Ricart incluiu-a num grupo de obras definido em torno do Retábulo de *Santa Marta de Irvalls*³³. Tanto este grupo como um segundo grupo de obras, encabeçado pelo *Retábulo da Paixão de Cristo* (incompleto na igreja de San Nicolás do convento do Santo Sepulcro, Saragoça), poderiam corresponder, segundo Gudiol, a duas etapas arcaicas do próprio Jaume Serra, ou então a um notável mestre a trabalhar na oficina dos Serra, ou ainda a outra oficina, mais antiga, de que os Serra teriam herdado o estilo e a técnica. Insistindo nesta última possibilidade, Ainaud e Verrié individualizaram um «Mestre dos Serra» que Verrié veio a identificar com Ramon Destorrents³⁴. Esta proposta fundamentava-se no reconhecimento, como obra documentada de Destorrents, dos dois fragmentos do *Retábulo de Santa Ana* (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga; Museu de Mallorca, Palma de Maiorca). Todavia, sabemos que este retábulo maiorquino fora previamente encomendado a Ferrer Bassa, e de facto a cena do Calvário parece perfeitamente coerente com a produção de Ferrer Bassa e de seu filho Arnau. Em minha opinião, a única peça que podemos atribuir a Destorrents seria o *Retábulo de Santa Ana* que se con-

serva em Lisboa, mas a meu ver não tem uma relação evidente com o heterogéneo grupo que se reuniu sob as denominações de «Mestre de Irvalls» ou «dos Serra». Imaginando uma situação parecida com a que se produziu no caso do *Retábulo de Santa Ana*, Alcoy defendeu mais tarde a possibilidade de o *Painel de Santo Onofre* ter sido iniciado por Arnau Bassa e terminado por Destorrents. No entanto, a diferença estilística que se nota entre a tábua do retábulo de Almudaina, conservada em Lisboa (Destorrents), e o Calvário que se lhe sobrepunha (Bassa) não é notória no *Painel de Santo Onofre*, que mostra uma execução e um estilo absolutamente homogéneos. Por outro lado, é preciso recordar que Gudiol Ricart não admitiu a atribuição do frontal de Pedralbes a Destorrents e, finalmente, optou por situá-lo numa fase precoce de Pere Serra, o qual, como consta documentalmente, entrou como aprendiz, em 1357, na oficina de Destorrents³⁵.

Na nossa opinião, é necessário resgatar a ideia de que o *Painel de Santo Onofre* pertence à etapa mais arcaica dos irmãos Serra e acrescentar que representa esta primeira etapa ao mais alto nível. As primeiras apreciações sobre as obras deste grupo ignoraram a possibilidade, muito lógica, de atribuí-las a Francesc Serra, o primogénito, então praticamente desconhecido, já que o seu itinerário, atalhado por uma morte

²⁹ Sobre este conjunto, cf. Carbonell 2005.

³⁰ Williams 1935; citado por Pouvreau 2014: 221-222.

³¹ Permito-me parafrasear uma passagem de Pouvreau 2014: 221-222.

³² Post 1930, II. 246-248.

³³ Gudiol Ricart 1938: 13.

³⁴ Verrié 1948.

³⁵ Gudiol Ricart 1955: 74; Gudiol & Alcolea 1986: 57.

aparentemente prematura, não se documentou senão posteriormente³⁶. Há uns anos, Alcoy identificou o painel central (então numa coleção particular de Madrid) do *Retábulo de São Luís de Toulouse*, pintado por encomenda dos Arvédol e destinado à catedral de Barcelona³⁷. Sabemos que em 1359 Francesc Serra recebeu de Guerau de Ar-

dèvol o encargo de pintar um retábulo não especificado, talvez o de São Luís, e que em 1364, já falecido Francesc Serra, seu irmão Jaume cobrou certas quantias por dois retábulos, igualmente não especificados, que haviam sido encomendados por Guerau de Ardèvol, também já falecido. A reaparição recente do painel central do *Retábulo de São Luís* permite-nos constatar definitivamente o que já tínhamos proposto antes de poder examiná-lo, a saber, a

sua manifesta coerência estilística com o *Painel de Santo Onofre* e com as melhores obras da primeira etapa dos Serra, que devemos razoavelmente atribuir a Francesc, por vezes em trabalho exclusivo— no caso do frontal que comentamos — e outras com a colaboração de Jaume e de outros membros da oficina.

³⁶ Favà & Cornudella; Favà & Cornudella 2012.

³⁷ Alcoy 1993.

RAFAEL CORNUDELLA

Bibliografia:

Richert 1926: p. 55, fig. 51 ; Post 1930 II: 246-249, fig. 158 ; Trens 1936 : 22, n. 1 ; Gudiol Ricart 1938: 13 ; Post 1941: 565, n. 4 ; Ainaud & Verrié 1942: s.p. ; Gudiol Ricart 1944: 27 ; Verrié 1944a: 72, 74; Verrié 1944b: 64 ; Ainaud, Gudiol & Verrié 1947: I, p. 71, 147, II, figs. 4428-429 ; Post 1947: 741 ; Verrié 1948: 330 ; Gudiol Ricart 1955: 74, fig. 49 ; Gudiol Ricart 1956: 90, fig. 47 ; Verrié 1957: 391, fig. 379 ; Dalmases & José i Pitarch 1984: 167 ; Gudiol Ricart & Alcolea i Blanch 1986: 57, cat. 123, fig. 21, 251 ; Alcoy 1989: 258-259, cat. 198 ; Alcoy 1998: 196, 207 ; Español 2001: 348 ; Español 2002: 238-239 ; Carbonell, Castellano & Cornudella 2005: 25-27 ; Alcoy 2005: 239-242 ; Barniol 2008: 179-181; Favà & Cornudella 2009 ; Favà & Cornudella 2010; Pouvreau 2014: 217-219

Francesc Serra (documentat a Barcelona 1350-1361/1362)

Bancal de la vida de sant Onofre

Ca.1350-1360

Pintura al tremp sobre fusta

275 x 65 cm

Capítol de la Catedral de Barcelona, inv.2522731

Procedent del Monestir de Pedralbes

Per la seva qualitat artística i la seva filiació estilística, el seu format, la seva iconografia i la seva modalitat figurativa, el *Bancal de la vida de sant Onofre* constitueix una de les obres més singulars i importants que hem conservat de la pintura catalana trescentista de signe italianitzant⁶⁷. Que nosaltres sapiguem va ser Manuel Trens qui per primer cop va suggerir la possibilitat que aquesta taula procedís del monestir de les clarisses de Pedralbes, relacionant-la amb una notícia documental continguda a l'antic necrologi d'aquesta comunitat religiosa⁶⁸. En efecte, sor Beatriu d'Òdena, que havia estat una de les fundadores o «pobladores» del monestir i que havia mort l'any 1389, segons registra el necrologi, havia fet pintar un bancal amb escenes de la vida de sant Onofre per instal·lar-lo sobre l'altar de les Onze Mil Verges: «Fecit insuper bancale super altare XI milium virginum ubi est depicta vita beati Onofrii heremite»⁶⁹. La capella de les Onze Mil Verges era la central al costat de l'Evangeli de la nau única de l'església monàstica, que ja era edificada l'any 1341⁷⁰. No existeix ja cap motiu per dubtar que el bancal prové de Pedralbes. Francesca Español va insistir en aquesta hipòtesi i va apuntar la possibilitat que hagués arribat a la catedral de Barcelona formant part de la col·lecció llegada per Josep Va-

⁶⁷ La present entrada de catàleg és una versió evolucionada i revisada de la que vaig redactar amb Cèsar Favà: Favà & Cornudella 2009.

⁶⁸ Trens 1936: 22, nota 1.

⁶⁹ Castro 1968: 425.

⁷⁰ Español 1991: 71-72; Baqué 1997: 74-75.

llet (1833-1909), canonge magistral de la mateixa catedral⁷¹. Hem pogut validar documentalment aquesta hipòtesi⁷². L'ingrés de la col·lecció es va fer efectiu l'any 1909, poc després de la mort del canonge, i els objectes que es van seleccionar per formar part de la col·lecció de la catedral es van registrar en un inventari datat de 1911, on efectivament figura «Una tabla gòtica con varios pasos de la vida de S. Onofre»⁷³.

Pel que sembla, els pioners de la història de l'art català, com Josep Puiggarí o Salvador Sanpere i Miquel, no van poder estudiar el *Bancal de sant Onofre*. En canvi, coneixien bé una altra peça que també procedia de Pedralbes i va pertànyer igualment a Vallet. Em refereixo a un altre *bancal* amb cinc compartiments narratius que, com explica Sanpere, Vallet va vendre abans de morir, de manera que no formà part de la col·lecció llegada a la catedral⁷⁴. Ignorem si la peça encara es conserva i en mans de qui. Avui només la podem estudiar a través dels dibuixos que en van fer alguns erudits i artistes de finals del segle XIX i inicis del segle XX⁷⁵. Puiggarí creia que es tractava d'una relíquia de l'antic retaule gòtic de l'altar major, però resulta més versemblant la hipòtesi de Sanpere, qui, tenint en compte l'he-

ràldica dels llinatges Cardona i Cruïlles que llueix la peça, va proposar que podria provenir de la capella de Sant Miquel i Sant Pere, construïda gràcies a un llegat de Constança de Cardona i en la que més tard hi va instituir un benefici sor Constança de Cruïlles (filla del llinatge Cardona i vídua de Jofre de Cruïlles). Igualment assenyat era el suggeriment de Sanpere d'atribuir l'obra a «una etapa primerenca d'en Jaume Serra», si bé avui seríem més prudents a l'hora de determinar quin o quins dels germans Serra foren autors de la taula, no podent-la estudiar directament. Els seus cinc compartiments mostren escenes de la vida de diversos sants, algunes de les quals encara no han estat ben identificades. Tot i que de vegades s'ha descrit com una predel·la de retaule, és possible que es tractés d'una taula independent, ja que el compartiment central mostra una escena hagiogràfica en lloc d'un tema cristològic de connotació eucarística com veiem a les predelles dels retaules de l'època⁷⁶.

Tot i que resulta poc versemblant que aquesta altra taula provingués, com presumia Puiggarí, del retaule major, cal recordar que foren els germans Jaume i Pere Serra els qui pintaren el retaule de l'altar major, del que no ha quedat res. En efecte, el 24 de novembre de 1368 ambdós pintors van signar el corresponent contracte amb l'abadessa sor Sibil·la de Caixans, i també coneixem les èpoques que certifiquen l'execució de l'obra, per la qual els artistes van rebre el pagament final el novembre de 1370⁷⁷. Si tenim en compte la seva estructura i les seves dimensions, que havien de ser gegantines segons el contracte (53 pams

d'alçada i 46 d'amplada), sembla que el retaule major fou una fita important en la història de la retaulística catalana, i també en general en la història de la retaulística ibèrica, ja que la tipologia característica del gran retaule-pantalla, que sovint tendeix a ocupar tota l'amplada i l'alçada de la capella, sembla haver-se originat i desenvolupat, en primer lloc, a Catalunya.

Recordem que Pedralbes fou un dels grans escenaris de la pintura catalana trescentista. Avui encara conservem les pintures murals de la capella de sant Miquel, al claustre, que havia de pintar Ferrer Bassa, segons el contracte signat amb l'abadessa Francesca Saportella l'any 1343, que es va renovar l'any 1346. Però finalment aquest contracte fou cancel·lat i el conjunt fou executat poc més tard per un pintor italià anònim, que presumiblement s'havia format amb els sienesos Pietro i Ambroggio Lorenzetti o en el seu cercle més pròxim⁷⁸. Tanmateix, Ferrer Bassa i el seu fill Arnau no van deixar de rebre nous encàrrecs del monestir de Pedralbes. En l'àmbit de la pintura mural, Arnau va signar en solitari un contracte, l'11 d'abril de 1343, per pintar el mur del cor alt de l'església amb el tema de l'Arbre de la Vida (*Lignum vitae*), les figures dels dotze apòstols i quatre episodis de la Passió, avui tampoc conservat. Només un dia abans, el 10 d'abril, Ferrer i el seu fill Arnau havien contractat solidàriament la pintura d'un bancal amb cinc històries de sant Antoni, un retaule de la Mare de Déu amb els tres reis mags, i una taula amb la Mare de Déu de mig cos i dos àngels, per al monestir de Pedralbes, per encàrrec del canonge Ferrer Peiró⁷⁹. El contracte resulta interessant per la gamma de formats pictòrics que inclou: un *bancal*, és a dir una taula de format marcadament apaïsat; un *retaule*, és a

⁷¹ Español 2001: 348.

⁷² Favà & Cornudella 2009. Sobre la col·lecció de Josep Vallet vegeu Cornudella (en premsa).

⁷³ Arxiu Capítular de Barcelona. Inventaris. 9. Altres inventaris menors: segles XVI-XIX. Inventari dels objectes artístics procedents del llegat del Canonge Dr. Vallet, document de 12 pàgines signat pels Srs. August Font i Francesc Llorens el mes de gener de 1911.

⁷⁴ Sanpere i Miquel 1924, p. 266-267: «Guardava Pedralbes, fins no fa gaires anys, un bancal d'un retaule desaparegut; i aquest bancal, les monges, en agraïment de lo que l Dr. Vallet, canonge de la Catedral de Barcelona, havia fet per elles, li van regalar. Més el nostre canonge no l va guardar, sinó que l va vendre a un antiquari que hi havia a la plaça del Pi. Si l'hagués guardat, avui el tindríem a la Sala Capítular de la Catedral barcelonina, on han anat a parar les restes de les seves col·leccions d'antiguitats, per ell deixades al Capítol de que havia format part».

⁷⁵ Sobre aquest bancal vegeu Español 1999.v

⁷⁶ F. Español suggereix que podria tractar-se d'una peça «emprada privadament» per Constança de Cruïlles en els seus «exercicis devocionals» i que, consegüentment, l'hauria col·locat a la seva «cel·la». Entenc que es refereix a un dels oratoris o «cel·les de dia» que abunden al monestir. Vegeu Español 1999: 241.

⁷⁷ La primera referència publicada del contracte la donà Anzizu 1897: 89-91. Tant el contracte com les èpoques es transcriuen a Madurell 1952: 51-53, 55-57, 60, docs. 435, 438, 439, 440, 441, 444.

⁷⁸ L'autoria de les pintures de la capella de sant Miquel ha estat intensament debatuda; per a la meua opinió, en la línia dels arguments previs de François Avril, Robert Gibbs i Joaquín Yarza, vegeu Cornudella 2014, amb bibliografia anterior.

⁷⁹ El document és transcrit per Trens 1936: p. 174-175, doc. XXXV.

dir un políptic, i una *taula* autònoma, probablement de dimensions més aviat petites. En aquest context ens interessa sobretot el bancal amb cinc «ystorias de sto Antonyno» dedicat certament a sant Antoni de Pàmies, la imatge del qual, com subratlla Manuel Trens, també estava inclosa en el programa iconogràfic descrit al contracte de les pintures de la capella de sant Miquel («sent Antoni de Pamyas dicahre»). Trens va apuntar amb raó que «probablement aquest bancal devia ésser una peça solta, semblant al bancal de sant Onofre»⁸⁰. La veritat és que no tenim constància documental que aquestes peces s'arribessin a pintar, però tot i així resulta interessant el tipus de peça a què es refereix el contracte pel que fa al *bancal*. Recordem que la paraula *bancal* s'emprava en català tant per designar una taula independent de format horitzontal com la predel·la d'un retaule (i també paraments tèxtils).

El *Bancal de sant Onofre* té la particularitat que representa les escenes de la vida de sant Onofre, nou en total, en una composició seguida i sense compartimentacions, situant els episodis en una serralada que ocupa tot l'ample del camp pictòric. Aquest cicle es basa en la *Vita Sancti Onuphrii*, que constitueix la segona part de les tres de què consta la *Peregrinatio Paphnutiana*, en la que el monjo Pafnuci relata la peregrinació que va emprendre al desert de Tebes per conèixer els eremites. La versió original s'hauria redactat en el segle V a Egipte i els filòlegs han debatut si la primera redacció seria en grec o en copte⁸¹. En tot cas, la traducció llatina és més tardana i molt probablement es va escriure al sud d'Itàlia, d'on provenen diversos manuscrits del segle XI i on s'atesten també les mostres iconogràfiques més antigues del culte a sant Onofre, com ara les pintures murals de l'església monàstica de Santa Maria a Muro Leccese (Salento), executats potser a la primera meitat del segle XI (en ells la figura d'Onofre apareix al

costat de sant Macari i de sant Antoni eremita)⁸². Dels ambients italo-grecs meridionals el culte hauria passat al cap de poc al Laci i a altres regions italianes, arrelant sobretot als cenobis benedictins i en el món de l'eremitisme. Tanmateix, la iconografia de sant Onofre és escassa al llarg dels segles XI i XII, i no comença a proliferar fins al segle XIII, per guanyar un impuls definitiu en els segles XIV i XV, ara en els ambients de les dues grans ordes mendicants dels dominicans i els franciscans⁸³. Certament, la devoció per sant Onofre s'emmarcava dins d'un corrent ampli de devoció pel conjunt dels primers eremites. Així, a la Toscana, el dominicà Domenico Cavalca (nascut a Vico Pisano, mort el 1341) va traduir a la llengua vulgar les *Vitae patrum*, el text de referència per a les vides dels antics eremites de Tebes. Cal recordar que la tradició textual de la *Vita Sancti Onuphrii* sembla haver estat molt de temps independent de la tradició de les *Vitae patrum*, incloent-hi els manuscrits més antics de la traducció toscana de Cavalca. Ara bé, segons la recent hipòtesi de Manu Radhakrishnan hauria estat el mateix Cavalca qui posteriorment traduís també la vida de sant Onofre per afegir-la al llibre IV de la *Vita dei santi padri*⁸⁴.

Com a mínim a partir del segle XV documentem també versions catalanes de la vida de sant Onofre, entre les quals cal destacar la del manuscrit conservat a la Biblioteca de Catalunya (ms. 13) que conté també una vida de santa Paula romana⁸⁵. Si a les versions llatines i vulgars italianes anteriors ja s'havien afegit nous episodis que expandien el nucli original de la vida de l'eremita, les versions catalanes no deixaran d'afegir també altres episodis. Des de la nostra perspectiva ens

interessa destacar el que ja es troba al ms. 13 de la Biblioteca de Catalunya. En efecte, entre els miracles pòstums obrats per intercessió del sant, s'inclou aquí la història d'un mercader que, abans d'emprendre un viatge marítim, havia visitat la seva germana, una monja de Pedralbes, la qual li havia aconsellat que demanés socors a sant Onofre en cas de perill. En el moment d'invocar-lo, enmig d'una terrible tempesta, el mercader promet de fundar al monestir de Pedralbes una capella dedicada al sant. Malgrat que resulta impossible de relacionar aquest relat fantàstic amb Beatriu d'Òdena, és clar que assenyala una vegada més el monestir de Pedralbes com un dels primers focus catalans de la devoció a sant Onofre. De fet, la notícia del necrologi referida a Beatriu d'Òdena és la primera dada que tenim d'una devoció específica a sant Onofre a Catalunya.

Val a dir que el cicle plasmat al bancal de Pedralbes es limita bàsicament al nucli de la llegenda, sense incloure cap dels episodis que se li havien afegit, relatius a la vida d'Onofre abans d'entrar al monestir o als seus miracles pòstums. Així, la primera escena és la de la seva sortida del monestir, guiat per un àngel, i el cicle acaba amb l'enterrament d'Onofre per Pafnuci, amb l'ajut miraculós dels lleons. Per situar la singular modalitat figurativa que es desplega al bancal, és a dir, la seqüència «paratàctica» dels episodis distribuïts en una serralada, dins d'un format horitzontal, cal comparar-la —en la nostra opinió— amb el fenomen iconogràfic de les *Tebaïde*, que sembla circumscrit a l'àmbit toscà i a un arc cronològic que compren els segles XIV i XV⁸⁶. Com a precedent s'ha de tenir present el tríptic de Grifo di Tancredi (Edimburg, National Gallery), datable a finals del segle XIII, la taula central del qual es focalitza en la dormició i funerals de sant Efreim i alhora desplega, dins d'un format vertical, un escenari muntanyós en el qual es distribueixen

⁸⁰ Trens 1936: 22.

⁸¹ Radhakrishnan 2018: 311-312.

⁸² Pouvreau 2014: 211.

⁸³ Per a una síntesi sobre la difusió del culte de sant Onofre a Occident vegeu Pouvreau 2014: 211-219.

⁸⁴ Radhakrishnan 2018.

⁸⁵ Quant a les versions catalanes, vegeu Wittlin 1995; Valldecabres 2004; Pastor 2012; Escartí 2014; Escartó 2015; Escartí 2017.

⁸⁶ Ja vam insistir en aquest punt a Favà & Cornudella 2009. Sobre les *Tebaïde* vegeu Callman 1975, Frugoni 1988, Malquori 1993: 35-46, Malquori 1996, Palladino 2005.

altres eremites del desert i religiosos que acudeixen a la sepultura. Com s'ha dit, aquesta fórmula iconogràfica deu remetre a un prototipus bizantí no conservat i, en tot cas, té paral·lels bizantins més tardans, la major part dels quals representen la Dormició de sant Efre⁸⁷.

Ara bé, el format que predomina en els segles XIV i XV a la Toscana, tant en la pintura mural com en la pintura sobre taula, és el del fris apaïsat que, sense jerarquia, ambienta els diversos episodis protagonitzats pels eremites en un vast paisatge muntanyós. Aquesta és la fórmula compositiva de l'extraordinària *Tebaide* del Camposanto de Pisa, que junt amb els frescos del Triomf de la mort i del Judici Final, foren atribuïts per Luciano Bellosi al cèlebre Buonamico Buffalmacco (el company de Bruno i Calandrino al *Decameró* de Boccaccio) i datats entre 1336-1342. Tot i que sembla poder-se descartar la idea d'una comitència dominicana, sí que se sol admetre la hipòtesi que l'«autor intel·lectual» de la *Tebaide* pisana seria el dominicà Domenico Cavalca, que, al cap i a la fi, era l'especialista local en aquesta temàtica. Com ha subratllat Radhakrishnan, la rellevància inesperada que s'hi dona a Onofre i Pafnuci s'explica pel fet que Cavalca també va traduir la vida de sant Onofre, afegint-la a la *Vita dei santi padri*⁸⁸. En tot cas, la devoció dominicana pels sants eremites de Tebes i per Onofre en particular és testimoniada per altres exemples, com els frescos conservats de dues voltes d'una estança del Convent de Santa Maria Novella a Florència, datables a finals del segle XIV⁸⁹. També corresponen a l'àmbit florentí un conjunt de *Tebaide* sobre taula que deriven d'un mateix prototipus, entre les quals es compta la taula dels Uffizi que molts especialistes atribueixen al dominicà Fra Angelico. L'escenari muntanyós s'emmarca dins d'un format rectangular i apaïsat, en la línia del fresc pisà de Buffalmacco.

Si bé la tradició figurativa trescentista i quatrecentista de les *Tebaide* sembla tenir el seu origen en el fresc del Camposanto de Pisa, versemblantment executat per Buffalmacco a partir del guió iconogràfic de Cavalca, cal subratllar que ja des del segle XIII l'interès per l'eremitisme i, en particular, la devoció per sant Onofre també havien arrelat plenament en els medis franciscans. Des del segle XIII veiem que la figura de sant Onofre podia associar-se o almenys juxtaposar-se a la de sant Francesc, com ocorre per exemple als frescos de l'església benedictina de Santa Maria delle Grotte a Rocchetta (Volturno)⁹⁰, i a finals del mateix segle es tornen a aparellar Onofre i Francesc a l'església benedictina de Bominaco (Abruzzo)⁹¹. En l'àmbit estrictament franciscà cal recordar que sant Onofre també troba el seu lloc, al costat de sant Francesc rebent els estigmes, a la predel·la del Políptic Baroncelli de Giotto (1333-1336), procedent de la basílica de la Santa Croce de Florència. Com a model del primer eremitisme, Onofre es posa en paral·lel amb sant Francesc que va rebre els estigmes en el marc d'una experiència eremítica. En la primera meitat del segle XV veiem el mateix paral·lelisme a les portes d'un tríptic atribuït a Bicci di Lorenzo (col·lecció particular), i a l'antic Convent de Sant'Onofrio de les clarisses «di Fuligno», a Florència, es conserva un fresc atribuït al mateix pintor on sant Onofre i sant Francesc s'inclouen a l'escena de la Nativitat. En fi, en el tríptic de la Compagnia di San Francesco, de Fra Angelico (Florència, Museo di San Marco), també s'associen Onofre i sant Francesc per bé que sense posar l'accent en l'estigmatització d'aquest darrer.

El *Bancal de sant Onofre* procedent de Pedralbes és un altre exemple clau del culte del sant eremita en un context franciscà. Ja he insistit en la hipòtesi que la seva fórmula figurativa deriva de les *Tebaide* toscanes⁹². Potser no hem de descartar que aquesta versió en què, partint del mateix esquema compositiu, es presenta una seqüència d'escenes de la història d'un únic eremita també tingués un ignot precedent toscà en el qual s'hagués pogut basar el pintor català del bancal. En tot cas, aquesta possibilitat ja estava en certa manera implícita a la *Tebaide* del Camposanto pisà, ja que en el cas d'alguns anacoretes prominents, com sant Pau eremita, sant Antoni eremita i el mateix Onofre, es va representar més d'una escena de la seva vida. Sigui com sigui, aquesta filiació italiana reforça la hipòtesi que el bancal català fou una peça autònoma i no el component (predel·la) d'un conjunt retaulístic més gran.

En les tres primeres escenes del bancal, Onofre vesteix l'hàbit de monjo, mentre que, a partir de la quarta escena, en què veiem el sant alimentat per un àngel, l'eremita es mostra nu i amb aspecte de salvatge, amb tot el cos cobert de pèl, una pilositat que fins i tot s'observa a la petita figura que representa l'ànima d'Onofre enlairada pels àngels al cel on el rep la divinitat. Si bé els textos llatins descriuen la pilositat d'Onofre, el cert és que —com remarca Pouvreau— la tradició iconogràfica anterior al segle XIII sembla haver evitat la plasmació visual d'aquest tret, evitant l'ambivalència que suposava «jugar amb la falsedat de les aparences» i la connotació demoníaca tradicionalment associada a la lletjor de l'excessiva pilositat⁹³. En tot cas, aquesta repugnància fou en gran part superada a partir dels segles XIII-XIV, potser —com apunta el mateix historiador—

⁸⁷ Pouvreau 2014: 214. Per contra, cal desmentir de pla l'argument de Pouvreau sobre la suposada «indiferència» dels dominicans per les imatges de sant Onofre i la idea que la Tebaide del Camposanto de Pisa constitueix una de les rares excepcions en aquest sentit (cf. p. 215).

⁸⁸ Baschet 1991: 86; Frugoni 1993: 256 i 303.

⁹² Cfr. Post 1930: 248, on imagina que el pintor del bancal, per a ell probablement Jaume Serra, podria haver vist directament el fresc del Camposanto de Pisa. Cal pensar més aviat en alguna baula intermèdia.

⁹³ Pouvreau 2014: 221-224.

⁸⁷ Vegeu Martin 1951.

⁸⁸ Radhakrishnan 2018: 328-343.

⁸⁹ Sobre aquests frescos vegeu Malquori 1996.

per analogia amb les representacions semblants de Maria Magdalena, especialment en contextos franciscans. D'altra banda, l'associació d'Onofre i la Magdalena implica —amb independència de la respectiva caracterització pel que fa a nuesa, pilositat i cabellera— un acostament de la figura anacòrètica del primer al paradigma per excel·lència de la penitència que encarnava Maria Magdalena. Al mateix monestir de Pedralbes tenim un exemple pictòric d'inicis del segle XVI d'aquest aparellament de sant Onofre amb la Magdalena (a les portes que es van afegir a un relleu de l'Epifania d'Andrea della Robbia)⁹⁴. L'acostament és remarcable perquè la caracterització original d'Onofre és la d'un ascetisme radical, però no la d'un penitent. Recordem, en aquesta línia, que Charles Alyn Williams classificà sant Onofre dins de la categoria dels anacòretes que responen a un ideal d'inspiració gnòstica, per als quals la solitud i l'ascesi constitueixen sobretot un mitjà d'elevació espiritual, per contraposició a la categoria dels anacòretes penitents, per als quals la vida solitària respon a la penitència que s'imposen pels seus pecats⁹⁵. En tot cas, si ens atenim a l'evidència narrativa que ens ofereix el bancal de Pedralbes, cal reconèixer que se cenyeix a aquest fenomen aparentment paradoxal en virtut del qual el cos mortificat de l'anacòrèta es degrada a un nivell animal mentre la seva fe es perfecciona i la seva ànima se santifica (revestida aquesta encara de pilositat en la seva representació simbòlica en el moment de la mort)⁹⁶.

L'autoria del *Bancal de sant Onofre* ha estat una qüestió problemàtica i debatuda. Chandler R. Post el va considerar molt pròxim a l'estil de Jaume Serra, malgrat que podia no ser una obra de la seva mateixa mà⁹⁷. Gudiol Ricart el va incloure en un grup d'obres definit

al voltant del *Retaule de santa Marta d'Iraval*⁹⁸. Tant aquest grup com un segon grup d'obres, encapçalat pel *Retaule de la Passió de Crist* (en estat fragmentari, església de San Nicolás del convent del Santo Sepulcro, Saragossa), podrien correspondre segons Gudiol a dues etapes arcaïques del mateix Jaume Serra, o bé a un notable mestre treballant en el taller dels Serra, o encara a algun altre taller, més antic, a partir del qual els Serra haurien derivat el seu estil i tècnica. Insistent en aquesta darrera possibilitat, Ainaud i Verrié van definir un «Mestre dels Serra» que a continuació Verrié va identificar amb Ramon Destorrens⁹⁹. Aquesta proposta es fonamentava en el reconeixement, com a obra documentada de Destorrens, de les dues peces subsistents del *Retaule de santa Anna* procedent de la capella del palau reial de l'Almudaina de la ciutat de Mallorca (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga; Palma de Mallorca, Museu de Mallorca). Ara bé, aquest retaule mallorquí sabem que fou encarregat prèviament a Ferrer Bassa, i de fet l'escena del Calvari sembla perfectament coherent amb la producció de Ferrer Bassa i el seu fill Arnau. En la nostra opinió l'única peça que podem atribuir a Destorrens seria la taula de la Santa Anna que es conserva a Lisboa, però a parer nostre no té una relació evident amb l'heterogeni grup que es va reunir sota les denominacions de «Mestre d'Iraval» o «dels Serra». Imaginant una situació semblant a la que es va produir en el cas del *Retaule de santa Anna*, més ençà Alcoy ha defensat la possibilitat que el *Bancal de sant Onofre* hagués estat començat per Arnau Bassa i acabat per Destorrens. Tanmateix, la diferència estilística que advertim entre la taula del retaule de l'Almudaina conservada a Lisboa (Destorrens) i el Calvari que anava al damunt (Bassa), no es percep en el *Bancal de sant Onofre*, que mostra una factura i un estil absolutament homogeni. D'altra banda, cal recordar que Gu-

diol Ricart no va admetre l'atribució del bancal de Pedralbes a Destorrens i, finalment, va optar per adjudicar-lo a una etapa primerenca de Pere Serra el qual, com consta documentalment, l'any 1357 va entrar com a aprenent al taller de Destorrens¹⁰⁰.

En la nostra opinió cal rescatar la idea que el *Bancal de sant Onofre* pertany a l'etapa més arcaica dels germans Serra i afegir que representa aquesta primera etapa en el seu nivell més alt. Les primeres apreciacions sobre les obres d'aquest grup van ignorar la possibilitat, ben lògica, d'atribuir-les a Francesc Serra, el germà primogenit, aleshores pràcticament desconegut, ja que el seu itinerari, estroncat per una mort aparentment prematura, no es va documentar fins més tard¹⁰¹. Fa uns anys Alcoy va identificar la taula central (aleshores en una col·lecció particular de Madrid) del *Retaule de sant Lluís de Tolosa* pintat per encàrrec dels Ardèvol i destinat a la catedral de Barcelona¹⁰². Sabem que l'any 1359 Francesc Serra va rebre de Guerau d'Ardèvol l'encàrrec de pintar un retaule no especificat, tal vegada el de sant Lluís, i que el 1364, ja difunt Francesc Serra, el seu germà Jaume va cobrar certes quantitats per dos retaules, tampoc especificats, que havien estat encarregats per Guerau d'Ardèvol, també ja difunt. La recent reaparició de la taula central del *Retaule de Sant Lluís* ens permet constatar definitivament allò que ja havíem proposat abans de poder-la examinar, és a saber, la seva manifesta coherència estilística amb el *Bancal de sant Onofre* i amb les millors obres de la primera etapa dels Serra, que raonablement hem d'atribuir a Francesc, a vegades en exclusiva —aquest seria el cas del bancal que comentem—, i altres vegades amb la col·laboració de Jaume i d'altres membres del taller.

RAFAEL CORNUDELLA

⁹⁴ Sobre aquest conjunt vegeu Carbonell 2005.

⁹⁵ Williams 1935; citat per Pouvreau 2014 : 208.

⁹⁶ Em permeto de parafrasejar un passatge de Pouvreau 2014 : 221-222.

⁹⁷ Post 1930, II: 246-248.

⁹⁸ Gudiol Ricart 1938: 13.

⁹⁹ Verrié 1948.

¹⁰⁰ Gudiol Ricart 1955: 74; Gudiol & Alcolea 1986: 57.

¹⁰¹ Favà & Cornudella 2009; Favà & Cornudella 2012.

¹⁰² Alcoy 1993.

Francesc Serra (documentado en Barcelona 1350-1361/1362)

Tabla de la vida de San Onofre

Ca. 1350-1360

Pintura al temple sobre tabla

275 x 65 cm

Capítulo de la Catedral de Barcelona, inv. 2522731

Procedente del Monasterio de Pedralbes

Por su calidad artística y su filiación estilística, su formato, su iconografía y su modalidad figurativa, la *Tabla de la vida de San Onofre* constituye una de las obras más singulares e importantes que hemos conservado de la pintura catalana trecentista de signo italianizante.⁶⁷ Que nosotros sepamos fue Manuel Trens quien por primera vez sugirió la posibilidad de que esta tabla procediera del monasterio de las clarisas de Pedralbes, relacionándola con una noticia documental contenida en el antiguo necrologio de esta comunidad religiosa.⁶⁸ En efecto, sor Beatriu de Òdena, que había sido una de las fundadoras o «pobladoras» del monasterio y que había muerto en 1389, según registra el necrologio, había hecho pintar un bancal con escenas de la vida de san Onofre para instalarlo sobre el altar de las Once Mil Vírgenes: «Fecit insuper bancale super altare XI milium virginum ubi est depicta vita beati Onofrii heremite».⁶⁹ La capilla de las Once Mil Vírgenes era la central junto al Evangelio de la nave única de la iglesia monástica, que ya era edificada en 1341.⁷⁰ No existe ya ningún motivo para dudar de que el bancal proviene de Pedralbes. Francesca Español insistió en esta hipótesis y apuntó la posibilidad de que hubiera llegado a la catedral de Barcelona formando parte de la colección legada

por Josep Vallet (1833-1909), canónigo magistral de la misma catedral.⁷¹ Hemos podido validar documentalment e esta hipótesis.⁷² El ingreso de la colección se hizo efectivo en 1909, poco después de la muerte del canónigo, y los objetos que se seleccionaron para formar parte de la colección de la catedral se registraron en un inventario datado de 1911, donde efectivamente figura «Una tabla gótica con varios pasos de la vida de S. Onofre».⁷³

Al parecer, los pioneros de la historia del arte catalán, como Josep Puiggarí o Salvador Sanpere Miquel, no pudieron estudiar la *Tabla de san Onofre*. En cambio, conocían bien otra pieza que también procedía de Pedralbes y perteneció igualmente a Vallet. Me refiero a otro bancal con cinco compartimentos narrativos que, como explica Sanpere, Vallet vendió antes de morir, por lo que no formó parte de la colección legada a la catedral.⁷⁴ Ignoramos si la pieza se conserva todavía y a manos de quién. Hoy sólo podemos estudiarla a través de los dibujos que hicieron algunos eruditos y artistas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.⁷⁵ Puiggarí creía que se trataba de una reliquia del antiguo retablo gótico del altar mayor, pero resulta más verosímil la hipótesis de Sanpere, quien, teniendo en cuenta la heráldica

⁷¹ Español 2001: 348.

⁷² Favà & Cornudella 2009. Sobre la colección de Josep Vallet, cf. Cornudella (en prensa).

⁷³ Arxiu Capítular de Barcelona. *Inventaris. 9. Altres inventaris menors: segles XVI-XIX. Inventari dels objectes artístics procedents del llegat del Canonge Dr. Vallet*, documento de 12 páginas signado por los Srs. August Font y Francesc Llorens el mes de enero de 1911.

⁷⁴ Sanpere i Miquel 1924, p. 266-267: «Guardava Pedralbes, fins no fa gaires anys, un bancal d'un retaule desaparegut; i aquest bancal, les monges, en agraïment de lo que l Dr. Vallet, canonge de la Catedral de Barcelona, havia fet per elles, li van regalar. Més el nostre canonge no l va guardar, sinó que l va vendre a un antiquari que hi havia a la plaça del Pi. Si l'hagués guardat, avui el tindríem a la Sala Capítular de la Catedral barcelonina, on han anat a parar les restes de les seves col·leccions d'antiguitats, per ell deixades al Capítol de que havia format part».

⁷⁵ Sobre este bancal, cf. Español 1999, v

⁶⁷ La presente entrada de catálogo es una versión evolucionada y revisada de la que redacté con Cèsar Favà: Favà & Cornudella 2009.

⁶⁸ Trens 1936: 22, nota 1.

⁶⁹ Castro 1968: 425.

⁷⁰ Español 1991: 71-72; Baqué 1997: 74-75.

de los linajes Cardona y Cruïlles que luce la pieza, propuso que pudiera provenir de la capilla de san Miguel y san Pedro, construida gracias a un legado de Constanza de Cardona y en la que más tarde instituyó un beneficio sor Constanza de Cruïlles (hija del linaje Cardona y viuda de Jofre de Cruïlles). Igualmente, sensato era la sugerencia de Sanpere de atribuir la obra a «una etapa temprana de Jaume Serra», si bien hoy seríamos más prudentes a la hora de determinar cuál o cuáles de los hermanos Serra fueron autores de la tabla, no pudiéndola estudiar directamente. Sus cinco compartimentos muestran escenas de la vida de varios santos, algunas de las cuales todavía no han sido bien identificadas. Aunque a veces se ha descrito como una predela de retablo, es posible que se tratara de una tabla independiente, ya que el compartimiento central muestra una escena hagiográfica en lugar de un tema cristológico de connotación eucarística, como vemos en las predelas de los retablos de la época.⁷⁶

Aunque resulta poco verosímil que esta otra tabla proviniera, como presumía Puiggarí, del retablo mayor, hay que recordar que fueron los hermanos Jaume y Pere Serra quienes pintaron el retablo del altar mayor, de lo que no ha quedado nada. En efecto, el 24 de noviembre de 1368 ambos pintores firmaron el correspondiente contrato con la abadesa sor Sibila de Caixans, y también conocemos las cartas de pago que certifican la ejecución de la obra, por la que los artistas recibieron el pago final en noviembre de 1370.⁷⁷ Si tenemos en cuenta su estructura y sus dimensiones, que debían ser gigantescas según el contrato

(53 palmos de altura y 46 de ancho), parece que el retablo mayor fue un hito importante en la historia de la retablistica catalana, y también en general en la historia de la retablistica ibérica, ya que la tipología característica del gran retablo-pantalla, que a menudo tiende a ocupar toda la anchura y altura de la capilla, parece haberse originado y desarrollado en primer lugar en Cataluña.

Recordamos que Pedralbes fue uno de los grandes escenarios de la pintura catalana trecentista. Hoy todavía conservamos las pinturas murales de la capilla de san Miguel, en el claustro, que tenía que pintar Ferrer Bassa, según el contrato firmado con la abadesa Francesca Saportella en 1343, que se renovó en 1346. Pero finalmente este contrato fue cancelado y el conjunto fue ejecutado poco más tarde por un pintor italiano anónimo, que presumiblemente se había formado con los sieneses Pietro y Ambrogio Lorenzetti o en su círculo más cercano.⁷⁸ Sin embargo, Ferrer Bassa y su hijo Arnau no dejaron de recibir nuevos encargos del monasterio de Pedralbes. En el ámbito de la pintura mural, Arnau firmó en solitario un contrato, el 11 de abril de 1343, para pintar el muro del coro alto de la iglesia, con el tema del Árbol de la Vida (*Lignum vitae*), las figuras de los doce apóstoles y cuatro episodios de la Pasión, tampoco conservado en la actualidad. Solo un día antes, el 10 de abril, Ferrer y su hijo Arnau habían contratado solidariamente la pintura de un bancal con cinco historias de san Antolín, un retablo de la Virgen con los tres reyes magos, y una tabla con la Virgen de medio cuerpo y dos ángeles, para el monasterio de Pedralbes, por encargo del canónigo Ferrer Peiró.⁷⁹ El contrato resulta interesante por la gama de formatos pictóricos que incluye: un *bancal*, es decir, una tabla de formato marcadamente apaisado; un *retablo*, es

decir, un políptico, y una *tabla* autónoma, probablemente de dimensiones más bien pequeñas. En este contexto nos interesa sobre todo el bancal con cinco «ystorias de sto Antonyno» **dedicado ciertamente a san Antolín** de Pamiers, cuya imagen, como subrayó Manuel Trens, también estaba incluida en el programa iconográfico descrito en el contrato de las pinturas de la capilla de san Miguel («sent Antoní de Pàmyes dicahre»). **Trens apuntó con razón que** «probablement aquest bancal devia ésser una peça solta, semblant al bancal de sant Onofre».⁸⁰ Lo cierto es que no tenemos constancia documental de que estas piezas llegaran a pintarse, pero aun así resulta interesante el tipo de pieza a que se refiere el contrato en lo que se refiere al *bancal*. Recordemos que la palabra *bancal* se empleaba en catalán tanto para designar una tabla independiente de formato horizontal como la predela de un retablo (y también paramentos textiles).

La *Tabla de San Onofre* tiene la particularidad de que representa las escenas de la vida de san Onofre, nueve en total, en una composición seguida y sin compartimentaciones, situando los episodios en una cordillera que ocupa todo el ancho del campo pictórico. Este ciclo se basa en la *Vita Sancti Onophrii*, que constituye la segunda parte de las tres de las que consta la *Peregrinatio Paphnutiana*, en la que el monje Pafnucio relata la peregrinación que emprendió en el desierto de Tebas para conocer a los eremitas. La versión original se habría redactado en el siglo V en Egipto y los filólogos han debatido si la primera redacción sería en griego o en copto.⁸¹ En cualquier caso, la traducción latina es más tardía y muy probablemente se escribió en el sur de Italia, de donde provienen varios manuscritos del siglo XI y donde se atestan también las muestras iconográficas más antiguas del culto a san Onofre, como por ejemplo las pinturas murales de la iglesia monástica de Santa María a Muro Leccese (Salento), ejecutados quizás en la primera mitad del siglo XI (en ellos la figura de Onofre aparece junto a san

⁷⁶ F. Español sugiere que pudiera tratarse de una pieza «emprada privadament» por Constanza de Cruïlles en sus «exercicis devocionals» y que, consiguientemente, la hubiera colocado en su «cel·la». Entiendo que se refiere a uno de los oratorios o «cel·les de dia» que abundan en el monasterio. Cf. Español 1999: 241.

⁷⁷ La primera referencia publicada del contrato la dio Anzi-zu 1897: 89-91. Tanto el contrato como las cartas de pago se transcriben en Madurell 1952: 51-53, 55-57, 60, docs. 435, 438, 439, 440, 441, 444.

⁷⁸ La autoría de las pinturas de la capilla de san Miguel ha sido intensamente debatida; para mi opinión, en la línea de los argumentos previos de François Avril, Robert Gibbs y Joaquín Yarza, véase Cornudella 2014, con bibliografía anterior.

⁷⁹ El documento es transcrito por Trens 1936: p. 174-175, doc. XXXV.

⁸⁰ Trens 1936: 22.

⁸¹ Radhakrishnan 2018: 311-312.

Macario y de san Antonio eremita).⁸² De los ambientes italo-griegos meridionales el culto habría pasado al poco tiempo al Lacio y a otras regiones italianas, arraigando sobre todo en los cenobios benedictinos y en el mundo del eremitismo. Sin embargo, la iconografía de san Onofre es escasa a lo largo de los siglos XI y XII, y no empieza a proliferar hasta el siglo XIII, para ganar un impulso definitivo en los siglos XIV y XV, ahora en los ambientes de las dos grandes órdenes mendicantes de los dominicanos y los franciscanos.⁸³ Ciertamente, la devoción por san Onofre se enmarcaba dentro de una corriente amplia de devoción por el conjunto de los primeros eremitas. Así, en la Toscana, el dominicano Domenico Cavalca (nacido en Vico Pisano, fallecido en 1341) tradujo a la lengua vulgar las *Vitae patrum*, el texto de referencia para las vidas de los antiguos eremitas de Tebas. Cabe recordar que la tradición textual de la *Vita Sancti Onuphrii* parece haber sido mucho tiempo independiente de la tradición de las *Vitae patrum*, incluyendo los manuscritos más antiguos de la traducción toscana de Cavalca. Ahora bien, según la reciente hipótesis de Manu Radhakrishnan habría sido el propio Cavalca quien posteriormente tradujese también la vida de san Onofre para añadirla al libro IV de la *Vita dei santi padri*.⁸⁴

Al menos a partir del siglo XV documentamos también versiones catalanas de la vida de san Onofre, entre las que cabe destacar la del manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya (ms. 13) que contiene también una vida de Santa Paula de Roma.⁸⁵ Si a las versiones latinas y vulgares italianas anteriores ya se habían añadido nuevos episodios que expandían el núcleo original de la vida del eremita, las versiones catalanas no dejarán de añadir también otros episodios. Desde nuestra

perspectiva nos interesa destacar lo que ya se encuentra en el ms. 13 de la Biblioteca de Catalunya. En efecto, entre los milagros póstumos obrados por intercesión del santo, se incluye aquí la historia de un mercader que, antes de emprender un viaje marítimo, había visitado a su hermana, una monja de Pedralbes, la cual le había aconsejado que pidiera socorro a san Onofre en caso de peligro. En el momento de invocarlo, en medio de una terrible tempestad, el mercader promete fundar en el monasterio de Pedralbes una capilla dedicada al santo. Aunque resulta imposible relacionar este relato fantástico con Beatriu de *Òdena*, está claro que señala una vez más el monasterio de Pedralbes como uno de los primeros focos catalanes de la devoción a san Onofre. De hecho, la noticia del necrologio referida a Beatriu de *Òdena* es el primer dato que tenemos de una devoción específica a san Onofre en Cataluña.

Cabe decir que el ciclo plasmado en el bancal de Pedralbes se limita básicamente al núcleo de la leyenda, sin incluir ninguno de los episodios que se le habían añadido relativos a la vida de Onofre antes de entrar en el monasterio o a sus milagros póstumos. Así, la primera escena es la de su salida del monasterio, guiado por un ángel, y el ciclo termina con el entierro de Onofre por Pafnucio, con la ayuda milagrosa de los leones. Para situar la singular modalidad figurativa que se despliega en el bancal, es decir, la secuencia «paratáctica» de los episodios distribuidos en una cordillera, dentro de un formato horizontal, es necesario compararla —en nuestra opinión— con el fenómeno iconográfico de las *Tebaide*, que parece circunscrito al ámbito toscano y a un arco cronológico que comprende los siglos XIV y XV.⁸⁶ Como precedente debe tenerse presente el tríptico de Grifo di Tancredi (Edimburgo, National Gallery), de finales del siglo XIII, cuya tabla central se focaliza en la dormición y funerales de san Efrén y al mismo tiempo des-

pliega, dentro de un formato vertical, un escenario montañoso en el que se distribuyen otros eremitas del desierto y religiosos que acuden a la sepultura. Como se ha dicho, esta fórmula iconográfica debe remitir a un prototipo bizantino no conservado y, en todo caso, tiene paralelos bizantinos más tardíos, la mayor parte de los cuales representan la Dormición de san Efrén.⁸⁷

Ahora bien, el formato que predomina en los siglos XIV y XV en la Toscana, tanto en la pintura mural como en la pintura sobre tabla, es el del friso apaisado que, sin jerarquía, ambienta los diversos episodios protagonizados por los eremitas en un vasto paisaje montañoso. Esta es la fórmula compositiva de la extraordinaria *Tebaide* del Camposanto de Pisa, que junto a los frescos del Triunfo de la muerte y del Juicio Final, fueron atribuidos por Luciano Bellosi al célebre Buonamico Buffalmacco (el compañero de Bruno y Calandrino en el *Decamerón* de Boccaccio) y fechados entre 1336-1342. Aunque parece poder descartarse la idea de una comitencia dominicana, sí se suele admitir la hipótesis de que el «autor intelectual» de la *Tebaide* pisana sería el dominicano Domenico Cavalca, que al fin y al cabo era el especialista local en esta temática. Como ha subrayado Radhakrishnan, la relevancia inesperada que se le da a Onofre y Pafnucio se explica por el hecho de que Cavalca también tradujo la vida de san Onofre, añadiéndola a la *Vita dei santi padri*.⁸⁸ En cualquier caso, la devoción dominicana por los santos eremitas de Tebas y por Onofre en particular es testimoniada por otros ejemplos, como los frescos conservados de dos vueltas de una estancia del Convento de Santa María Novella en Florencia, de finales del siglo XIV.⁸⁹ También corresponden al ámbito florentino un conjunto de *Tebaide* sobre tabla que derivan de un mismo prototipo, entre las que se cuenta la tabla de los Uffizi que muchos especialistas atribuyen al dominicano Fra Angelico. El escenario montañoso se enmarca

⁸² Pouvreau 2014: 211.

⁸³ Para una síntesis sobre la difusión del culto de san Onofre en Occidente, véase Pouvreau 2014: 211-219.

⁸⁴ Radhakrishnan 2018.

⁸⁵ Sobre las versiones catalanas, cf. Wittlin 1995; Valdecabres 2004; Pastor 2012; Escartí 2014; Escartó 2015; Escartí 2017.

⁸⁶ Ya insistimos sobre este punto en Favà & Cornudella 2009. Sobre las *Tebaide* cf. Callman 1975, Frugoni 1988, Malquori 1993: 35-46, Malquori 1996, Palladino 2005.

⁸⁷ Cf. Martin 1951.

⁸⁸ Radhakrishnan 2018: 328-343.

⁸⁹ Sobre estos frescos, cf. Malquori 1996.

dentro de un formato rectangular y apaisado, en la línea del fresco pisano de Buffalmacco.

Si bien la tradición figurativa trecentista y cuatrocentista de las *Tebaide* parece tener su origen en el fresco del Camposanto de Pisa, verosíblemente ejecutado por Buffalmacco a partir del guion iconográfico de Cavalca, cabe subrayar que ya desde el siglo XIII el interés por el eremitismo y, en particular, la devoción por san Onofre, también habían arraigado plenamente en los medios franciscanos. Desde el siglo XIII vemos que la figura de san Onofre podía asociarse o al menos yuxtaponerse a la de san Francisco, como ocurre por ejemplo en los frescos de la iglesia benedictina de Santa María delle Grotte a Rocchetta (Volturno),⁹⁰ y a finales del mismo siglo se vuelven a emparejar Onofre y Francisco en la iglesia benedictina de Bominaco (Abruzzo).⁹¹ En el ámbito estrictamente franciscano cabe recordar que san Onofre también encuentra su lugar, junto a san Francisco recibiendo los estigmas, en la predela del Político Baroncelli de Giotto (1333-1336), procedente de la basílica de la Santa Croce de Florencia. Como modelo del primer eremitismo, Onofre se pone en paralelo con san Francisco que recibió los estigmas en el marco de una experiencia eremítica. En la primera mitad del siglo XV vemos el mismo paralelismo a las puertas de un tríptico atribuido a Bicci di Lorenzo (colección particular), y al antiguo Convento de Sant'Onofrio de las clarisas «di Fuligno», *en Florencia, se conserva un fresco atribuido al mismo pintor donde san Onofre y san Francisco se incluyen en la escena de la Natividad. En fin, en el tríptico de la Compagnia di San Francesco, de Fra Angelico (Florencia, Museo di San Marco), también se asocian Onofre y san Francisco, aunque sin poner el acento en la estigmatización de este último.*

La *Tabla de san Onofre* procedente de Pedralbes es otro ejemplo clave del culto del santo eremita en un contexto franciscano. Ya he insistido en la hipótesis de que su fórmula figurativa deriva de las *Tebaide* toscanas.⁹² Quizás no debemos descartar que esta versión en la que, partiendo del mismo esquema compositivo, se presenta una secuencia de escenas de la historia de un único eremita, también tuviera un ignoto precedente toscano en el que se hubiera podido basar el pintor catalán del bancal. En cualquier caso, esta posibilidad ya estaba en cierto modo implícita en la *Tebaide* del camposanto pisano, ya que en el caso de algunos anacoretas prominentes, como san Pablo eremita, san Antonio eremita y el propio Onofre, se representó más de una escena de su vida. Sea como fuere, esta filiación italiana refuerza la hipótesis de que el bancal catalán fue una pieza autónoma y no el componente (predela) de un mayor conjunto retabístico.

En las tres primeras escenas del bancal, Onofre viste el hábito de monje, mientras que, a partir de la cuarta escena, en la que vemos al santo alimentado por un ángel, el eremita se muestra desnudo y con aspecto de salvaje, con todo el cuerpo cubierto de pelo, una pilosidad que incluso se observa en la pequeña figura que representa el alma de Onofre despegada por los ángeles en el cielo donde lo recibe la divinidad. Aunque los textos latinos describían la pilosidad de Onofre, lo cierto es que —como remarca Pouvreau— la tradición iconográfica anterior al siglo XIII parece haber evitado la plasmación visual de este rasgo, evitando la ambivalencia que suponía «jugar con la falsedad de las apariencias» y la connotación demoníaca tradicionalmente asociada a la fealdad de la excesiva pilosidad.⁹³ En cualquier caso, esta repugnancia fue en gran parte superada a partir de los siglos

XIII-XIV, quizás —como apunta el propio historiador— por analogía con las representaciones similares de María Magdalena, especialmente en contextos franciscanos. Por otra parte, la asociación de Onofre y la Magdalena implica —con independencia de la respectiva caracterización en cuanto a desnudez, pilosidad y melena— un acercamiento de la figura anacoretica del primero al paradigma por excelencia de la penitencia que encarnaba a María Magdalena. En el mismo monasterio de Pedralbes tenemos un ejemplo pictórico de inicios del siglo XVI de este emparejamiento de san Onofre con la Magdalena (a las puertas que se añadieron a un relieve de la Epifanía de Andrea della Robbia).⁹⁴ El acercamiento es remarcable porque la caracterización original de Onofre es la de un ascetismo radical, pero no la de un penitente. Recordemos, en esta línea, que Charles Alyn Williams clasificó a san Onofre dentro de la categoría de los anacoretas que responden a un ideal de inspiración gnóstica, para los que la soledad y la ascesis constituyen sobre todo un medio de elevación espiritual, por contraposición a la categoría de los anacoretas penitentes, para los que la vida solitaria responde a la penitencia que se imponen por sus pecados.⁹⁵ En cualquier caso, si nos atenemos a la evidencia narrativa que nos ofrece el bancal de Pedralbes, hay que reconocer que se ciñe a este fenómeno aparentemente paradójico en virtud del cual el cuerpo mortificado del anacoreta se degrada a un nivel animal mientras su fe se perfecciona y su alma se santifica (revestida ésta todavía de pilosidad en su representación simbólica en el momento de la muerte).⁹⁶

La autoría de la *Tabla de san Onofre* ha sido una cuestión problemática y debatida. Chandler R. Post la consideró muy cercana al estilo de Jaume Serra, aunque podía no ser una obra de su mis-

⁹⁰ Pouvreau 2014: 214. Por el contrario, hay que desmentir el argumento de Pouvreau sobre la supuesta «indiferencia» de los dominicanos hacia las imágenes de san Onofre y la idea de que la *Tebaide* del Camposanto de Pisa constituye una de las raras excepciones en este sentido (cfr. p. 215).

⁹¹ Baschet 1991: 86; Frugoni 1993: 256 y 303.

⁹² Cfr. Post 1930: 248, donde imagina que el pintor del bancal, para el probablemente Jaume Serra, podría haber visto directamente el fresco del Camposanto de Pisa. Mejor pensar en términos intermedios.

⁹³ Pouvreau 2014 : 221-224.

⁹⁴ Sobre este conjunto, cf. Carbonell 2005.

⁹⁵ Williams 1935; citado por Pouvreau 2014 : 208.

⁹⁶ Me permito parafrasear un pasaje de Pouvreau 2014 : 221-222.

ma mano.⁹⁷ Gudiol Ricart la incluyó en un grupo de obras definido en torno al *Retablo de santa Marta de Irvalls*.⁹⁸ Tanto este grupo como un segundo grupo de obras, encabezado por el *Retablo de la Pasión de Cristo* (en estado fragmentario, iglesia de San Nicolás del convento del Santo Sepulcro, Zaragoza), podrían corresponder, según Gudiol a dos etapas arcaicas del propio Jaume Serra, o bien a un notable maestro trabajando en el taller de los Serra, o todavía a algún otro taller, más antiguo, a partir del cual los Serra habrían derivado su estilo y técnica. Insistiendo en esta última posibilidad, Ainaud y Verrié definieron un «Maestro de los Serra» que a continuación Verrié identificó con Ramón Destorrens.⁹⁹ Esta propuesta se fundamentaba en el reconocimiento, como obra documentada de Destorrens, de las dos piezas subsistentes del *Retablo de Santa Ana* procedente de la capilla del palacio real de la Almudaina de la ciudad de Mallorca (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga; Palma de Mallorca, Museu de Mallorca). Sin embargo, este retablo mallorquín sabemos que fue encargado previamente a Ferrer Bassa, y de hecho la escena del Calvario parece perfectamente coherente con la producción de Ferrer Bassa y su hijo Arnau. En nuestra opinión, la única pieza que podemos atribuir a Destorrens sería la tabla de la Santa Ana que se conserva en Lisboa, pero a nuestro juicio no tiene una relación evidente con el heterogéneo grupo que se reunió bajo las denominaciones de «Maestro de Irvalls» o «de los Serra». Imaginando una situación parecida a la que se produjo en el caso del *Retablo de Santa Ana*, más adelante Alcoy ha defendido la posibilidad de que la *Tabla de san Onofre* hubiera sido empezada por Arnau Bassa y terminada por Destorrens. Sin embargo, la diferencia estilística que advertimos entre la tabla del retablo de la Almudaina, conservada en Lisboa (Destorrens) y el Calvario que iba por encima (Bassa), no se percibe en la *Tabla de san Onofre*, que muestra una factura y un estilo absolutamen-

te homogéneo. Por otra parte, cabe recordar que Gudiol Ricart no admitió la atribución del bancal de Pedralbes a Destorrens y, finalmente, optó por adjudicarlo a una etapa temprana de Pere Serra, el cual, como consta documentalmente, en 1357 entró como aprendiz en el taller de Destorrens.¹⁰⁰

En nuestra opinión cabe rescatar la idea de que la *Tabla de san Onofre* pertenece a la etapa más arcaica de los hermanos Serra y añadir que representa esta primera etapa en su nivel más alto. Las primeras apreciaciones sobre las obras de este grupo ignoraron la posibilidad, muy lógica, de atribuir las a Francesc Serra, el hermano primogénito, entonces prácticamente desconocido, ya que su itinerario, truncado por una muerte aparentemente prematura, no es documentó hasta más tarde.¹⁰¹ Hace unos años Alcoy identificó la tabla central (entonces en una colección particular de Madrid) del *Retablo de san Luis de Tolosa*, pintado por encargo de los Ardèvol y destinado a la catedral de Barcelona.¹⁰² Sabemos que en 1359 Francesc Serra recibió de Guerau de Ardèvol el encargo de pintar un retablo no especificado, tal vez el de san Luis, y que en 1364, ya difunto Francesc Serra, su hermano Jaume cobró ciertas cantidades por dos retablos, tampoco especificados, que habían sido encargados por Guerau de Ardèvol, también ya difunto. La reciente reaparición de la tabla central del *Retablo de San Luis* nos permite constatar definitivamente lo que ya habíamos propuesto antes de poder examinarla, es a saber, su manifiesta coherencia estilística con la *Tabla de san Onofre* y con las mejores obras de la primera etapa de los Serra, que razonablemente debemos atribuir a Francesc, a veces en exclusiva —este sería el caso del bancal que comentamos—, y otras veces con la colaboración de Jaume y de otros miembros del taller.

RAFAEL CORNUDELLA

⁹⁷ Post 1930, II: 246-248.

⁹⁸ Gudiol Ricart 1938: 13.

⁹⁹ Verrié 1948.

¹⁰⁰ Gudiol Ricart 1955: 74; Gudiol & Alcolea 1986: 57.

¹⁰¹ Favà & Cornudella 2009; Favà & Cornudella 2012.

¹⁰² Alcoy 1993.