

UN MAESTRO PARA EL CICLO DE LA VERA CRUZ: NUEVAS OBSERVACIONES SOBRE LAS PINTURAS MURALES DEL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA*

Licia Butta

Universitat Rovira i Virgili

licia.butta@gmail.com

Resumen

Con motivo de la aparición de nuevos testimonios pictóricos gracias a la reciente restauración de la catedral de Tarragona se presentan en este estudio una series de reflexiones relativas a las pinturas de las capillas adyacentes al coro. La mejorada legibilidad de los restos conocidos permite vincular el pintor que realizó las obras al taller del Maestro de Vallbona de les Monges. Asimismo, la peculiar elección iconográfica de los santos y de la parte narrativa del conjunto, que conserva restos de un ciclo dedicado a la Vera Cruz, se podría poner en relación con el culto al *lignum Crucis* impulsado por el arzobispo Arnau Sescomes.

Palabras clave

Leyenda de la Vera Cruz, Arnau Sescomes, pintura trecentista catalana, Maestro de Santa Coloma de Queralt, Maestro de Vallbona de les Monges.

Abstract

The recent restoration of the Cathedral of Tarragona brought new paintings to light. Thanks to the improved readability of the remains is now possible to link the artist who painted the choir chapels to the Catalan workshop of the Master

* El presente artículo se enmarca en las actividades del grupo de investigación consolidado *LAIREM. Literatura, Art i Representació a la llarga Edat Mitjana* de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona (2009-SGR 258). Agradezco al Dr. Antoni Conejo el generoso intercambio intelectual que ha caracterizado nuestra colaboración a la hora de redactar el informe histórico-artístico elaborado en ocasión de la última campaña de restauración de la Catedral de Tarragona, sin el cual este estudio no se hubiera realizado.

of Vallbona de les Monges. In a similar way, the specific iconographic selection of the subjects, namely the one dedicated to the Legend of the True Cross, seems to testify the worship of the *Lignum Crucis* promoted by the bishop Arnau Sescomes.

Keywords

Legend of the True Cross, Arnau Sescomes, Catalan Painting of the XIVth Century, Master of Santa Coloma de Queralt, Master of Vallbona de les Monges.

La reciente restauración de la catedral de Tarragona ha revelado en los pilares, en la contrafachada, en el trascoro y en el área presbiteral restos de policromías que nos permiten imaginar un espacio de culto profusamente animado con figuras devocionales, muy probablemente colocadas en lugares próximos a antiguos altares, hoy desaparecidos.¹ La diversidad y sobretodo el mal estado de conservación de la mayoría de estas muestras, de las cuales en sus tiempos se quiso borrar la memoria, no ofrece suficientes elementos para concretar un marco cronológico, aunque, en algunos casos, se puede avanzar una más que probable datación al siglo XIV, sumándose así las pinturas recién descubiertas a las ya conocidas obras trecentistas del conjunto catedralicio. Estamos en tiempos del arzobispo Joan de Aragón († 1334), bajo el cual en 1331 se consagra la catedral. Pese a que su muerte, tres años después de la consagración, no permite vincular con seguridad los primeros restos conocidos con el descendiente de la casa real, la alta calidad de las pinturas y de las esculturas que han llegado hasta nuestros días son huella clara de una campaña decorativa de gran envergadura, centrada en desarrollar un discurso iconográfico difícilmente descifrable hoy en día en toda su coherencia (Alcayo-Beserán, 2005, pp. 125-127). Bajo sus sucesores, Arnau Sescomes, Sancho López de Ayerbe y Pere de Clasquerí, se seguirán impulsando obras de destacada calidad, en un afán decorativo y devocional que abarcó diferentes espacios de la catedral. Entre ellos destacan las capillas del trascoro del lado de la Epístola, cuyas imágenes nos sitúan en el corazón del importante tema del desarrollo de la escuela pictórica tarragonense en el siglo del italiano catalán. En la primera mitad del Trecento, con claras consecuencias en las décadas siguientes, se distinguen dos tendencias en las corrientes figurativas de la región. La primera es protagonizada

¹ Es el caso de la pareja de santos cuya silueta es todavía visible en una de las columnas del tercer pilar de la nave lateral de la Epístola, identificable con los santos Cosme y Damián (Conejo da Pena con la colaboración de Buttà y Bazzocchi, 2012, pp. 34-35).

por artistas formados en el contexto del gótico lineal de derivación inglesa y francesa, portadores de un lenguaje que circulaba también por tierras levantinas. La segunda, más abierta a la recepción de modelos y patrones italianizantes, se distingue por la búsqueda de volumetría, plasticismo y monumentalidad (Alcoy, 2005, pp. 86-96). Cabe remarcar que no estamos hablando de tendencias que corren por vías paralelas, sino que se relacionan a lo largo de las décadas centrales del siglo, dando vida a producciones tan destacadas como la del anónimo Maestro de Santa Coloma de Queralt o a hibridaciones como las propuestas en la única obra documentada de Joan de Tarragona, a saber, el retablo dedicado a la Virgen de la Ermita de Paretdelgada, hoy en el Museo Diocesano de Tarragona (Alcoy-Buttà, 2005, pp. 216-220).

El objetivo principal del presente estudio es reconsiderar en su conjunto las pinturas murales del trascoro, principalmente a raíz de sus peculiares connotaciones iconográficas. Se pondrán además de manifiesto algunos indicios que permiten avanzar una hipótesis sobre el uso litúrgico de las capillas que dichas pinturas decoran, en particular en conexión con las celebraciones cuaresmales y la liturgia de la Adoración de la Cruz. Finalmente, a la luz de los resultados de las recientes restauraciones, será posible aportar algunas reflexiones sobre la formación de los maestros ocupados en la decoración de este crucial espacio catedralicio.

SANTA ELENA Y LA LEYENDA DE LA VERA CRUZ

El coro, ubicado en origen en el ábside central, fue trasladado a la nave a principios del siglo XIV —durante el pontificado de Rodrigo Tello (1288-1308)—, acabándose los trabajos de reconstrucción probablemente a mediados de la segunda década del siglo (Companys-Montardit, 2000).² A los datos que permiten establecer unas fechas aproximadas para la realización del nuevo coro hay que añadir otro elemento de orientación cronológica a la hora de fijar un posible *terminus post quem* para la ejecución de las pinturas: la articulada serie heráldica colocada en el remate del muro, orienta hacia la segunda y tercera década del Trecento como momento más que probable para el cierre del coro (Conejo con la colaboración de Buttà y Bazzocchi, 2012, pp. 21-34). La variedad y número de los escudos, sin embargo, no da pie —a fecha de hoy y a falta de ulterior docu-

² Si de la sillería trecentista no quedan rastros, al haberse sustituido por otra siguiendo los deseos del arzobispo Pedro de Urrea (1445-1489), merecería un renovado interés la decoración escultórica de los muros del conjunto.

mentación— a establecer una relación firme entre las familias representadas por medio de sus emblemas y el programa decorativo.

La capilla dedicada a santa Elena (Fig. 1) está situada en el segundo tramo de la nave de la Epístola desde el presbiterio y está documentada solo en época moderna, cuando se registra en ella la veneración a los santos Blas, Roque y Sebastián. En 1879 un devoto decide dedicar un altar a Santa Lucía y costea un retablo que llevará a confusiones con la vecina capilla, cuya titularidad sí corresponde con dicha santa. Cuando en 1932 se procede a remover el retablo, aparecen muestras de pintura inmediatamente clasificadas como de época medieval (Folch i Torres, 1933, pp. 334-341; Serra i Vilaró, 1934, pp. 26-44). Hoy en día son visibles cuatro figuras de santos, organizadas simétricamente a ambos lados de dos compartimentos superpuestos, que invocan el ciclo apócrifo de la Invención de la Vera Cruz (Fig. 1). La insólita disposición de las imágenes prueba sin embargo que el tiempo ha modificado la estructura original de la secuencia visual.

Todos los iconos se muestran de cuerpo entero y en posición hieráticamente frontal. El primer personaje a la izquierda del espectador se dibuja sobre un fondo rojo. Durante el proceso de limpieza realizado con motivo de la reciente restauración, se han podido recuperar, tras esta imagen, los vestigios de un sutil tapiz pintado a base de *losanghe* (Fig. 2). Conviene insistir en este detalle, pues se desmarca de los otros compartimentos de la capilla, cuyos fondos originales eran monocromáticos y aparentemente sin ninguna adición ornamental. Es necesario entonces razonar sobre la forma original del retablo mural que se desarrolla a su lado. Pese a las importantes lagunas que desdibujan por completo los rasgos fusionómicos del personaje, gracias a los atributos todavía visibles, el bastón en forma de Tau y el diablo oprimido bajo los pies,³ se puede reconocer en él a san Antonio Abad. A su lado vemos a una santa de aspecto sospechosamente más moderno que atestigua intervenciones posteriores. Los atributos —la cruz y los clavos en perspectiva— que permiten identificarla como Elena, madre de Constantino y personaje que desde fechas muy tempranas se asocia con la leyenda de la Invención de la Vera Cruz, se nos antojan repintes tardíos (Fig. 3). Toda la figura, además, ha sido actualizada, cosa que acaba confiriéndole un mayor efecto

³ Se trata de un *topos* iconográfico, vinculado a las ilustraciones medievales de la *Pycomachia* de Prudencio, que gozó de una especial fortuna en los siglos del gótico y que compartieron muchos santos a lo largo del siglo XIV y XV. En la misma catedral de Tarragona se cuentan varios ejemplos. Para la difusión del culto y la iconografía del santo ermitaño en Catalunya véase: Montserrat Barniol, *Sant Antoni Abat a Catalunya segles XIV y XV: Relat, Devoció i Art*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2013.

plástico. Finalmente, el fondo en el que se dibuja un pseudo-tapiz a base de formas vegetales seriadas se aleja de las soluciones empleadas en los otros recuadros,⁴ aproximándose a los restos de pinturas decorativas que han aparecido durante la restauración en las paredes laterales de la zona presbiteral. La existencia de añadidos posteriores, por otro lado, ya se registraba en el informe redactado en 1933 en ocasión del descubrimiento de las pinturas (Folch i Torres, 1933, pp. 334-336). Los rasgos generales de la santa, de todos modos, se asemejan y participan del mismo patrón que las otras imágenes góticas que completan la decoración de la capilla. Su indumentaria, además, es la misma que se aprecia en las dos escenas lindantes, en las que la santa asume el rol protagonista del milagroso descubrimiento.

La inscripción en caracteres góticos que discurre a sus pies genera ciertos problemas. El texto, con una clara connotación apotropaica, cita el *incipit* de un conocido himno a la cruz usado en la liturgia de las horas y fechado, aunque no de forma definitiva, en el siglo xv (Laurion, 1963, pp. 327-331; Chevalier, 1892, p. 144): *Crux bona crux digna lignum super omnia ligna me tibi consigna ne moriar a morte maligna.*⁵ Pese al aparente desfase cronológico con respecto a la realización de las pinturas, su existencia en la capilla del muro del trascoro, en concomitancia con el ciclo figurativo, se podría interpretar como una prueba del uso litúrgico que las imágenes del retablo mural tuvieron desde su aparición en adelante. Es la presencia misma del ciclo figurativo dedicado a la *Inventio* lo que apunta hacia esta hipótesis. Los dos episodios narrativos que flanquean a la santa por la derecha de quien mira, ocupan una posición un tanto extraña ya que parecen desarrollar hoy en día la función de eje separador entre las cuatro figuras de santos de cuerpo entero. En realidad, lo más probable es que en origen el muro

⁴ Este tapiz o cortinaje presenta una serie de motivos florales realizados en base a una plantilla. A partir de las muestras analizadas químicamente por el equipo de 'Patrimoni 2.0' —encabezado por Màrius Vendrell y Pilar Giráldez—, se ha podido concretar el siguiente mapa estratigráfico. En primer lugar, se ha detectado una capa superficial gris elaborada con cal, yeso, negro de hueso y posiblemente un aditivo proteico (muy degradado como para poder afirmar de cual se trata). Aparentemente es una aplicación posterior al resto de capas, pues su composición es muy diferente, aunque podrían haberse añadido como una 'veladura' para acentuar el efecto de luz y sombra. En segunda instancia, y por debajo de la anterior, encontramos un color verde al óleo, obtenido a partir de un pigmento verdigris (acetato de cobre); por la composición podría ser una receta anterior al siglo xviii —sin poder acotar más la referencia—, a base de blanco de plomo, algo de yeso y calcita. En tercer lugar, el color del fondo es una capa blanca de blanco de plomo. Bajo estas tres capas modernas se han identificado otras dos, que posiblemente pertenezcan a la fase más antigua —original— de la decoración pictórica: una es un gris azulado de blanco de plomo, azul índigo y medio proteico; y la otra es una base de cal y yeso, también con un orgánico.

⁵ Transcripción ap. Coll 1994, 257-258.

del trascoro presentara un retablo mural centrado por la efigie de la emperatriz romana en el cual la historia del Descubrimiento de la Vera Cruz ocupaba cuatro compartimentos. Prueba de ello parece ser justamente la figura de san Antonio Abad, de canon diferente a los otros iconos y cuyo fondo, como se ha apuntado antes, presenta características decorativas ausentes en el resto de la policromía del muro.⁶

Las escenas, que describen dos momentos claves del legendario relato popularizado por Jacopo da Voragine a partir del siglo XIII, han sido identificadas hace tiempo (Folch i Torres, 1933, pp. 337-338). Coll, citando a Serra Vilaró (Serra Vilaró 1934, pp. 30-34; Coll, 1994, pp. 254-255), recuerda por su parte cómo en el Breviario de la catedral impreso en 1484 se recoge una versión del descubrimiento. Se trata de un detalle muy significativo, ya que la presencia del relato en el Breviario no solamente atestigua su difusión en la diócesis tarragonense, como ha sido observado, sino que puede interpretarse como un indicio de la continuidad de culto prestado a la Vera Cruz en la catedral, a partir, por lo menos, del siglo XIV, así como del papel jugado por las pinturas murales que se hacen eco de la narración.

Procedamos, empero, ordenadamente. La historia, que sigue la versión tardía de la Leyenda Áurea, empieza *in medias res*: en el compartimento superior, obedeciendo a las órdenes de la emperatriz Elena, el judío Judas⁷ es introducido por dos personajes dentro de un pozo seco, con el fin de persuadirlo para que revele la ubicación exacta de la Vera Cruz (Fig. 4). La narración, que no presenta la más mínima dificultad interpretativa, se ve sin embargo entorpecida a la izquierda por la presencia de un personaje de mayor tamaño, que aparentemente no guarda ninguna conexión con la escena que se está desarrollando a su lado. Pese a la singularidad de su emplazamiento en el límite entre la *narratio* del descubrimiento de la cruz y el monumental ícono de santa Elena, habrá que admitir que tanto el análisis estilístico como los análisis químicos revelaron que no se trataba de un repinte.⁸ La figura lleva corona y probablemente en origen también una cruz procesional en la mano, de la que queda poco menos que la sombra: todo conduce a identificarlo con Constantino (Coll, 1994, p. 256) o, en alternativa,

⁶ Es difícil determinar la razón de esta sustitución, así como resulta complicado indicar cuándo se produjo.

⁷ Sobre su cabeza, tanto en este registro como en el inferior, puede leerse el siguiente *titulus* en catalán: *Jueu*.

⁸ Aunque dichos análisis apuntan a que la carnación del rostro sí ha sido objeto de repintes, la composición de toda la figura presenta los mismos pigmentos y base que el resto de policromías de la capilla.

con el emperador bizantino Eraclio. Este último es el protagonista de las historias relacionadas con la Exaltación de la Cruz, cuya fiesta se celebra en el calendario litúrgico el 14 de septiembre. Cabe remarcar el hecho de que ya desde época carolingia esta última leyenda se encuentra a menudo combinada visualmente, en las fuentes escritas y en la liturgia, con la figura de santa Elena y el episodio del descubrimiento, cuya fiesta se celebra el 4 de mayo (Baert, 1999, pp. 122-123; Baert, 2004). Más adelante volveré sobre este interesante punto.⁹

En el recuadro inferior, Santa Elena¹⁰ presencia el prodigioso desentierro de la cruz (Fig. 5). Ésta, de dimensiones sensiblemente mayores respecto a las otras dos que todavía aparecen semienterradas, es elevada por dos personajes hacia un rayo de luz que desciende del cielo con el fin de confirmar su sacralidad. Judas, a diferencia de cuanto se puede observar comúnmente en las ilustraciones de este episodio, no es el autor material del descubrimiento. Él asiste de pie al evento junto con otro judío en posición especular respecto a la emperatriz, que, de rodillas, adquiere connotaciones de santidad ya que su cabeza, a diferencia de la escena anterior, está enmarcada por una aureola dorada (Coll, 1994, p. 257).

Si la identificación de las escenas no presenta problemas, en cambio, a mi parecer, no se ha prestado suficiente atención al carácter destacado del conjunto, excepcional por diferentes razones. En primer lugar, por la temática tratada, ya que se representa una iconografía muy poco recogida en el siglo XIV en los territorios de la Corona a pesar de la gran difusión del culto a la Vera Cruz. El único ciclo pictórico que se conoce que se ajusta a estas cronologías es el que está pintado en una predela mallorquina, sobre cuya autoría existe desacuerdo (Sabater, 2002, pp. 45-46). Conservada en el Museo de Mallorca, la pieza es cuanto queda del retablo realizado por voluntad del canónigo Reinald Mir, dedicado a Guillermo y Elena y destinado en origen a la capilla de los santos Guillermo, Elena y Bartolomé de la catedral de la isla balear (Escandell Proust, 1999, pp. 152-154). En este caso ocho escenas dispuestas simétricamente determinan una lectura poco común de los episodios hagiográficos, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Los cuatro compartimentos dedicados a la emperatriz romana cuentan su llegada a Jerusalén, su disputa con los judíos de la ciudad para que le revelen el lugar de enterramiento de la Vera Cruz, el momento de la *Inventio* y la comprobación de su sacralidad, tras el acto milagroso de resucitar a un joven (Llompart, G., 1977-1980, 3, pp. 54-55; Llompart, 1987, pp. 20-21, fotos 26-34). El ciclo mallorquín

⁹ Post sugería identificar el personaje con un posible donante, pero su posición no parece apoyar esta hipótesis (Post, 1934, vol. V, pp. 239-242).

¹⁰ Encima de su cabeza una inscripción reza *San[ct]a Elena*.

es, al parecer, posterior a la pintura mural tarragonense y además, por lo que podemos ver hoy, las dos obras se centran en la descripción de momentos diferentes de la leyenda.¹¹ Solo comparten el episodio del descubrimiento, siguiendo ambos, de todos modos, patrones iconográficos distintos. En la tabla, de forma más tradicional, es el propio Judas quien, enterrado hasta los hombros, encuentra la cruz y se la entrega a Elena, presentada de pie y acompañada por una mujer y dos hombres.

La predela mallorquina, sin embargo, no es el único conjunto que se puede aproximar al ciclo mural tarragonense. En una obra anterior conservada en Girona, se recoge un excepcional testimonio de la difusión temprana de la leyenda: me refiero obviamente al célebre Tapiz de la Creación (s. xi), en el cual se presentan cuatro momentos fundamentales de la narración, aunque conservados de forma fragmentaria (Castiñeiras, 2011).¹² Pese a la lejanía cronológica que nos impide reconocer en él un paralelo figurativo puntual para el ciclo tarragonense, que se apoya con toda claridad en convenciones iconográficas ya góticas, hay un aspecto que vale la pena tener presente. Barbara Baert individualiza al emperador bizantino Heraclio en lo que queda, en el bordado, de una figura coronada que carga una cruz (Baert, 1999, pp. 115-127). En sus palabras: “Heraclius was associated with the Cross feast of 14 September, the Exaltation, which was known in the west since the seventh century. Helena was associated with the feast of the Invention of the Cross on 3 May. Thus the two important cross feasts of the Roman calendar were brought together in the iconography of the embroidery. Heraclius plays an important role in this pictorial history of salvation; he is emphasized even more than the finding of the cross. The emperor is a typological counterpart to Christ” (Baert, 1999, p. 124). Castiñeiras, por su parte, se decanta, siguiendo opiniones anteriores, por reconocer a Constantino en el fragmento de figura que en el Tapiz de la Creación centra el relato de la Vera Cruz (Castiñeiras, 2011, pp. 70-76). Aún dejando abierta la cuestión de la identificación, queda como elemento para reflexionar, en relación con las imágenes tarragonenses, el hecho de que el monumental bordado haya sido repetidas veces puesto en relación con su función litúrgica durante las ceremonias pascuales o las festividades de la *Inventio* y de

¹¹ Formular hipótesis sobre las escenas que supuestamente irían a la izquierda de la imagen de la santa Elena en la pintura mural tarragonense es operación puramente aleatoria. Pero tampoco se puede descartar *a priori* que el ciclo empezara con la llegada de la madre de Constantino a la ciudad sagrada y la disputa con los judíos.

¹² La *Inventio* y la *Exaltatio Crucis* decoran además el ábside de la iglesia de Santa María de Barberá (ss. XII-XIII) (Arad, 2011, pp. 196-228). Agradezco a la Dra. Montserrat Pagés la indicación de la monografía de Arad.

la *Exaltatio Crucis* (Español, 1996, p. 73; Sureda, 2005, p. 92; Castiñeiras, 2011, pp. 77-95). Creo que puede ser considerado como un paralelo del ciclo pictórico catedralicio, que permite en primer lugar aportar ulteriores argumentos, al lado de los ya existentes, para la identificación del elegante personaje con corona que aparece en posición central en el muro del trascoro. En Tarragona, en definitiva, la enigmática figura de pie que dirige su atención hacia el ícono de Santa Elena, podría identificarse tanto con el emperador Eraclio como con Constantino, re-marcando con su presencia el valor redentor del *Lignum Crucis*.

Se nos abre asimismo una puerta para que se pueda justificar la presencia del ciclo de la Vera Cruz en la catedral tarragonense, en relación a ceremonias y festividades concretas. Hay indicios significativos que nos conducen a pensar que las pinturas se realizaron en el contexto de la creciente devoción al *lignum sacrum*, relacionable tanto con la fiesta del *Corpus Christi*, como con otras celebraciones litúrgicas. En primer lugar, hay que destacar el legado testamentario de Arnau Sescomes, arzobispo de Tarragona y muy influyente protagonista de la historia eclesiástica y de la promoción artística en la Cataluña trecentista,¹³ que en 1346 dona a la sede catedralicia un relicario con fragmentos de la Vera Cruz, según se puede leer en su testamento: “ítem dimito capellam meam rubeam et crucem argenteam maiorem cum / ligno Domini et lapidibus pretiosiss eclesie Tarracon[ensi]” (Rius i Serra, 1930, p. 235, cit. en Martínez Subías, 2008, p. 103). La obra, que se encuentra actualmente en el Museo Diocesano, es un relicario procesional de plata sobredorada, en forma de cruz latina terminante en flor de lirio y decorada con piedras preciosas. En el anverso guarda las reliquias y en el verso presenta una *Majestas Domini* con el Tetramorfo. Tenemos entonces un término *ante quem*, 1346, para su realización que coincide *grosso modo* con las obras de decoración del nuevo coro. En cuanto al culto a la Vera Cruz, Tomás Ávila lo describe como un momento litúrgico clave de la Cuaresma: “En el canto del himno *Vexilla Regis* de las vísperas de la semana de Pasión se daba culto especial a la Santa Cruz, que consistía en sacar procesionalmente el relicario de la Vera Cruz y hacerlo objeto de adoración. En 1478 se acordó que durante estos días el Sr. Arzobispo y todos los sacerdotes y clérigos deberían venir del coro al altar mayor y hacer la ostentación del la Vera Cruz” (Tomás Ávila, 1963, p. 44). El mismo autor, entrando ya en detalles, describe los ritos del Viernes Santo, donde

¹³ Se trata de un personaje extremadamente interesante dentro del contexto de la promoción áulica relacionada con las catedrales de Lleida y Tarragona. A su figura se vincula el magnífico, pese a su estado de conservación, ciclo cristológico del presbiterio de la catedral de Lleida (Alcoy-Beseran 2005, pp. 119-121).

la Vera Cruz vuelve a cobrar protagonismo con unas complejas como espectaculares puestas en escena, hechas de paulatinos desvelamientos, cantos, antífonas y elevaciones del relicario para que los presentes pudiesen adorarlo (Tomás Ávila, 1963, pp. 85-86). Todo el ceremonial se recoge en la Consueta de la catedral de Tarragona del monje Pedro Figerola, fechada en 1369, donde se hace explícita mención tanto de la Cruz de Sescomes como de los movimientos que la liturgia implicaba, incluyendo el espacio próximo al coro:

Lo dia del divendres sant lo mongo migà per lo matí deu posar hun drap de li sobre l'altar major ab dos coxins negres he ab dues tovaloles listades de negre les quals pengen esteses a la part davant del altarm e lo mongo deu posar lo Lignum Domini d'en A. Cescomes demunt l'altar a la part dreta e la Espina a l'altra part cubert cacú ab sengles vels negres e dos canalobres de argent ab sengles ciris que no cremen fins que lo cos de Jesu Christ ix dela segrestia... lo diaqua e sots diaqua preñen lo lignum domini del altar e dos canonges descalsats canten popule meus pesegan apoch apoch fent les pauses e lo cor responent ço es ixent detrás l'altar per lo tapit devant que es estes devant la porta del Cor de Déu e fet açò lo prevere pren lo dit Lignum e diu tres vegades *Ecce Crucem Domini* ... (Trascipción ap. Tomás Ávila, 1964, p. 209).

Sabemos, para acabar, que también en el marco de la fiesta del *Corpus Christi* se solían incluir las celebraciones de la Vera Cruz. No deja de ser relevante el hecho de que el culto al *Corpus* en Tarragona esté documentado justamente a partir del 1320, en una cronología que corresponde con el traslado y construcción del nuevo coro¹⁴. Además, en 1330 se emprende en la catedral la construcción de la capilla dedicada a la Sagrada Forma (Liaño, 2007, pp. 101-103). Por último, habrá que recordar, en términos más generales, que tanto las celebraciones de la Fiesta de la Invención de la Cruz, de la Exaltación de la Cruz y del Triunfo de la Cruz como la Resurrección y el *Corpus* estaban todas estrictamente relacionadas en los territorios de la Corona con las cofradías de la Vera Cruz, a menudo con doble titulación a la Sangre de Cristo (Navarro Espinach, 2009, pp. 689-716, Navarro Espinach, 2006, pp. 583-611). Baert, en su completo estudio sobre la difusión e iconografía de la leyenda que ve a Elena como protagonista, explica el por qué del vínculo que existe entre el culto a la Sagrada Forma y a la Vera Cruz durante la Baja Edad Media: ambas representan pruebas incontrovertibles de la verdadera fe en los argumentos, en ocasiones antijudíos, que caracterizan la literatura apologetica y religiosa así como ciertas imágenes de la época: "Host and Cross are also

¹⁴ Sobre la iconografía del *Corpus Christi* en la Corona de Aragón, véase Favà Monllau, 2006, pp. 105-121, con bibliografía anterior.

connected in the Good Friday ritual. In the high Middle Ages —though perhaps it was already an early medieval custum— not only were crosses, crucifixes and/or relics of the Cross laid on or in graves but also, often, a consecrated wafer, in other words ‘the body of Christ’. The Cross and interment are complementary in liturgical practice and visual tradition and include the Finding and Exaltation of the Cross in their rites and iconography as well... The relationship between the Adoration of the Host and the Legend of the Cross is also apologetic. It was not unusual for the Host legends to have anti-Semitic overtones.” (Baert, 2004, pp. 235-236). Y es aquí donde entra en juego otro factor determinante para entender la función del retablo mural dedicado a la Vera Cruz. Ya Coll remarcaba el énfasis con que se identifican las imágenes de los judíos en los dos cuadros historiados (Coll, 1994, p. 256). Su alteridad no solamente se pone en evidencia gracias a las inscripciones, sino que todos visten además la indumentaria prescrita por la normativa segregadora que, establecida con el canon 60 del IV Concilio Laterano en 1215, llevará a individualizar la comunidad judía en los reinos hispanos mediante un círculo cosido en las túnicas o en el tocado. El papel emblemático jugado por los judíos en la leyenda de la Vera Cruz, por otro lado, concierne sobre todo a la figura de Judas, que, una vez aceptada la revelación, pasará a las filas de los santos mártires cristianos con el nombre de Cyriacus. Su conversión, en cuanto acto de aceptación y reconocimiento de la fe verdadera, parece apuntar hacia un mensaje que sería limitante definir de antijudío *tout court* (Cutler, 1970, pp. 92-116; Molina, 2008, pp. 35-85, pp. 62-78) y que de todos modos nos obliga a añadir el ciclo pictórico de la catedral de Tarragona a un grupo de obras cuyo contenido ha sido estudiado de forma unitaria y coherente. Se trata de una aportación necesaria, ya que este pequeño, pero significativo, conjunto no ha sido tomado en consideración en los estudios sobre el uso y significado de la imagen del judío en el arte gótico de la Corona de Aragón (Rodríguez Barral, 2008, Molina, 2008, pp. 35-85, Favà Monllau, 2006, pp. 105-121; Favà Monllau, 2009, pp. 57-85; Alcoy, 1991, pp. 371-392, Melero, 2002-2003, pp. 21-40). Es necesario, al contrario, reintroducir las pinturas del trascoro en el marco más amplio de su posible función litúrgica y en el sí de la polémica visual entablada por obras bien conocidas y producidas en el contexto de otros talleres tarragonenses, casi contemporáneos, como el dirigido por el maestro de Vallbona de les Monges —posiblemente Guillem Seguer (Favà Monllau, 2009, pp. 57-85, y Español, 1994), autor de las dos tablas procedentes del monasterio femenino que le da el nombre (Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona), ambas dedicadas a la Sagrada Forma.

Al lado de las dos escenas de la Leyenda, se presentan en posición frontal dos personajes poco habituales en la pintura gótica trecentista del Principado: San

Félix y San Alejo, ambos identificados gracias a sus respectivos *tituli* en catalán (*sant Felix* y *sant Alex*). El primero se nos muestra como un joven diácono, vestido con casulla y sosteniendo con las manos un libro y la palma martirial (Fig. 6). En cuanto al segundo, su excepcionalidad radica en que, dentro del ámbito de la pintura gótica catalana que nos ha llegado, tan sólo lo reencontramos pintado en otra ocasión, a saber, la capilla de San Miguel del monasterio barcelonés de *Santa María* de Pedralbes, obra documentada y atribuida al pintor Ferrer Bassa (1346). El santo de la catedral de Tarragona destaca por su doble papel de peregrino jacobeo y de mendigo: va descalzo, lleva un gorro decorado a modo de corona con conchas, sostiene con la mano un bastón y sobre la paupérrima túnica vemos la escarcela (Figs. 7-8). La escasez de representaciones pictóricas de San Félix en el ámbito monumental, por lo menos dentro del repertorio que ha sobrevivido hasta nuestros días, durante el s. XIV es hasta cierto punto sorprendente, máxime si tenemos en cuenta que su pareja, San Narciso, gozaba de un fuerte arraigo en la ciudad de Girona. Sin embargo, ambos, en tanto que santos protectores de aquella ciudad, sí tuvieron un destacado protagonismo en el campo de la escultura (Manote Clivilles-Terés Tomàs, 2007, pp. 77-78).

En un plano más estrictamente formal, las dos imágenes de santos comparten también el mismo esquema con que se nos presentan: un suelo marmóreo sobre el cual parecen levitar y el fondo azul oscuro, hoy oxidado. De canon proporcionado y de una linealidad conocedora de las reflexiones de la primera pintura trecentista italiana, ambos pueden atribuirse, sin demasiado margen de error, a una misma mano. Una mano perteneciente a un artista elegante, preocupado por lo monumental y con la vocación por reproducir efectos plásticos, en abierta contradicción con la posición frontal adoptada por sus personajes. Los dos episodios narrativos y los santos Alejo y Félix¹⁵ destacan por la radical simplificación del fondo y la ausencia de elementos arquitectónicos y naturalistas más allá del horizonte montañoso de la escena del registro inferior, una característica que comparten con algunos retablos pétreos del momento. Las pinturas se han circunscrito, de manera coherente, a la época en que en el Principado se afirma el estilo ítalo-gótico y se deben a la mano de un artista que Coll consideró vinculado con el Maestro de Santa Coloma de Queralt (Coll, 1994),¹⁶ que para la

¹⁵ Entre otras razones, la continuidad y la contigüidad entre las dos partes se pone de relieve en la adopción de motivos decorativos idénticos, como el pavimento marmóreo de los santos que se repite en la apertura del pozo en que es introducido Judas.

¹⁶ Remito a este autor también para un completo estado de la cuestión sobre la cronología de las pinturas.

catedral realizó la decoración pictórica y, en parte, la escultórica de la capilla dels Sastres y, tiempo después, el retablo dedicado a San Bartolomé, hoy en el Museo Diocesano (Alcoy-Buttà, 2005, pp. 216-220). Sin negar los puntos de contacto que puedan existir entre los dos talleres, el reiterado linealismo del maestro de las pinturas del trascoro, así como la simetría de origen bizantina del trazo, marcan una distancia con el lenguaje plástico tonal y colorista del Maestro de Santa Coloma, cuya actividad se documenta con posterioridad (Alcoy, 1996) (Figs. 9-10). En el ámbito de la pintura tarraconense habrá que apuntar más bien hacia el Maestro de Vallbona de les Monges y su taller, que parece compartir con el maestro del trascoro de la catedral el importante papel que tiene el diseño, la línea de contorno en la definición de la imagen, el gusto por los detalles decorativos en las figuras frontales así como la anecdótica del los movimientos en las escenas narrativas (Figs. 11-12).

El mismo artista trabaja en la capilla contigua, dedicada a Santa Lucía. En este espacio se ha documentado la veneración a varios santos, como San Fabián y San Sebastián, y Nuestra Señora de Montserrat. No obstante, parece ser que la advocación más primitiva correspondía a la Magdalena, fundada por el arcediano de Vila-seca Ramon Llorens en 1334 (Capdevila, 1935, p. 47 y p. 69). En 1782, época en que la capilla estaba bajo la advocación de San Fabián y San Sebastián, el canónigo Plana concedía permiso para adornar el altar y para hacer una escalera nueva que permitiese a los músicos subir a la tribuna. Es en 1932, al arrancar un altar de dedicación moderna, cuando salen vestigios de pinturas. Más recientemente, en el transcurso de la campaña de restauración, y después de sacrificar la escalera citada antes, se han podido recuperar más restos.

En total se cuentan tres lienzos que custodian sendas figuras alineadas bajo el remate superior del muro del trascoro, definido, como es habitual, por una serieación de escudos (Fig. 13). Separados por una fina cenefa¹⁷ vemos las efigies de San Narciso, santa Marta y un santo militar. La figura de San Narciso (Figs. 14-15) se tendrá que poner en relación con la del diácono Fèlix representado en la capilla contigua, pues éste fue discípulo de aquél. Me parece además relevante que se subraye en su iconografía la relación con la leyenda *post mortem* relativa al milagro de las moscas (Coll, 1994, p. 58). De este modo, la sede tarraconense se hace nuevamente eco del culto que ambos gozaban en Girona en fechas muy próximas

¹⁷ A la izquierda de San Narciso, y también a lo largo de la parte inferior de los tres lienzos de santos, existe otra cenefa, más gruesa, con motivos en *losange* y esvásticas. Puede que este motivo se añadiera a raíz del desmontaje y reconstrucción de una parte del muro, y que provocó, como se ha dicho, la mutilación de la imagen de San Máximo.

a la realización de las pinturas de la catedral: recordemos que es en 1328 cuando se traslada el cuerpo del santo a la capilla epónima en la canónica de Sant Feliu de Girona, donde entre 1326 y 1328 Joan de Tournai había realizado el sepulcro destinado a recoger la sagrada reliquia. Santa Marta (Fig. 16) sostiene con una mano un libro abierto donde se puede leer: *In memoria eterna erit iustus [...] mea et ab audizione mala non timebit [...]*. Se trata de un verso del Salmo III 1-10 utilizado en la misa de *Requiem*. Estamos otra vez ante una referencia clara a los ritos y liturgias celebradas dentro del edificio catedralicio tarraconense. Con la otra mano sujetó la correa atada al dragón, al que además está pisando. El último santo de la serie, invisible antes de la restauración, va vestido con cota de malla y armado con espada y quizás un escudo (Fig. 17). En la inscripción que lo acompaña es posible leer, con cierta dificultad y cierta duda, algunas letras que podrían integrar la palabra *Lazeri*.¹⁸ Si identificamos la figura del caballero con San Lázaro, habrá que asociarla con la representación de Marta por un lado y la dedicación original de la capilla a María Magdalena por el otro, sin contar que el ícono de esta última pudo haber estado presente en la capilla y haber desaparecido en un segundo momento. Si así fuera, estaríamos delante de un testimonio del culto prestado a tres personajes que, según la *historia* recogida en la *Leyenda Áurea*, eran hermanos. Jacobo de la Vorágine relata al detalle el viaje de los tres hacia tierras provenzales, después de la muerte de Cristo, dando vida a una tradición que enlaza culto e iconografía, conocida como la *Leyenda provenzal* y que tuvo eco en territorios hispanos ya desde el siglo XII (Saralegui de, 1931, pp. 117-152; Salvá Picó, 1993, pp. 240-253). Finalmente, una cuarta imagen se presenta de forma fragmentaria y desplazada incoherentemente hacia el lado izquierdo inferior, debido a que esta parte del muro fue completamente desmontada y rehecha con motivo de la ampliación de los *respaltlers* del coro en época moderna (Fig. 18). El *titulus* que acompaña a la figura desplazada nos permite identificarla con el santo obispo Máximo (*Ma-xim*), del cual tan sólo se ve la parte superior del cuerpo, aunque pueden apreciarse la corona del báculo, la mitra, así como el fondo azul animado con estrellas. En diversos puntos de la mitad izquierda del muro aparecen además vestigios de otras estrellas, e incluso la parte inferior de la figura. Habrá que recordar que un San Maximino obispo acompaña las hazañas de Marta, Magdalena e Lázaro en tierras provenzales. Su presencia, pues, vendría a confirmar el culto a los tres en relación a la advocación de la capilla fundada por Ramon Llorenz en

¹⁸ En el *titulus* se podría leer *sant Lazeri* o *sant Nazeri*. Agradezco a Antoni Conejo la lectura de la inscripción y sus opiniones en mérito.

1334, así que nos encontraríamos además con una fundamental fecha *post quem* para la realización de la campaña decorativa del muro del trascoro.

Al igual que sucedía en la capilla de Santa Elena, la monumentalidad y la preocupación por definir los detalles de vestuario y atributos constituyen los rasgos característicos, y hasta la firma de este artista que utiliza con la misma soltura la esencialidad de la línea —consiguiendo efectos casi bidimensionales en las caras—, como preciosismos y acentos cromáticos en los pliegues de la indumentaria. Las analogías entre la decoración pictórica de ambas capillas es tal, que se repiten los mismos motivos decorativos a la hora de resolver las ropas, los fondos y los pavimentos. Por todo ello, se puede afirmar que el ciclo de imágenes del trascoro del lado de la Epístola se llevó a cabo en una única campaña pictórica o a muy corta distancia de tiempo entre las dos capillas¹⁹.

CONCLUSIONES

A diferencia de otros casos, en los cuales la presencia de teorías de santos enmarcados en cornisas tiene un sentido estrictamente devocional y trasforma las paredes de las iglesias en palimpsestos de cultos particulares, muchas veces co-habitando imágenes de diferentes épocas y estilos, los santos que encerraban el recinto del coro del lado de la epístola se realizaron todos en una misma campaña, y por un mismo artista, cuya actividad bien puede enmarcarse entorno a la tercera o cuarta década del Trecento. El pequeño ciclo iconográfico dedicado a la Leyenda de la Vera Cruz se tendrá que adscribir al mismo maestro y al mismo momento cronológico, en relación con la afirmación y difusión en Tarragona del culto a la Vera Cruz así como con la instauración de la fiesta del Corpus Christi. En este momento, quien rige el obispado de la ciudad es Arnau Sescomes (1334-1346), prestigioso promotor artístico, al cual se ha vinculado, recordémoslo, la decoración de la capilla catedralicia de las Once Mil Vírgenes y la ejecución de un relicario con fragmentos de la Vera Cruz, obra que el obispo dejará en su testamento a la Catedral de Tarragona.

¹⁹ En cambio, no pertenecen a la misma mano ni al mismo momento los restos descubiertos en la Capilla de Santa Isabel en el lado del Evangelio, cuyo estado fragmentario apenas permite reconocer en ellos una Crucifixión y la Coronación de una santa.

BIBLIOGRAFIA

- Alcoy, R., 1991: "Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV", en Institut d'Estudis Ilerdencs (ed.), *Actes: 1r. Col·loqui d'Història dels jueus a la Corona l'Aragó (1989)*, Lleida, pp. 371-392.
- Alcoy Pedrós, R., 1996, "El Mestre de Santa Coloma de Queralt i l'italianisme del segle XIV: el retaule dels sants Joans", *Recull*, 4, pp. 7-26.
- Alcoy Pedrós, R., Buttà, L., 2005: "El Mestre de Santa Coloma de Queralt i els tallers italianitzants de Tarragona", en R. Alcoy Pedrós (coord.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, pp. 216-220.
- Altés i Aguiló, F. X., 1994: "Noves dades sobre els breviaris de Tarragona impresos per Joan Rosembach", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 5, pp. 49-75.
- Arad, L., 2011: *Santa Maria de Barberà del Vallès. Fe i poder darrere les imatges sacres*, Barberà del Vallès.
- Baert, B., 1999: "New observation on the Genesis of Girona 1050-1100. The Iconography of the Legend of the True Cross", *Gesta*, 38, 2, pp. 115-127.
- , 2004: *A heritage of holy wood: the legend of the True Cross in text and image*, Leiden.
- Barniol, M., 2013: *Sant Antoni Abat a Catalunya segles XIV y XV: Relat, Devoció i Art*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Castiñeiras, M., 2011: *El Tapiz de la Creación*, Girona.
- Chevalier, U., 1892-1921: *Repertorium hymnologicum: catalogue de chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, 6 vols., Louvain.
- Coll Rosell, G., 1994: "Les pintures murals del reracor de la catedral de Tarragona: arguments per a una filiació trecentista italianitzant", *D'Art*, 20, pp. 253-265.
- Companys Farrerons, I., Montardit Bofarull, N., 2000: *El cadirat del cor de la Seu de Tarragona: Història i iconografia dels medallons*, Tarragona.
- Conejo, A., con la colaboración de Buttà, L. y Bazzocchi, F., 2012: *La Catedral de Tarragona. Informe histórico, artístico y arquitectónico (Campaña de restauración 2010-2012)*, Informe inédito por encargo de la empresa constructora Urcotex, Tarragona.
- Cutler, A., 1970: "Innocent III and the Distinctive Clothing of Jews and Muslims" en J. R. Sommerfeldt (ed.), *Studies in Medieval Culture III*, Kalamazoo, pp. 92-116.
- Escandell Proust, I., 1999: "Anònim mallorquí. Predel·la de Sant Guillem i Santa Elena", en *Mallorca gòtica. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, del*

- 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999. Palma, Llotja, abril-maig de 1999, Barcelona, pp. 152-154.
- Español, F., 1994: *Guillem Seguer de Montblanc, un mestre trecentista escultor pintor y arquitecte*, Montblanc.
- , 1996: “Massifs occidentaux dans l’architecture romane catalane”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 27, pp. 57-77.
- Favà Monllau, C., 2006: “El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d’Aragò”, *Locus Amoenus*, 8, 2005-2006, pp. 105-121.
- , 2009: “Noves consideracions entorn al joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 10, pp. 57-85.
- Folch i Torres, J., 1933: “Descoberta de les pintures murals del segle XIV a la catedral de Tarragona”, *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, 30, pp. 334-341.
- Gaston, L., 1963: “Essai de groupement des hymnes médiévaux à la Croix”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 6, 23, pp. 327-331.
- Jordà i Fernandez, A., 2006: *Historia de la ciutat de Tarragona*, Valls.
- Llompart, G., 1977-1980: *La pintura gótica mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., Palma. 1987: *La pintura gótica a Mallorca*, Barcelona.
- Manote Clivelles, M.R., Terés Tomàs, M.R., 2007: “Joan de Tournai”, en M. R. Manote i Clivelles y M. R. Terés Tomàs (coord.), *L’art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*, Barcelona, pp. 74-80.
- Martínez Subía, A., 2008: “Els reliquiaris de la seu de Tarragona”, en N. de Dalmases i Balañà (coord.), *L’art gòtic a Catalunya. Arts de l’objecte*, Barcelona, pp. 102-107.
- Melero, M., 2002-2003: “Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges”, *Locus Amoenus*, Bellaterra, 6, pp. 21-40.
- Molina, J., 2008: “La imagen y su contexto. perfiles de la iconografía antijudía en la España medieval”, en R. Bosch i Baulida, X. Fàbrega i Vilà, E. Vilas i Pujol (coord.), *La comunitat jueva a la Girona medieval: Cicle de Conferències Girona a l’Abast XII (2007)*, Girona, pp. 33-85.
- Navarro Espinach, G., “La Vera Cruz y la Sangre de Cristo en la Corona de Aragón. Promoción religiosa e identidades culturales durante los siglos XII-XVI”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*, Zamora, pp. 689-716.
- , 2006: “Las cofradías de la Vera Cruz y de la Sangre de Cristo en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI), *Anuarios de estudios medievales*, 36, 2, pp. 583-611.
- Post, C.R., 1970: *A History of Spanish Painting*, vol. V, New York.

- Rodríguez Barral, P., 2008: *La imagen del judío en la España medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona.
- Sabater, T., 2002: *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma.
- Salvá Picó, María de Gracia: “La leyenda provenzal de Santa María Magdalena según las pinturas góticas de la iglesia de Sant Vicenç, de Rus (Castellar de n’Hug, Barcelona)”, *Cuadernos de arte e iconografía*, VI, II, 1993
- Saralegui de, L.: “Notas sobre la iconografía valenciana de Santos Lázaro, Marta y Magdalena”, *Archivo de arte valenciano*, 16-17, 1931, pp. 117-152
- Serra Vilaró, J.: 1934: *Les pintures murals de la Seu Primada de Tarragona*, Tarragona.
- Sureda, M., 2005: *Catedral de Girona: guía de visita*, Madrid.
- Tomás Ávila, A.: 1963: *El Culto y la liturgia en la Catedral de Tarragona: 1300-1700*, Tarragona.



Fig. 1. Capilla de Santa Elena, primera mitad del siglo xiv, Tarragona, Catedral.



Fig. 2. Maestro del trascoro de la Catedral, San Antonio Abad, Capilla de Santa Elena, pintura mural, primera mitad del siglo xiv, Tarragona, Catedral.



Fig. 3. Maestro del trascoro de la Catedral, Santa Elena, Capilla de Santa Elena, pintura mural, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.



Fig. 4. Maestro del trascoro de la Catedral, La leyenda de la Vera Cruz, Judas en el pozo, Capilla de Santa Elena, pintura mural, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.



Fig. 5. Maestro del trascoro de la Catedral, La leyenda de la Vera Cruz, Inventio, Capilla de Santa Elena, pintura mural, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.



Fig. 6. Maestro del trascoro de la Catedral, San Felix, Capilla de Santa Elena, pintura mural, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.



Fig. 7. Maestro del trascoro de la Catedral, San Alejo, Capilla de Santa Elena, pintura mural, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral



Fig. 8. Maestro del trascoro de la Catedral, San Alejo, detalle, Capilla de Santa Elena, pintura mural, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.



Fig. 9. Maestro del trascoro de la Catedral, Santa Marta, detalle, Capilla de Santa Lucía, pintura mural, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.



Fig. 10. Maestro de Santa Coloma de Queralt, Santa Magdalena, detalle, Capilla de Santa María o «dels Sastres», pintura mural, segunda mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.



Fig. 11. Maestro del trascoro de la Catedral, La leyenda de la Vera Cruz, *Inventio*, detalle, Capilla de Santa Elena, pintura mural, primera mitad del siglo xiv, Tarragona, Catedral.



Fig. 12. Maestro de Vallbona de les Monges (Guillem Seguer?), Retablo del *Corpus Christi*, Detalle, 1335-1345, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 13. Capilla de Santa Lucía, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.



Fig. 14. Maestro del trascoro de la Catedral, San Narciso, detalle, Capilla de Santa Lucía, pintura mural, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.



Fig. 15.
Maestro del trascoro de la
Catedral, San Narciso, detalle,
Capilla de Santa Lucía,
pintura mural,
primera mitad del siglo XIV,
Tarragona, Catedral



Fig. 16. Maestro del trascoro de la Catedral, Santa Marta, detalle,
Capilla de Santa Lucia, pintura mural, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.



Fig. 17.
Maestro del trascoro de la Ca-
tedral, Santo no identificado,
Capilla de Santa Lucia,
pintura mural,
primera mitad del siglo xiv,
Tarragona, Catedral



Fig. 18. Maestro del trascoro de la Catedral, San Máximo, Capilla de Santa Lucía, pintura mural, primera mitad del siglo XIV, Tarragona, Catedral.