

Atribuida a Pere Llobet

(Documentado entre 1400-1420/23)

LA VIRGEN Y EL NIÑO CON ÁNGELES MÚSICOS

h. 1410

Temple sobre tabla

2,73 x 1,34 m

Barcelona, Museo Capitular de la Catedral

PROCEDENCIA

Este compartimento central de un retablo ingresó en la catedral de Barcelona después del año 1882 y con anterioridad a 1929.

EXPOSICIONES

Exposición Internacional de Barcelona, Barcelona, 1929; *Catalunya medieval*, Barcelona, iglesia de Santa Ana, del 20 de mayo al 10 de agosto de 1992.

BIBLIOGRAFÍA

El arte en España, 1929, p. 270, n.º 825; Ch. R. Post, II, 1930, pp. 386-389; J. Gudiol i Ricart, 1938, p. 18, fig. LI; J. Ainaud-F. P. Verrié, 1940-1942; J. Gudiol i Ricart, 1943, p. 37, fig. LI; J. Ainaud-J. Gudiol i Ricart-F. P. Verrié, 1947, p. 73, fig. 441; J. Gudiol i Ricart, 1955, p. 93; J. Gudiol i Ricart-S. Alcolea i Blanch, 1986-1987, p. 69, n.º 178, fig. 332; J. Yarza Luaces, 1992, pp. 266-267, fig. p. 267; J. Yarza Luaces, 1995, pp. 92-93, fig. 107; A. M.ª Calvo Manuel, 1995, p. 282, fig. 9.10; R. Alcoy i Pedrós-F. Ruiz i Quesada, 1996; F. Ruiz i Quesada, 1997.

La tabla de la catedral de Barcelona está formada de un cuerpo central flanqueado por dos montantes. En la escena principal se puede observar la figura sentada de la Virgen y, sobre sus rodillas, la imagen inquieta y juguetona de su Hijo. Siete ángeles sin alas representados en la parte baja del compartimento amenizan la escena maternal. El trono en grisalla de la Virgen coronada, de aspecto arquitectónico, incluye en su estructura ascendente las figuras de profetas, ángeles sin alas y atlantes. El imponente doselete, que remata el tro-

no, incluye en su parte interior un azul intenso que potencia el efecto volumétrico de esta estructura arquitectónica. El artista incluye un buen número de elementos decorativos (bajorrelieves, pináculos, doseles, delicadas columnas, etc.) que por su imagen grisácea potencian la imagen de Madre e Hijo. El pintor, mediante una excelente resolución de las carnaciones, armoniza el colorido sutil de la tabla y sólo lo intensifica a través de una brillante distribución de colores intensos. En la actualidad, debido al oscurecimiento del azul de Acre, el elegante manto de la Virgen ha perdido la importancia cromática que debió tener antiguamente. La inclusión de oros en el vestido y la aparición puntual del rojo intenso de su revestimiento interior a través de los pliegues,

estimula el colorido de esta obra, en su concordancia con las vestiduras de los ángeles y el fondo áureo de la tabla. En el centro de la compleja tracería que delimita la escena mariana se observa la figura muy restaurada de Cristo resucitado. En el montante de la izquierda sólo podemos identificar con seguridad la figura central de Santa Clara, y la de Santa Magdalena, situada en la parte inferior. En el de la derecha ignoramos la advocación de la santa central representada con un recipiente rojo. En el compartimento superior de este montante se observa a Santa Lucía y en el inferior a Santa Isabel de Hungría. En los extremos de los dos montantes se incluyen unos escudos con dos zapatos cada uno dispuestos hacia el interior de la tabla. Los de la parte superior son rojos mientras que los de la inferior son oscuros y ribeteados en rojo.

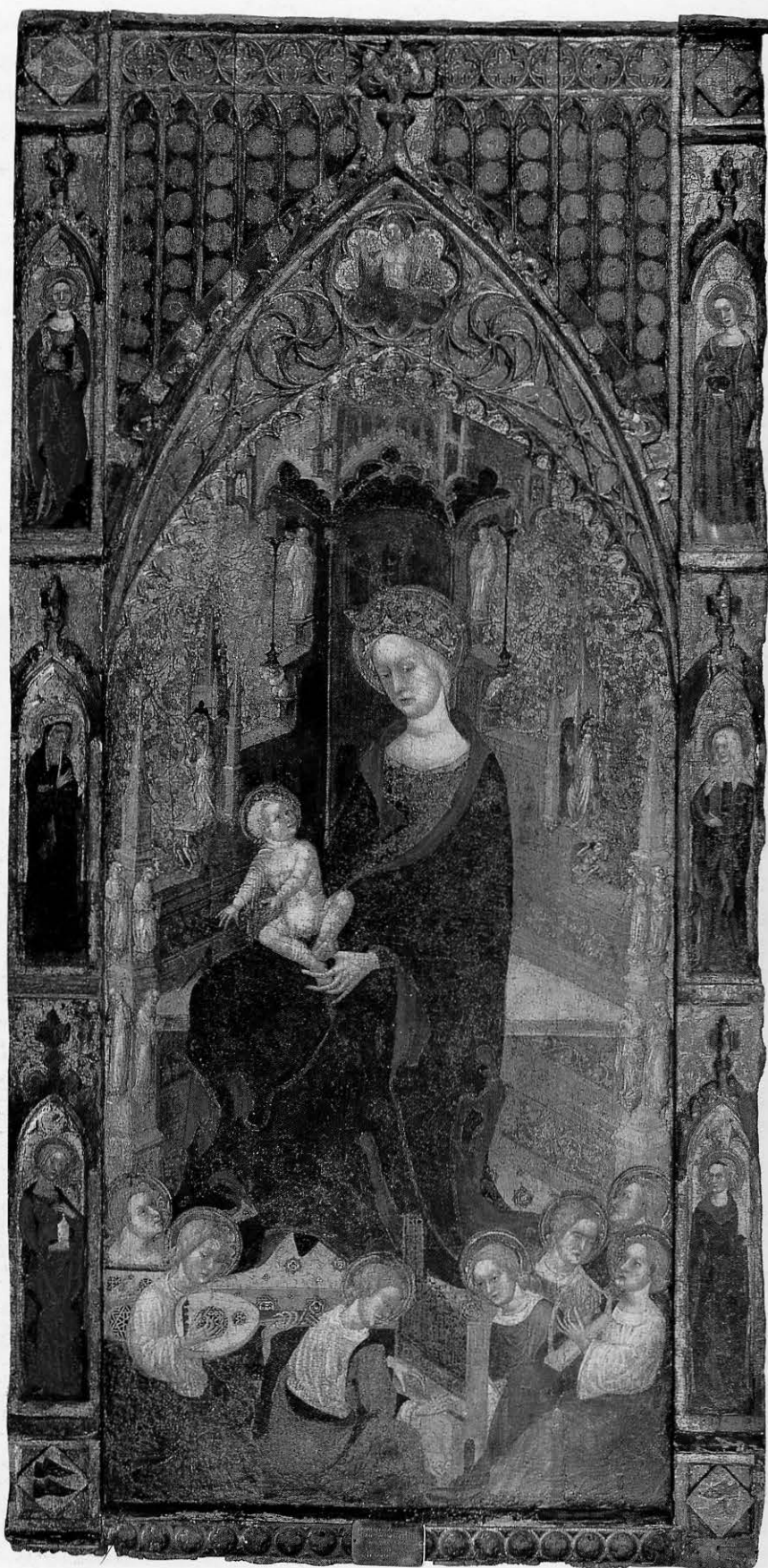
A través de una noticia publicada en 1882, según la cual sabemos que la tabla había sido utilizada como puerta de corral, se ha supuesto que el origen de esta obra pudiera ser Lleida, lugar donde fue adquirida por un sacerdote. Más tarde, ya como propiedad de la catedral de Barcelona, esta pintura formó parte de la muestra artística realizada con motivo de la Exposición Universal de 1929. Post, en 1930, señala relaciones entre esta obra y el Maestro de Guimerà, Ramón de Mur, a la vez que resalta su familiaridad con los modelos sieneses. En 1938, Gudiol observa en la obra un recuerdo del dinamismo de Borrassà y de la producción valenciana. En la opinión de este autor, la obra podría corresponder a un artista de esta última escuela activo en Catalunya. Joan Ainaud y F. P. Verrié, en 1940-1942, resaltan la calidad artística de la pintura y observan una estrecha relación entre esta tabla y una obra que formaba parte de la antigua colección

Atribuido a Pere Llobet, *La Virgen y el Niño con San Bernardo de Claravall y San Benito*. Compartimento principal de un retablo. Antigua colección José Gamelo.



Garnelo de Madrid. Debido a la presencia de unos escudos con zapatos, ambos investigadores proponen que la tabla pudiese haber formado parte del antiguo retablo del gremio de zapateros de la catedral de Barcelona, anterior al contratado por Bernat Martorell en 1437. En 1955, Gudiol y Ricart considera la tabla como obra del Maestro de Rusiñol, nombre propuesto por Post al autor de unas pinturas del *Cau Ferrat* de Sitges, señalando por un lado la innegable personalidad artística y por otro la deficiente preparación técnica de este pintor. La identificación, realizada por Ainaud, del origen de unas tablas del mismo autor que las de Sitges, parcialmente conservadas en el MNAC, motivó que Gudiol y Alcolea renombrasen al Maestro de Rusiñol como Maestro de Torà. Ambos autores incluyen la tabla de la catedral de Barcelona y la de la antigua colección Garnelo de Madrid como obra de este artista y observan a su vez una fuerte relación con Lluís Borrassà. Yarza corrobora la autoría de la obra a favor del Mestre de Torà y propone la posible identificación del anónimo con Pere de Valldebriga.

El descubrimiento de unas tablas góticas en la población castellonense de Cinctorres ha aportado un mayor número de elementos a tener en cuenta en la consideración de diversos aspectos relativos a la tabla de la catedral de Barcelona. En este sentido, hemos de agradecer la labor realizada por la restauradora Ana M.^a Calvo en la recuperación de estas pinturas. En una reciente publicación, Calvo nos explica detalladamente el proceso empleado en la restauración de las tablas de Cinctorres, e incluye aproximaciones artísticas, entre las que se encuentran la tabla de la catedral de Barcelona y la de la antigua colección Garnelo de Madrid. El conocimiento de las tablas de Cinctorres



CAT. 12

y la explícita correlación con las tablas de Barcelona y Madrid ha motivado la presentación, junto con Rosa Alcoy, de una comunicación todavía inédita¹. En este estudio planteamos diversas propuestas relativas a la casi desaparecida pintura internacional de la zona limítrofe entre Tarragona y Castellón, perteneciente al obispado de Tortosa. En primer lugar y pese a reconocer ciertos aspectos coincidentes entre el Maestro de Torà y el autor de las tablas de Barcelona y Madrid, creemos que la pintura del primer anónimo no responde a la identidad del artista sino a la influencia que el autor de la tabla barcelonesa pudo ejercer sobre las escuelas secundarias de la Catalunya central. En segundo lugar, una vez descartada la atribución de las obras al Mestre de Torà, proponemos, no sin antes realizar diversas matizaciones estilísticas relacionadas con un cierto distanciamiento cronológico, la atribución directa de las obras de Barcelona y Madrid a un mismo artista. Finalmente, la observación y valoración de las tablas de Cincorres, en especial la de San Pedro entronizado y la parcialmente conservada de San Antonio y San Blas, nos conducen a ampliar el catálogo del anónimo artista de las tablas de Barcelona y Madrid, al cual denominamos en un inicio, Maestro de Cincorres. En relación al origen de la pintura de este artista y a pesar de coincidir con las estimables observaciones realizadas por Gudiol y Yarza², referentes a la relación de la tabla de Barcelona con la pintura valenciana, en nuestra opinión, y a partir del descubrimiento de las tablas de Cincorres, la pintura del Maestro de Cincorres se interpreta mejor si la relacionamos con otros ambientes artísticos, tales como la Provenza o la Borgoña y su derivación hacia la cultura lombarda del 1400.

Si bien en un inicio la localización de las tablas de Cincorres no precisa el lugar de actividad artística del Maestro de Cincorres, hemos de considerar las diversas propuestas que relacionan al monasterio de Benifaçà como lugar de origen de la tabla de la antigua colección de José Garnelo de Madrid³. Esta contingencia, así como la relación pictórica del Mestre de Cincorres con la pintura valenciana y la resonancia que parece tener en la producción de diversos artistas catalanes, entre ellos Lluís Borrassà o Joan Mates, potencian la

Atribuido a Pere Llebrí, *San Pedro entronizado*.
Compartimento principal de un retablo.
Ayuntamiento de Cincorres, Castellón.



relación del anónimo pintor con la franja geográfica de Tortosa-Morella. Al respecto y en relación a la presencia de unos zapatos en los extremos de la tabla, no podemos olvidar la amplia presencia del apellido Sabater en la zona norte de Castellón, próxima a Tortosa.

Diversos investigadores, en especial Ángel Sánchez Gozalbo, han contribuido a la difusión de un significativo número de referencias documentales que nos ayudan a conocer la vida de diversos artistas activos en el área geográfica comprendida entre Tortosa y Morella. Desgraciadamente, la importante conservación documental no se corresponde con la artística. Al igual que ocurre con Girona, la zona de Tortosa y Castellón ha padecido la casi desaparición o diseminación de su producción pictórica. La falta de referentes artísticos documentados implica el desconocimiento de la imagen pictórica de sus artífices. En

Atribuido a Pere Llebrí, *San Blas y San Antonio*.
Compartimento principal de un retablo.
Ayuntamiento de Cincorres, Castellón.





Maestro de Albocàsser, *La Resurrección y la Ascensión* a la izquierda y las representaciones del cielo y del infierno. Cuatro compartimentos de retablo. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

consecuencia, este hecho dificulta la posible relación de obras actualmente dispersas con su lugar de origen. Uno de los pocos pintores conocidos artísticamente con actividad en esta área geográfica es el Maestro de Albocàsser, autor, entre otras obras, del retablo de los Santos Juanes de Albocàsser y del compartimento central de la iglesia del Salvador de Xiva⁴. Las características pictóricas en las líneas del gótico internacional presentes en la obra de este anónimo, relacionado en un inicio con el pintor Domènec Valls, han motivado que Pitarch proponga su identificación a favor del pintor Pere Lembrí, artista más en consonancia con la cronología de esta pintura⁵. Esta estimable propuesta, totalmente coherente si tenemos en cuenta las fechas de la actividad artística de Domènec Valls, presenta ciertas discordancias que, junto con Alcoy, hemos profundizado en el estudio anteriormente citado. En nuestro juicio, la peculiar expresión pictórica del Maestro de Albocàsser no se correlaciona con la importancia

económica de las contrataciones realizadas a Pere Lembrí. La minuciosa información del retablo, incluida en diversos contratos efectuados a este pintor, permite profundizar en una referencia que inicialmente podría ser relativa, nos referimos al precio de sus obras⁶. A partir del análisis económico de las pinturas con posibilidades de cálculo de diversos artistas catalanes contemporáneos a Pere Lembrí, principalmente Lluís Borrassà⁷, hemos podido comprobar la alta estimación de la pintura de este artista en términos precio/superficie. En consecuencia, no creemos posible la identificación del Mestre de Albocàsser con Pere Lembrí, más si tenemos en cuenta que el amplio número de importantes retablos encargados a este pintor implicaría la existencia de un significativo taller y, en consecuencia, un descenso del precio de su obra. En una visión complementaria, la importancia de las obras contratadas a Lembrí tampoco se relaciona con la sencilla carpintería de las pinturas atribuidas al Maestro de Albocàsser.

En una segunda fase del estudio realizado con Alcoy, una vez observada la relación artística entre las tablas de Cincortres y la pintura de la catedral de Barcelona y la tabla Garnelo, realizamos un replanteamiento global de la pintura de la zona Tortosa-Morella. Si tenemos en cuenta la cronología del Mestre de Cincortres, pintor activo en los inicios del siglo XV, su elevada calidad artística, el importante número de retablos de advocación mariana contratados a este pintor, la resolución escultural de los tronos y su relación con la contratación de obras mixtas de escultura y pintura, la identificación del Mestre de Cincortres a favor de Pere Lembrí es plausible.

A partir de la importancia de las dimensiones de las obras contratadas por Pere

Lembrí podemos llegar a comprender mejor la obra de la catedral de Barcelona, dado que las elevadas dimensiones de los retablos realizados por este pintor justifican la altura de la tabla central. El prominente coronamiento de tracería presente en esta pintura implica cierta intencionalidad de compensar espacios entre la tabla central y las laterales, más si tenemos en cuenta que un buen número de obras contratadas a Lembrí incluyen cuatro compartimentos en cada calle lateral.

El descubrimiento de las tablas de Cincortres y su relación con las tablas marianas de la catedral de Barcelona y de la antigua colección Garnelo de Madrid no tan sólo ayudan a aproximarnos a la importante pintura de la franja Tortosa-Morella, sino también a matizar las relaciones que tuvieron la pintura catalana y la valenciana a través de este singular centro artístico. En un estudio realizado recientemente hemos analizado la relación de Pere Lembrí con la pintura de Lluís Borrassà y de su taller, en especial, con la del pintor originario de Morella, Pere Sarreal⁸.

F. R. Q.

NOTAS

- 1 R. Alcoy i Pedrós-F. Ruiz i Quesada, «El Mestre de Cincortres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellanenca en temps del gòtic internacional», en *XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 de octubre de 1996 (en prensa).
- 2 Yarza observa ciertos paralelismos parciales entre la tabla de la catedral de Barcelona y la desaparecida de la Virgen del retablo de Sarrió (Terral), obra de Pere Nicolau, así como con la pintura central de advocación mariana del retablo de Retascón, obra del maestro del mismo nombre, y la de la Virgen del retablo del Centenar de la Ploma, conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres.
- 3 La renovación del retablo de Benifaçà motivaría el traslado de la tabla Garnelo al monasterio de Mosqueruela. La excastración de 1835 significaría el inicio del periplo de la obra por tierras de