

LA DARRERA PRODUCCIÓ DEL TALLER DE LLUÍS BORRASSÀ.  
UNA VIA PER A L'APROXIMACIÓ A DOS ARTISTES:  
LLUC BORRASSÀ I PERE SARREAL

FRANCESC RUIZ I QUESADA

La clara disparitat que hi ha entre les obres assignades a Lluís Borrassà i l'ampli espai de temps en què és considerat com a principal pintor de Catalunya significa que un gran nombre de pintors són a la seva ombra, els quals per la seva adscripció al taller de Borrassà i per la seva expressió *borrassiana* no s'han manifestat de forma particular. Aquesta manca de precisió crea una certa confusió en la pintura catalana de la darrera del segle XIV i primer quart del segle XV i fa que, en la majoria d'ocasions, la visió del taller de Borrassà s'efectuï de manera fusional i compacta.

El retaule de la Verge i sant Jordi de Vilafranca del Penedès representa un referent important a l'hora d'avaluar la producció adscrita al pintor de Girona. La seva importància ve donada per ésser una composició artística del primer Borrassà que, malgrat algunes opinions, inicia, més o menys de forma tímida, el trencament filoitalianitzant del segle XIV a Catalunya amb la introducció d'esquemes propis de la pintura gòtica internacional. Les influències són moltes i entre elles cal destacar la relació del mestre amb altres artistes i la plural procedència geogràfica dels membres del seu obrador.

En observar la predella del retaule de Vilafranca, plena de possibilitats, és difícil pensar que la producció posterior a aquesta obra puguin ésser els retaules de Copons, Guardiola o el de Sant Antoni i santa Margarida del Museu Episcopal de Vic. La magnífica taula del Sant enterrament de Manresa i el retaule de Santa Clara de Vic ens treuen de qualsevol dubte. Així doncs, un cop sabem, mitjançant aquestes darreres obres, quin va ésser el paradigma figuratiu del mestre gironí, l'objecte d'aquest estudi se centra inicialment en aclarir una sèrie de produccions realitzades en data molt propera a la mort de Lluís Borrassà. L'aproximi-



mació a aquestes pintures i la relectura de la documentació posterior al traspàs del pintor, ens permetrà proposar un nou plantejament a l'entorn de la pintura del taller del darrer Borrassà.

Pel que fa a això, hem de recordar que la definició de la pintura de les últimes produccions de Lluís Borrassà, l'hem enriquida darrerament en relacionar quatre fragments de la vida de sant Hipòlit amb el retaule de la capella de Sant Llorenç de la catedral de Barcelona, contractat l'any 1419. Els lligams entre aquesta obra i el retaule dels sants Marta, Domènec i Pere Màrtir, ambdós contractats per a la seu barcelonina, ha portat també a associar la ja coneguda taula central, amb les figures dels tres sants titulars, amb altres dues taules soltes: la fins ara anomenada Disputa de sant Domènec amb els heretges i la de la Mort de sant Pere Màrtir. L'estudi dels fragments d'aquest retaule ha donat interessants resultats. Primerament, hem demostrat que la iconografia de la taula adscrita a sant Domènec correspon en realitat a les històries de la vida de sant Pere Màrtir. En segon lloc, l'observació estilística de les obres ens ha portat a definir la cronologia del retaule en una data propera a l'any 1421 o potser una mica posterior. Aquesta nova datació amplia el coneixement de la darrera producció de Borrassà i principalment la del seu taller, ja que per últim hem pogut observar importants creatius entre aquest moble catedralici i el retaule de Sant Antoni i santa Margarida del Museu Episcopal de Vic.<sup>1</sup>

Les associacions del retaule de la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona amb el retaule de Sant Antoni i santa Margarida de Vic, no tan sols retarden la proposta cronològica d'ambdues obres, sinó que signifiquen la producció d'un membre del taller de Borrassà, al qual hem anomenat mestre de Sant Antoni i santa Margarida. Aquesta identificació corrobora, d'una banda, els resultats obtinguts amb l'anàlisi econòmica de l'obra amb possibilitats quantificadores de Lluís Borrassà i, de l'altra, ens situa, amb tota probabilitat, davant d'una producció contractada per Lluís Borrassà i realitzada quasi totalment, en aquest cas, per l'esmentat mestre.<sup>2</sup> En aquest punt hem de ressaltar la importància dels resultats obtinguts gràcies a l'anàlisi econòmica: la producció contractada per Borrassà i realitzada pel seu taller ha contribuït a capgirar la datació d'algunes de les composicions incloses en el catàleg del pintor gironí. Hem observat

1. F. RUIZ I QUESADA, «Aportacions al coneixement de la pintura de Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona», *Lambard. Estudis d'Art Medieval* (1996), p. 215-240.

2. L'estudi F. RUIZ I QUESADA, «Valoracions econòmiques a partir de la pintura de Lluís Borrassà i altres artistes contemporanis», 1995 [estudi inèdit] ha estat l'origen de l'anàlisi econòmica de la pintura de diversos artistes inclosa en la nostra tesi de llicenciatura: F. RUIZ I QUESADA, *Aproximació a la pintura del taller de Lluís Borrassà a partir de la seva valoració econòmica*, 1996. En l'actualitat desenvolupem aquesta valoració de l'artista en la nostra tesi doctoral *Lluís Borrassà i el seu taller*.

que obres datades de forma genèrica com a producció dels voltants de l'any 1400 corresponen en realitat a l'inici de la tercera dècada del segle XV. Així, una de les finalitats d'aquest estudi ha estat la recerca d'expressions individuals presents en la darrera obra contractada per Lluís Borrassà i que tradicionalment han estat incloses dins la denominació *taller*. En aquesta recerca hem utilitzat la metodologia estilística i l'econòmica.

El darrer període de la pintura del taller de Borrassà, parcialment enriquit per les aportacions anteriors, es defineix d'una forma més clara tot seguit d'una qüestió que tractarem amb profunditat a continuació: l'estudi de la fins ara considerada com a taula central del retaule de Sant Esteve de Palautordera i del Calvari del Museu Episcopal de Solsona.

#### *Taula de Sant Esteve de Palautordera*

El retaule major de l'església parroquial de Sant Esteve de Palautordera<sup>3</sup> va ser contractat a Lluís Borrassà en data 8 d'agost de 1423<sup>4</sup> (fig. 1). Els comitents de dita obra van ésser els «operarios et procuratores hominum parrochie et ecclesie sancti Stephani de Paladio» Bernat de Mas i Guillem Rossell. El nomenament d'ambdós apoderats és documentat en data 8 d'agost de 1417.<sup>5</sup>

3. Segons Campillo, les esglésies de Sant Esteve i Santa Maria, ambdues a la vila de Palautordera, ja existien l'any 986: A. CAMPILLO, *Speculum omnium titulorum Ecclesiasticorum perpetuum, etiam suppressorum, & unitorum erectorum in Cathedrali Ecclesia Barchinonensi, ejusque Claustro, & Cappellis annexis, ut Palatii Episcopalis, Domus Canonicae, olim Refectoris Pauperum, & Collegii S. Severi*, 1745 [manuscrit conservat a l'Arxiu Diocesà de Barcelona]. Per a la coneixença de la documentació i evolució del temple de Sant Esteve de Palautordera, vegeu: J. M. MARTÍ I BONET, *Catàleg monumental de l'arquebisbat de Barcelona. Vallès Oriental*, Barcelona, Arxiu Diocesà de Barcelona, 1981, 2 vol., p. 177-183.

4. Arxiu Històric d'Arenys de Mar, notari: Sever Miquel, de Montclús, manual 400, f. 17-18. AHPB, Joan Pedrol, llig. 2, «Manuale quartum notularum», 1423-1426; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. X (1952), doc. 555; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VIII (1950), doc. 265 i 266.

5. En aquesta data es van reunir i van fer escriptura alguns veïns de la parròquia de Sant Esteve de Palautordera per fer constar que a ells no els incumbien les obres i reparacions de la seva església parroquial. En dit document existeix una referència al retaule, en la qual s'assenyala el següent: «Attendens etiam quod in dicta ecclesia debet et potest fieri picta tabula, sive reataula, ad ornatum altaris sabcti Stephani ecclesie supradicte, ad quod opus construendum aliqui persone ob remedium animarum suarum et remissionem delictorum suorum, certas pecunie quantitates obtulerunt se daturis». També es poden observar l'atorgament d'autorització per poder pledejar en nom de la universitat de la parròquia, a favor de Bernat de Mas i de Guillem Rossell, ambdós veïns de Sant Esteve de Palautordera. Arxiu Històric de Protocols d'Arenys de Mar, Llibre 398 de Montclús, notari: Ferrer Miquel, 8 d'agost de 1417; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VII (1949), p. 72-73.



El retaule contractat havia de mesurar 16 pams d'ample per 20 pams d'alt, incloent-hi el bancal, i el seu preu, en el qual era inclòs el pintat de la sagristia, es va fixar en 75 lliures. La descripció de la taula central que s'efectua en el contracte del retaule de l'altar major és la següent: «Item, és avengut que, lo dit Luys, deya fer en la taula migana o principal, la image de sent Esteve, vestit com a dyacha, e ad lo libre en la una mà, e en l'altre un brot de palma».

En el Museu Diocesà de Barcelona es conserva una composició *borrassiana* que prové de l'església parroquial de Sant Esteve de Palautordera i que per les seves característiques sembla correspondre a la taula central del retaule major contractat per l'esmentat centre religiós.<sup>6</sup> La iconografia correspon a la descripció anterior, si bé en els peus de Sant Esteve s'observa la presència d'una figura orant no especificada en el contracte.<sup>7</sup>

D'altra banda, existeixen uns altres dos documents que fan referència a un retaule amb destinació a l'església de Sant Esteve de Palautordera, tots dos datats el 13 d'abril de 1424.<sup>8</sup> El primer d'ells correspon a una carta de pagament atorgada per Lluís Borrassà a favor de Sibília, viuda de Ramon de Blanes, per una quantitat de 10 lliures barceloneses lliurades per aquest senyor, majordom del rei Martí l'Humà, com a pagament d'un retaule per a l'església parroquial de Sant Esteve de Palautordera. El segon document, en el qual Lluís Borrassà figura com a testimoni, és una acta notarial del lliurament per part de Sibília a Guillem Rossell i Bernat de Mas, procuradors de l'església de Sant Esteve de Palautordera, d'un retaule amb advocació a sant Esteve: «quod tradisti michi, dicto nomine, quoddam retaule sub invocacione Sancti Steffani, pro quo dictus honorabilis vir vestri... ornamento dicte ecclesie legavit .X. libras». La relació d'aquests documents amb el retaule contractat l'any 1423 han originat la identificació de la figura orant de la taula del Museu Diocesà de Barcelona amb Ramon de Blanes, noble traspassat al voltant de l'any 1410.<sup>9</sup> A més a més de les 10 lliures donades per la viuda d'aquest cavaller a Lluís Borrassà per la realització d'un retaule dedicat a Sant Esteve de Palautordera, sabem que

6. Aquesta taula del Museu Diocesà de Barcelona té el número d'inventari 16.

7. Amb independència de la presència de la figura orant, no especificada en el contracte, aquest document tampoc fa cap menció del tron sobre el qual està representat sant Esteve en la taula del Museu Diocesà de Barcelona.

8. Vegeu la nota 4.

9. En data 3 i 16 de desembre de 1410, Ponç Colomer, pintor de Barcelona, va rebre 14 i 38 florins com a abonament dels diferents elements decoratius realitzats per al sepeli de Ramon de Blanes. AHPB, Francesc Fuster, llig. 3, man., 1410-1411, 3 i 16 de desembre de 1410; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VII (1949), reg. 139. En data 12 de desembre de 1421, el pintor Ponç Colomer percep de la viuda de Ramon de Blanes 13 lliures i 15 sous barcelonesos per pintar i dibuixar la tomba del seu difunt espòs. AHPB, Joan Pedrol, llig. 1, llibre 3 contr. com., 1421-1422. ÍDEM, reg. 139.

també va deixar en testament diverses quantitats per la manufactura d'altres dos retaules.<sup>10</sup>

A la documentació observada fins ara es poden apreciar certes incongruències que, en la nostra opinió, creen incertesa a l'hora d'assegurar que la taula del Museu Diocesà de Barcelona correspon a la taula central del retaule de l'altar major de Sant Esteve de Palautordera.

Pel que fa a això, en el document d'apoderament de l'any 1417, en el qual es fa referència al retaule, no s'esmenta el difunt Ramon de Blanes. Així mateix, en el contracte de l'any 1423 no hi ha cap al·lusió ni a aquest cavaller ni a cap presència heràldica en el guardapols del retaule.<sup>11</sup> Sabem per aquest mateix document que l'encàrrec del retaule, el van efectuar els procuradors de la universitat de la parròquia de Sant Esteve de Palautordera i que el valor va ésser de 75 lliures.

En els documents de l'any 1424, en els quals intervingué Sibília, viuda de Ramon de Blanes, observem el següent:

- Cap d'ells fa menció del contracte de l'any 1423.
- Només esmenten la quantitat de 10 lliures, sense al·ludir al fet que són a compte d'una quantitat major.
- Corresponen a una carta de pagament de Lluís Borrassà a favor de Sibília i a una acta notarial del lliurament del retaule al procurador Guillem Rossell per part de la viuda de Ramon de Blanes. Si el contracte de 1423 es va establir entre Lluís Borrassà i els procuradors Rossell i Mas i la taula del Museu Diocesà de Barcelona correspongués al retaule de l'altar major de Sant Esteve de Palautordera, tindria la seva lògica el segon document però no el primer, ja que la contractació de l'obra de Borrassà no la va efectuar Sibília.

10. En data 27 de febrer de 1421, Joan Mates reconeix haver rebut la quantitat de 48 lliures i 8 diners corresponents a l'elaboració del retaule de sant Jaume i santa Lúcia, juntament amb altres despeses, per a la capella de Ramon de Blanes a l'església del monestir de Santa Maria de Valldonzella. Joan Pedrol, llig. 4, ll. 2 com., 1420-1421; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 319. Una altra obra també executada per Joan Mates, i encarregada segons disposició testamentària de Ramon de Blanes, és la del retaule de Corpus Christi, de l'església parroquial de Santa Maria de Blanes. En data 5 de febrer de 1423, el pintor Joan Mates signa el rebut del preu d'aquest retaule, valorat en 30 lliures, i en el mateix document, Antoni Jaumet, operari de Santa Maria de Blanes, signa el lliurament de l'obra, el qual és efectuat per Sibília. Joan Pedrol, llig. 4, ll. 2 com., 1420-1421; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 319. Amb relació a la peça, vegeu V. COMA SOLEY, *Santa Maria de Blanes. Palacio de los Vizcondes de Cabreva. Jaime Ferrer de Blanes*, Barcelona, 1941, p. 57, i J. M. MADURELL I MARIMON, «Lluís Borrassà. Su escuela pictórica y sus obras», *La Notaría* [Barcelona], 79 (1944), p. 175.

11. La descripció del guardapols en el contracte del retaule de l'altar major de Sant Esteve de Palautordera és la següent: «E és avengut que, lo dit Luys, sia tengut de fer tot entorn son garapols, ab bells fulatges de guix, e aquells fer d'argent colrat, e lo camper de azur d'Alamania, així com en altres bells reataules és acostumat».



• El pagament de Sibília a Lluís Borrassà només tindria sentit com a pagament parcial del retaule de l'altar major i que això fos esmentat en el document. Aquesta referència no s'observa en el rebut efectuat pel pintor de Girona per la quantitat de 10 lliures i s'assenyala que representen l'abonament de la totalitat del retaule: «[...] quod solvistis michi omnes illas decem libras barchinonenses, pro quibus, seu quare precio, ego feci quoddam retaula invocacionis sancti Steffani [...]».

• No es menciona en cap cas que el retaule encarregat per Sibília sigui el de l'altar major o tingui com a destinació l'altar de Sant Esteve. Només s'especifica com a «ornamento dicte ecclesie».

Com ja hem indicat anteriorment, la taula dedicada a Sant Esteve procedent de l'església de Sant Esteve de Palautordera i dipositada en el Museu Diocesà de Barcelona entre els anys 1916 i 1926,<sup>12</sup> inclou la figura d'un orant que, segons la documentació, correspondria a Ramon de Blanes. En la nostra opinió, les incidències observades i la falta de correlació entre el contracte de 1423 i els documents de l'any 1424, releguen la interpretació tradicional de considerar l'obra com a compartiment central del retaule de l'altar major i possibiliten pensar que dita obra fos una taula isolada. La consideració d'un únic compartiment com a retaule, la podem observar en dos encàrrecs efectuat a Jaume Cabrera l'any 1421: «[...] retaule de fust de una peça [...]».<sup>13</sup>

Ens és difícil de justificar la presència de Ramon de Blanes en el compartiment principal del retaule de l'altar major de Sant Esteve de Palautordera, tenint en compte que l'únic import abonat per la seva viuda, en el cas extrem de correspondre a aquesta obra, va ésser de 10 lliures. Les visites pastorals, en una primera visió, no aporten cap notícia suplementària a les observades.<sup>14</sup>

Les valoracions econòmiques efectuades amb anterioritat permeten una observació complementària a la possibilitat que fos una taula isolada. El pagament efectuat per Sibília, 200 sous, i les mides del compartiment, 1,72 m × 0,92 m, suposen un preu/m<sup>2</sup> coherent amb els resultats obtinguts en l'anàlisi econòmica de la mostra

12. La taula no s'esmenta en el *V. P. Elencos* de l'any 1921, llibre que descriu de forma detallada totes les obres i objectes litúrgics de la parròquia de Sant Esteve. Vegeu: T. VILA, «El retaule de Sant Esteve», *Reguissol* [Sant Esteve de Palautordera], 35 (febrer 1985), p. 10.

13. En data 1 de setembre de 1421 se li va encarregar a Jaume Cabrera la pintura del retaule major del temple parroquial de Santa Maria d'Esparraguera i altres dos retaules, d'una única taula cada un d'ells, dedicats a sant Pere i sant Pau el primer i als sants Joans el segon. Aquestes taules isolades, en tenir doble advocació, tenien diferents proporcions a la taula de Sant Esteve de Palautordera. Les mides especificades en el contracte eren de 8 pams d'alçada per 7 d'amplada (1,55 m × 1,36 m). AHPB, Juan Franch (major), llig. 8, man. 10, 1420-1421; J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 320.

14. La primera referència de l'altar major s'efectua en la visita pastoral del 28 d'agost de 1508. Per al coneixement de les diferents visites pastorals efectuades al temple de Sant Esteve de Palautordera, vegeu: J. M. MARTÍ i BONET, *Catàleg Monumental...*, 1981, p. 180.

quantificable de l'obra de Lluís Borrassà, tot i que les actuals mides no corresponen a les inicials. En la part baixa de la taula s'observen clars indicis d'una possible mutilació que provoca la manca d'acabament de la figura de sant Esteve i del donant.

Si es té en compte que les dates dels documents de l'any 1424 coincideixen amb el termini de lliurament fixat en el contracte de l'any 1423, així com que de les tres obres encarregades per la viuda de Ramon de Blanes només aquesta va ser executada per Lluís Borrassà, el canvi de paternitat de la taula i la coincidència en les dates del lliurament podrien ésser deguts al fet que el nostre pintor ja estigués efectuant el retaule de l'altar major. En aquest sentit, l'observació dels laterals de l'obra potser poden aportar una informació decisiva referent a això.<sup>15</sup>

Amb relació a la pintura de la taula, Post, l'any 1934, la situa en l'ampli cercle de Borrassà i destaca que el seu autor posseeix un talent per sobre de la mitjana, segons es desprèn de la figuració del diminut orant agenollat a la dreta de sant Esteve.<sup>16</sup> L'any 1944, Madurell i Marimon va publicar els documents relatius a l'esmentada obra, a partir dels quals es relaciona l'obra amb Lluís Borrassà, i més tard, Gudiol i Ricart, el 1953, després de precisar el precari estat de conservació de l'obra, d'observar algunes característiques arcaïques, com la decoració del respatllet i dels laterals del tron, relaciona l'aspecte decadent de l'obra amb la data de la seva execució, poc anterior a la mort de Lluís Borrassà.<sup>17</sup>

#### *El Calvari del Museu Episcopal de Solsona i els retaules encarregats per Joan de Llobera i Francesc Moragues*

El Museu Diocesà de Solsona conserva un Calvari del taller de Lluís Borrassà<sup>18</sup> que va ésser relacionat per Gudiol i Ricart amb la contractació d'un re-

15. De moment no ens ha estat possible la comprovació directa de la taula del Museu Diocesà de Barcelona. L'obra, amb anterioritat a la restauració de l'any 1985, efectuada amb motiu de l'exposició «Thesaurus», ja havia sofert una important restauració, segons es desprèn de l'observació de diverses fotografies de la peça. Vegeu S. ALCOLEA i BLANCH, «Sant Esteve», a *Thesaurus/estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000/1800*, Barcelona, Fundació «la Caixa», 1986, p. 142-143. L'examen d'aquestes reproduccions, el qual ha estat efectuat amb l'ajuda del Centre de Conservació i Restauració de la Generalitat de Catalunya, responsable de la restauració realitzada l'any 1985, no exclou de moment cap de les dues possibilitats plantejades. Agraïm la col·laboració i l'interès de Josep Maria Xarrié, Mireia Mestre i Enric Pujol.

16. Chandler Rathfon POST, *A History of Spanish Painting*, vol. v., Harvard University Press, p. 274. Vegeu també Chandler Rathfon POST, *A History...* vol. IX, p. 750 i *Ibidem*, vol. XII, p. 561.

17. J. GUDIOL i RICART, *Borrassà*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1953, p. 78 i 118-119.

18. J. Serra i Vilaró ingressà aquest calvari en el Museu Diocesà de Solsona entre l'any 1914 i el 1919, provinent de l'església de Santa Margarida del Soler. R. PLANES ALBETS i J. VIGUÉ VIÑAS, «Santa Margarida del Soler», a *Catalunya Romànica*, vol. XIII, *El Solsonès. La Vall d'Aran*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1987, p. 127.



taule per a l'església de Sant Llorenç de Morunys l'any 1419 (fig. 2). Malgrat la important restauració de l'obra, la seva iconografia coincideix amb altres obres efectuades en la darrera etapa de la seva carrera artística.

En relació amb aquest retaule de Sant Llorenç de Morunys, l'any 1906 Sanpere i Miquel<sup>19</sup> va publicar dos documents datats el 8 de març<sup>20</sup> i el 18 de desembre de 1419,<sup>21</sup> que corresponen a dues cartes de pagament en les quals s'abonen diverses quantitats a compte dels 3.960 sous assenyalats com a preu de retaule, i va creure que corresponien al retaule de Pere Serra que actualment es troba a l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys. El 1925, Gudiol i Cunill ja no fa aquesta associació<sup>22</sup> i, posteriorment, el 1953, Gudiol i Ricart relaciona les cartes de pagament amb el Calvari del Museu Episcopal de Solsona.<sup>23</sup>

La procedència de l'obra, la petita ermita de Santa Margarida del Soler, és el que va fer creure a Gudiol i Ricart que el veritable origen de l'obra va ésser Sant Llorenç de Morunys. Segons aquest autor, el fet que l'ermita estigués en el terme parroquial de Sant Llorenç justificava la presència del Calvari en el petit oratori, ja que «fue costumbre general el traslado a templos pobres y ermitas de culto escaso los altares eliminados por la renovación del mobiliario litúrgico».<sup>24</sup> Aquesta proposta d'origen va ésser corroborada per Post<sup>25</sup> i, més tard, per altres estudiosos.<sup>26</sup> Josep M. Trullén, tenint en compte les petites dimensions del Calvari i l'alt cost de l'obra, diu: «és, doncs, difícil de mantenir amb tota certesa que aquest Calvari conservat al Museu sigui el cim del desaparegut retaule de Sant Llorenç de Morunys; per altra banda no hi ha cap dada determinant per a contradir l'atribució de Gudiol».<sup>27</sup>

19. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, 2 vol., p. 157.

20. Bernat Pi, llig. 22, manual comú, 1418-1419; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 225.

21. Aquest document correspon al segon termini d'abonament del preu del retaule. Bernat Pi, llig. 17, manual comú, 1419-1420, f. 1; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 230.

22. J. GUDIOL I CUNILL, *El pintor Lluís Borrassà*, Barcelona, Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona, 1925, p. 38.

23. J. GUDIOL I RICART, *Borrassà...*, p. 78 i 118, fig. 168 i 169.

24. *Ibidem*, p. 78. Amb relació a l'església de Sant Llorenç de Morunys, vegeu: M. RIU I RIU, «Sant Llorenç de Morunys», a *Catalunya Romànica*, vol. XIII, *El Solsonès. La Vall d'Aran*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1987, p. 269-274.

25. Chandler Rathfon POST, *A History...*, vol. XII, p. 562.

26. P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Girona, 1983, p. 327; N. DE DALMASES I A. JOSÉ I PITARCH, «L'art gòtic. Segles XIV-XV», a F. MIRALLES (ed.), *Història de l'art català*, III, Barcelona, 1984, p. 214; J. GUDIOL I RICART I S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987 (1986), p. 85, fig. 404.

27. J. M. TRULLÉN I THOMÁS, «Taula d'un retaule. Lluís Borrassà i taller», a *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'art romànic i gòtic*, Barcelona, Dep. de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1990, p. 176-177.

Amb relació a l'autoria de l'obra, Gudiol i Ricart opina que és de Borrassà i d'un ajudant que havia col·laborat amb el mestre en el retaule de Sant Pere de Terrassa. En contra d'aquesta opinió, Post pensa que Borrassà va encarregar-la a un assistent que va modificar considerablement l'esquema visual propi del pintor de Girona.<sup>28</sup> Finalment, Trullén considera l'obra bàsicament del taller de Borrassà.

Estem plenament d'acord amb la majoria d'autors en el fet que el Calvari de Solsona no correspon a la mà de Lluís Borrassà. Conseqüentment, l'autor d'aquesta composició s'ha de buscar en el seu taller. Això no obstant, en primer lloc analitzarem la possible procedència de Sant Llorenç de Morunys, ja que per a nosaltres són correctes les conjectures de Josep M. Trullén pel que fa a la manca de correspondència entre el preu de l'obra i les mides de la taula del Museu Episcopal de Solsona.

El Calvari de Santa Clara de Vic té unes mesures de 210 cm × 155 cm, i el preu de tot el moble devia estar al voltant de 270 florins, inclosa la fusteria. El Calvari de Sant Miquel de Cruïlles té 167 cm × 112 cm, i el preu del conjunt retaulístic va ésser de 156 florins. L'alta valoració de l'obra de Sant Llorenç de Morunys, 360 florins, no es correspon gens ni mica amb les reduïdes dimensions del Calvari de Santa Margarida del Soler, les quals són de 110 cm × 137 cm. Pel que fa a això, els resultats de l'anàlisi econòmica ratifiquen aquesta contradicció, ja que les mesures del retaule de Sant Llorenç de Morunys assenyalen que el moble contractat possiblement va ésser el retaule major d'aquesta església parroquial. En resum, ni les mesures del Calvari ni la qualitat artística del retaule estan d'acord amb l'alt preu de l'obra.

En la nostra opinió, el Calvari de Santa Margarida del Soler no correspon a la procedència de Sant Llorenç de Morunys proposada per Gudiol i Ricart, i reclamem que es faci atenció al voltant de les obres contractades per Lluís Borrassà en els darrers anys de la seva vida. Ens referim als retaules encarregats per Joan de Llobera i per Francesc Moragues, un dels quals havia estat concertat per Pere Cirer.

En data 13 d'abril de 1423, Joan de Llobera i Francesc Moragues van contractar la factura i el pintat d'un retaule.<sup>29</sup> En el mateix dia, Joan de Llobera pacta la realització d'un altre retaule.<sup>30</sup> En data 20 d'abril de 1423, Lluís Borrassà atorga carta de pagament a Joan de Llobera, per la suma de 55 lliures barcelonines, a compte de dos retaules contractats pels dits Joan de Llobera i Francesc Moragues.<sup>31</sup> El 12 de gener de 1424, Borrassà atorga una al-

28. Chandler Rathfon POST, *A History...*, vol. XII, p. 562.

29. Bernat Pi, llig. 2, manual any comú 1423, f. 26; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 247.

30. *Ibidem*, doc. 249.

31. *Ibidem*, doc. 250.



tra carta de pagament a Joan de Llobera i Francesc Moragues per la quantitat de 27 lliures i 10 sous a compte del preu de 100 lliures assenyalat com a import d'un retaule concertat per encàrrec de Pere Cirer.<sup>32</sup> El 24 d'octubre de 1424, Borrassà atorga una carta de pagament a Joan de Llobera per la quantitat de 27 lliures i 10 sous com a segon abonament de l'import d'un retaule.<sup>33</sup> Finalment, en data 27 d'octubre de 1424, Francesc Moragues abona la quantitat de 5 lliures i 10 sous a Lluís Borrassà com a tercer termini per la pintura d'un retaule.<sup>34</sup>

La relacions comercials de Pere Cirera amb Joan de Llobera i Francesc Moragues, entre d'altres, mitjançant companyies de draps, assenyalades per Claude Carrère, fan que no tinguem cap mena de dubte a l'hora d'identificar l'anomenat Pere Cirer per Josep Maria Madurell i Marimon amb el conegut draper Pere Cirera,<sup>35</sup> mercader traspasat en data anterior al 31 de juliol de 1421.<sup>36</sup> Conseqüentment, Joan de Llobera i Francesc Moragues actuen com a marmessors testamentaris de Pere Cirera<sup>37</sup> i l'encàrrec, possiblement realitzat el 13 d'abril de 1423, i el segon termini fet el 12 de gener de 1424, són diverses notícies relacionades amb una de les darreres voluntats de Pere Cirera.

Sabem que el retaule encarregat segons decisió testamentària de Pere Cirera va costar 2.000 sous, quantitat que aproxima el retaule del Calvari de Santa Margarida del Soler amb el retaule de Sant Miquel de Cruïlles tant en dimensions com en preu.

No coneixem les clàusules del contracte del retaule encarregat segons les darreres voluntats de Pere Cirera. Això no obstant, és versemblant pensar que si el retaule va tenir com a destinació l'ermita de Santa Margarida del Soler o Solsona, poguésser inclòs en la seva contractació el trasllat de l'obra. Pere Cirera era originari de Solsona i es dona la circumstància que Santa Margarida del Soler és una ermita propera a la població de Cirera i que és sufragània de Santa Ma-

32. *Ibidem*, doc. 264.

33. *Ibidem*, doc. 272.

34. *Ibidem*, doc. 273.

35. Josep M. Madurell assenyalava que Pere Cirer pugui ésser «el conocido mercader de este nombre y apellido», però no desenvolupa aquesta possible identificació: J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VII (1949), p. 71.

36. C. CARRÈRE, *Barcelona 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, vol. 1., Barcelona, Ed. Curial, 1978, 2 vol. (Documents de Cultura), p. 550.

37. El fet que Joan de Llobera i Francesc Moragues fossin els marmessors testamentaris de Pere Cirera és versemblant per la contractació de l'esmentat retaule i perquè, en un document datat el 3 de juny de 1437, Joan de Llobera, el seu fill i Francesc Moragues figuren com a tutors dels fills de Pere Cirera. AHPB, Bernat Pi, manual, 1437; C. CARRÈRE, *Barcelona 1380-1462...*, vol. 1, Barcelona, 1978, p. 552, nota 208.

ria de Solsona.<sup>38</sup> Tanmateix, tot i que aquesta incidència apropa la composició a l'ermita de Santa Margarida del Soler, relativitzem aquesta destinació a causa de les reduïdes dimensions d'aquest petit oratori, malgrat que la proposta no és inversemblant.<sup>39</sup>

Amb relació a la manca de dades determinants per poder contradir l'atribució de Gudiol, al·ludida per Josep M. Trullén, l'adscripció de l'ermita de Santa Margarida del Soler respecte a la canònica de Solsona possibilita que l'esglesia sigui possible destinació d'una part del desmembrament del retaule encarregat a Lluís Borrassà: el Calvari del Museu Episcopal de Solsona. Aquesta contingència incrementa la versemblança de la nostra proposta, atès que, amb independència de l'origen solsonès de Pere Cirera, Joan de Llobera també mantenia lligams amb Solsona<sup>40</sup> i, segons la documentació, va fer com a mínim la contractació d'un altre retaule a Lluís Borrassà.<sup>41</sup> Finalment, existeix una altra possible destinació de l'obra de Borrassà: la capella de la Mare de Déu del claustre de Solsona. Pel que fa a això, sabem que l'any 1419 va ésser acabada aquesta capella i que la seva construcció va ésser finançada pel mercader Pere Cirera.<sup>42</sup>

38. R. PLANES ALBETS I J. VIGUÉ VIÑAS, «Santa Margarida del Soler», a *Catalunya Romànica*, vol. XIII, *El Solsonès. La Vall d'Aran*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1987, p. 125-126. Vegeu-ne també les pàgines 126-127.

39. El fet que l'encàrrec es faci en compliment d'una clàusula testamentària augmenta la probabilitat que inclogui les despeses de transport en la contractació de l'obra, etc. L'amplada de l'absis de l'ermita de Santa Margarida del Soler és d'aproximadament 2,60 m, i l'amplada del Calvari és d'1,10 m.

40. Joan de Llobera era fill de Bartomeu de Llobera, mercader de Solsona, i es va casar amb Beatriu Garró, filla de Pere Garró de Solsona. Pel que fa als lligams dels Llobera amb Solsona, vegeu C. BATLLE, «Notas sobre la familia Llobera, mercaderes barceloneses del siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales* [Barcelona], 6 (1969), p. 535-552.

41. Josep M. Madurell opina que «la aportación documental en el presente caso, no es lo suficientemente explícita para declarar si fueron tres los retablos a que hacen referencia los antedichos contratos y cartas de pago, es decir para Pere Cirer, Joan de Llobera y Francesc Moragues». J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VII (1949), p. 71. Vegeu també J. GUDIOL I CUNILL, *El pintor Lluís Borrassà*, Barcelona, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1925, p. 38, i J. GUDIOL I RICART, *Borrassà...*, p. 135-136. Núria de Dalmaes i Antoni José i Pitarch també dubten de si van ser dos o tres els retaules contractats. N. DE DALMASES, i A. JOSÉ I PITARCH, *L'art gòtic...*, p. 214. No compartim l'opinió d'Armand de Fluvià quan afirma que Joan de Llobera, el 1423, havia contractat sense resultats dos retaules a Lluís Borrassà. Vegeu: A. DE FLUVIÀ, «Llobera, Joan de», *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, 1989, 25 vol. Les quantitats abonades, primer i segon termini, i amb la presència de Lluç en el taller, juntament amb altres col·laboradors, indiquen que els retaules es deurien realitzar.

42. Antoni Llorens assenyalava que la capella va ésser acabada l'any 1419 i consagrada pel bisbe de Sardenya, Bara de Montòria, el 22 de setembre de 1418. A. LLORENS SOLÉ, *Solsona i el Solsonès en la història de Catalunya*, vol. II, Lleida, 1986, 2 vol., p. 92. La considerable despesa realitzada per Pere Cirera en la construcció d'aquesta capella dona idea del lligam del mercader amb Solsona i amplia la possibilitat que fos aquesta ciutat la destinació de l'obra de Borrassà.



La proximitat de les dates d'acabament de la capella i de l'encàrrec del retaule a Lluís Borrassà, 1419 i 1423, i el fet que Pere Cirera ja fos mort, esdevé una informació a tenir en compte.

En la nostra opinió, els retaules contractats a Lluís Borrassà van ésser dos. El primer, encarregat per Francesc Moragues i Joan de Llobera pel preu de 2.000 sous, segons la darrera voluntat de Pere Cirera. La documentació que correspon a aquest retaule seria la següent:

Data del document	Quantitat abonada	Percentatge respecte al preu total de l'obra
13/04/1423 (contracte)		
20/04/1423	550 sous	27,50 %
12/01/1424	550 sous	27,50 %

El segon retaule va ésser encarregat per Joan de Llobera i el preu devia ésser igual que el de l'anterior: 2.000 sous. La documentació relativa al retaule seria la següent:

Data del document	Quantitat abonada	Percentatge respecte al preu total de l'obra
13/04/1423 (contracte)		
20/04/1423	550 sous	27,50 %
24/10/1424	550 sous	27,50 %

Si observem els terminis assenyalats en el contracte del retaule de Sant Esteve de Palautordera, veiem que són semblants als precisats amb anterioritat. El preu del retaule, la pintura de la sagristia i la col·locació de l'obra es va valorar en 1.500 sous.

Termini	Quantitat abonada	Percentatge respecte al preu total de l'obra
8/08/1423 (contracte)	400 sous	26,667 %
Segon	400 sous	26,667 %
Darrer	700 sous	46,667 %

Abans ja hem dit que les quantitats fixades com a terminis de l'abonament total de l'obra es podrien considerar com a pagament al comptat. Amb relació al

tercer abonament que va fer Francesc Moragues a Borrassà, una de les possibilitats seria que aquest fos pel daurat de l'obra, tot i que no es pot desestimar la contractació d'un tercer retaule de dimensions molt reduïdes. Els baixos percentatges relatius al primer i segon terminis del pagament del conjunt, creiem que podrien estar motivats per l'existència de despeses addicionals alienes a la realització del retaule i que s'havien de fer en finalitzar aquest (transport, pintura de la sagristia, trasllats de l'artista, etc.), raó per la qual la quantitat fixada de 2.000 sous quedaria reduïda de forma considerable.

En conseqüència, és molt probable que el Calvari de Solsona sigui un fragment d'un retaule contractat pels marmessors de Pere Cirera a Lluís Borrassà per a la localitat de Solsona. Aquesta destinació també hagués pogut ésser la del retaule encarregat per Joan de Llobera, circumstància que amplia la probabilitat que el Calvari del Museu Episcopal de Solsona tingués relació amb aquests contractes i redueix en gran mesura la consideració de Sant Llorenç de Morunys com a lloc per al qual s'efectués la composició.

#### *Consideracions a l'entorn del darrer Borrassà i del seu taller*

Fins fa ben poc, el coneixement de l'expressió artística del darrer Borrassà es realitzava a partir dels fragments de Gurb i Seva, corresponents a una cronologia anterior a l'any 1418, del Calvari erròniament relacionat amb el retaule de Sant Llorenç de Morunys, contractat en data propera a l'any 1418, i de la considerada com a taula central del retaule de Sant Esteve de Palautordera, concertat el 8 d'agost de 1423. Aquesta restringida visió s'ha enriquit darrerament, en primer lloc, gràcies a la correlació dels quatre compartiments de la vida de sant Hipòlit amb el retaule de la capella de Sant Llorenç de la catedral de Barcelona, la qual situa la realització de les taules en el període comprès entre el 1419 i el 1421; en segon lloc, a la nova datació del retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir de la catedral de Barcelona en una cronologia posterior a l'any 1421, i per últim a l'associació del Calvari del Museu de Solsona amb alguna de les contractacions realitzades per Joan de Llobera i Francesc Moragues en data molt pròxima a la mort de Lluís Borrassà, succeïda entre el 19 de desembre de 1424 i el 23 de febrer de l'any següent.

L'increment del nombre de referents que ens informen de la pintura de Lluís Borrassà en aquesta darrera etapa de la seva carrera artística ajuden no tan sols a definir i alhora comprendre els paradigmes figuratius del mestre gironí, sinó també a poder interpretar i esclarir el taller de Lluís Borrassà en aquests anys. La diversitat de tipologies, de solucions i en general dels esquemes presents en aquestes obres evidencien els postulats artístics de més d'un pintor, parcialment difusa per la presència comuna d'un cert to borrasà. Aquesta pluralitat artística



fonamenta la suposició de l'existència d'un dilatat taller, d'altra banda lògica si considerem l'alt nivell de contractació de l'obra de Lluís Borrassà, i alhora ens condueix a qüestionar-nos quin va ésser en realitat l'incert futur d'aquest obrador un cop mort el mestre gironí.

La consideració del taller de Borrassà, a partir de la mort d'aquest artista, no podem limitar-la a la dispersió dels seus components als tallers d'altres pintors. Aquesta possibilitat, si bé va ésser certa de forma parcial,<sup>43</sup> no inclou la versemblança d'un possible intent de continuïtat del madur taller. Pel que fa al cas, creiem oportú recordar els acords entre la viuda de Bernat Martorell i el seu fill Bernat amb el pintor Miquel Nadal i, posteriorment, amb Pere Garcia de Benavarri amb la finalitat de mantenir el nivell de contractació del taller del difunt artista.<sup>44</sup> Malgrat que l'argument proposat en aquestes temptatives de persistència de l'obrador de Martorell ha estat la joventut de disset anys de Bernat Martorell fill a la mort del seu pare, creiem que la contractació de Miquel Nadal i Pere Garcia de Benavarri correspon, lluny de la joventut i la posterior definició de l'expressió artística de Bernat, al desig concret de mantenir el nivell d'ingressos proporcionat per l'àmplia contractació del taller. Aquesta voluntat de continuïtat àmpliament documentada en el cas del taller del difunt Bernat Martorell, presenta aspectes coincidents amb algunes referències posteriors a la mort de Lluís Borrassà. El matrimoni de la filla d'aquest artista, Elionor Borrassà,<sup>45</sup>

43. Assenyalem que aquest estudi no inclou la definició pictòrica de Bernat Despuig, membre del taller de Borrassà que no va seguir en l'obrador després de la mort del mestre. Amb relació a aquest pintor, hem realitzat una investigació de la seva personalitat artística, juntament amb Rosa Alcoy; vegeu R. ALCOY i F. PEDRÓS i F. RUIZ i QUESADA, *El Mestre de Badalona. Estudi i desvetllament d'una identitat* [en premsa].

44. Vegeu: «El pintor Miquel Nadal a l'obrador que fou de Bernat Martorell», A. DURAN i SANPERE, «Bernat Martorell», a *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, vol. III, Barcelona, Curial, 1975, p. 109-114, doc. 72, 73, 74, 76, 80, 84, 86, 87, 88, 93, 95, 96 i 97, p. 126-129. Amb relació a Pere Garcia de Benavarri, vegeu el mateix subcapítol i el doc. 89, segons el qual aquest pintor pacta, amb la viuda de Bernat Martorell i amb el seu fill Bernat, l'establiment d'una companyia per un temps de cinc anys a comptar des de l'1 de gener de 1456. Segons aquest document, els guanys, un cop deduïdes les despeses, seran repartits a parts iguals entre Bartomeua i Bernat Martorell fill, i Pere Garcia de Benavarri. D'altra banda, aquest pintor té dret a una cambra de la casa de Bartomeua i Bernat i a la utilització de les eines del taller. Finalment, dins de l'àmbit mallorquí recordem la possible continuïtat del taller de Joan Loert per la seva esposa Francesca, un cop mort l'artista; vegeu G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, I, Palma de Mallorca, 1977-1980, p. 58, i III, p. 51, doc. 67.

45. Diverses referències documentals faciliten una aproximació a la vida privada de Lluís Borrassà, i és a través d'aquestes que sabem del traspàs en data propera a l'any 1396 de la seva esposa Caterina Coral. En data 25 d'agost de 1396, Lluís Borrassà atorga poders generals al seu nebot Pere Borrassà, en nom propi i com a pare i legítim administrador del seu fill Narcís Borrassà, impúbere, hereu universal dels béns de la seva difunta mare Caterina Coral (AHPB, Bernat Nadal, llig. 50, «Tercius liber anni M.CCC.XCVI»; J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII [1950],

amb Pere Vendrell, pocs anys abans de la desaparició de Borrassà, és suggeridor per al desenvolupament del possible intent de continuïtat del taller de Borrassà.

En data 19 d'agost de 1421, Elionor contrau matrimoni amb el pellaire de panys Pere Vendrell, el qual, igual que Lluís Borrassà, tenia lligams familiars a la província de Girona.<sup>46</sup> El 25 de febrer de 1425, un cop mort sense testar Bor-

doc. 114). La defunció de Caterina Coral es devia produir entre el 27 de novembre de 1393, data en la qual revoca uns poders al seu sogre Francesc Coral, i la ja esmentada del 25 d'agost de 1396 (AHPB, Bernat Nadal, llig. 11, llibre 4, 1393, f. 167 v.; J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII [1950], doc. 111). Anys més tard, el 1418, sabem de la mort de Narcís Borrassà gràcies a un document en què Alfons el Magnànim legitima una filla natural de Lluís Borrassà de nom Elionor (ACA, reg. 2590, f. 67; J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VII [1949], reg. 692). Malgrat que en el document de reconeixement d'Elionor com a filla de Lluís Borrassà consta que la seva mare es deia Caterina, no estem d'acord amb la crítica que identifica aquesta amb Caterina Coral. En primer lloc, la identitat d'ambdues dones no justificaria la citació de filla il·legítima d'Elionor esmentada en el document de reconeixement. En segon lloc, el 19 d'agost de l'any 1421 Elionor Borrassà és menor de vint-i-cinc anys i més gran de dinou anys, edat que impossibilita considerar Caterina Coral com a la seva mare (AHPB, Bernat Nadal, llig. 5, «Manualis comunis. LXIII», 1421, f. 74 v.; J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII, doc. 242). Finalment, la Caterina que s'esmenta al document de reconeixement era una dona ja casada, i és per aquest motiu que Elionor fos considerada com a filla il·legítima.

La mort d'un albat de Lluís Borrassà l'any 1416, així com el de Narcís Borrassà, molt probablement van motivar que el pintor de Girona, davant del fet de no tenir descendència legal, sol·licités la legitimació d'Elionor Borrassà (Arxiu Parroquial de Santa Maria del Mar, òbits de any 1416; J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VII [1949], reg. 692).

46. Pere Vendrell era fill de Francesc Vendrell, *parator* de panys de llana de la vila gironina d'Amer, i de Micaela. En l'època de la dot que signa Pere Vendrell a la seva futura esposa Elionor Borrassà, en data 19 d'agost de 1421, Francesc Vendrell ja consta com a difunt (AHPB, Bernat Nadal, llig. 5, «Manualis comunis. LXIII», 1421, f. 74; J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII [1950], doc. 240). Diverses referències documentals relacionen Lluís Borrassà amb la vila d'Amer. En data 3 de febrer de l'any 1406, aquest pintor actua com a testimoni en una revocació i substitució de poders a favor d'un veí d'Amer per poder pledejar per un dret del patronat d'un benefici eclesiàstic a l'església del monestir de Santa Maria d'aquesta població. Més tard, en tres documents, Lluís Borrassà consta com apoderat d'uns veïns d'Amer en la venda d'unes cases de Barcelona, propietat d'aquests (AHPB, Joan Perayada, llig. 3, manual 11 de vendes, 1407-1409; *Ibidem*, doc. 151, 152 i 158). Finalment, Lluís Borrassà va comprar una esclava sarda anomenada Diana, de 50 anys d'edat, al mercader barceloní, veí d'Amer, Pere Albó (AHPB, Bernat Nadal, llig. 33, man. comú, 1409, f. 73 v.; J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII [1950], doc. 162).

Amb relació al lligam de Pere Vendrell amb Girona, observem els poders concedits per part del pintor a Bernat Vendrell, pellaire de panys de llana de la ciutat de Girona, a través d'un document emès poc després del matrimoni de Elionor Borrassà amb Pere Vendrell i en el qual aquest figura com a testimoni (J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII [1950], doc. 243). Sense dubtar del parentiu existent entre Pere i Bernat Vendrell, la constància documental que el pare de Pere Vendrell va ésser Francesc Vendrell impossibilita el fet, esmentat per Madurell, que aquest Bernat fos el pare polític d'Elionor Borrassà. Vegeu J. M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VII (1949), p. 22.



massà, tenim notícia que Elionor, hereva universal del seu difunt pare, atorga poders al seu espòs Pere Vendrell.<sup>47</sup> És per això que ambdós cònjuges van haver de decidir sobre la continuïtat o la desaparició de l'obra de Borrassà, del qual, amb seguretat, sabem que devien formar part Lluç Borrassà i Pere Sarreal. La mort de Lluç Borrassà sense dictar darreres voluntats no permet suposar l'alliberament de Lluç per designi testamentari del mestre gironí, la qual cosa, i ja que el primer document referent a la llibertat de Lluç Borrassà està datat l'any 1427, amplia la possibilitat de la continuïtat de Lluç en el taller de Borrassà fins a aquesta data. En aquest sentit, hem de considerar que a la família Borrassà no tan sols pertanyeria com a esclau el pintor Lluç, sinó que també estava vinculada sota la mateixa condició la seva companya Maria, mare de la seva filla Agnès.<sup>48</sup> Tot i no saber en quin moment es va produir l'alliberament de Lluç, l'adscripció de Maria a Elionor Borrassà i a Pere Vendrell mostra una dependència més o menys directa de Lluç envers ambdós cònjuges, la qual, consegüentment, va centrar-se en la seva condició de pintor.

Diverses referències que corresponen a l'any 1427 informen de la venda, com a conseqüència d'un litigi i posterior acord entre Elionor Borrassà i Lluç, d'una esclava anomenada Maria, la qual no dubtem en identificar amb la mare d'Agnès.<sup>49</sup> En un document de data 20 d'agost de 1427 es fa referència a Lluç Borrassà com que «fuit servus de Ludovici Borroçani»,<sup>50</sup> encara que la plena

47. Pere Bartomeu Valls, llig. 3, manual 4, 1423-1425; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apéndice...», vol. x (1952), doc. 556; ÍDEM, «El pintor Lluç Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 268.

48. En data 23 de maig de 1424, Lluç Borrassà i el sastre Antoni Gual fan la manumissió de la seva Agnès, filla dels seus esclaus respectius Lluç i Maria (AHPB, Joan de Pericolis, llig. 4, manual 10, 1423-1425). Poc més tard, el 27 d'octubre de 1424, aquest sastre ven a Lluç Borrassà la seva esclava tàrtara de nom Maria per un preu de 75 lliures de Barcelona. Consegüentment, a partir d'aquesta data, propera a la mort del mestre gironí, ambdós esclaus queden adscrits a la família Borrassà (AHPB, Joan de Pericolis, llig. 4, manual, 1423-1425; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluç Borrassà...», vol. VIII [1950], doc. 274).

49. Si bé en el document, realitzat l'any 1424, consta que Maria té 35 anys, la referència de l'any 1427 assenyalava que l'edat de l'esclava és de 28 anys. Tenint en compte que la segona notícia es produeix tres anys més tard que la primera, som totalment partidaris de creure en l'existència d'una errada documental de 10 anys i que, per tant, ambdues esclaves són la mateixa persona. A favor d'aquesta creença hem de ressaltar la procedència tàrtara de l'esclava i el fet que la seva venda fos realitzada d'acord amb les condicions estipulades en una sentència arbitral dictada entre Elionor Borrassà i Lluç. La important intervenció de l'antic esclau de Lluç Borrassà dilueix qualsevol dubte referent a això (AHPB, Pere Roig, llig. 3, manual 16, 1327; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluç Borrassà...», vol. VIII [1950], doc. 279 i 280).

50. En data 29 d'agost de 1427, Lluç Borrassà lliura una època a Pere Vendrell d'una quantitat en dipòsit i en la qual no es fa esment de la condició d'esclau de Lluç (AHPB, Rafel de Bruguera, llig. 1, manual, 1426-1428; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apéndice...», vol. x [1952], doc. 560).

constatació de la llibertat del pintor s'observa en el rebut signat al cirurgià Jaume Escolà, de data 13 de novembre de 1427, en el qual consta com a «franchus, liber et alforra, qui olim fui servus et captivus Ludovici Borrassani».<sup>51</sup> La total independència de Lluç Borrassà i de Maria en aquestes dates i el fet que a finals de l'any 1427 l'artista treballés amb el vitraller Joan de Roure, oriünd d'Anvers, deslliguen definitivament l'antic esclau de la seva obligada relació amb Elionor Borrassà i amb Pere Vendrell.<sup>52</sup>

Un dels objectius inicials del present estudi ha estat poder individualitzar en l'observació de l'obra de Borrassà diferents esquemes pictòrics annexos però aliens als del pintor de Girona. A banda d'un altre artista la personalitat artística del qual donarem a conèixer en dates properes,<sup>53</sup> creiem que podem definir l'expressió artística d'altres dos col·laboradors de Lluç Borrassà: la del seu esclau Lluç i la d'un anònim pintor que hem anomenat mestre de Sant Antoni i santa Margarida.

#### *Imatge artística de Lluç Borrassà a partir del coneixement de la darrera obra del seu mestre*

La relació del Calvari del Museu Episcopal de Solsona amb les poc considerades notícies relatives a la contractació de dos retaules, realitzada per Joan de Llobera i Francisc Moragues, en els darrers anys de la vida de Borrassà, incrementa, malgrat l'important deteriorament de la taula, la informació dels postulats pictòrics del taller de Borrassà en el moment de la seva mort. Si considerem la condició d'esclau de Lluç; la seva privació de llibertat fins a la mort del mestre; el reconeixement com a pintor en la nota de despeses del retaule de Cervera, datada el 14 de gener de 1419; la quasi unànime opinió per part dels autors que el Calvari de Solsona és obra del taller de Lluç Borrassà, i que el retaule del qual formava part va ésser finalitzat en el darrer any de vida de Borrassà, és molt probable que la diferenciada tipologia figurativa de l'obra, associada al taller del pintor de Girona, sigui la de Lluç.

51. AHPB, Joan Renui, llig. 3, manual 26, 1427-1428; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apéndice...», vol. x (1952), doc. 562.

52. Josep Clara fa constar que Elionor Borrassà mor en aquest any 1427. El fet que Josep Clara no inclogui el registre documental de la notícia de la mort d'Elionor ens impedeix anar de moment més enllà en la valoració d'aquesta circumstància. J. CLARA, «Precisions i nous documents sobre els pintors Borrassà (segles XIV-XV)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXIX (1987), p. 132.

53. Vegeu la nota 43.



Sabem que Borrassà va comprar un esclau tàrtar anomenat Lluc al fuster mallorquí Gabriel Vila el 19 de desembre de 1392.<sup>54</sup> Durant l'estada al taller de Borrassà va intentar dues fugides: la primera l'any 1401,<sup>55</sup> en què consta que tenia 26 anys, i la segona l'any 1415.<sup>56</sup> Si tenim en compte la referència a l'edat de Lluc en la fugida de 1401, sabem que l'any 1424, l'esclau de Borrassà tenia 49 anys.

En data 14 de març de 1434, tenim notícia que Miquel Alcanyís, pintor valencià, cobra 41 lliures, 7 sous i 8 diners «regalium maioricarum minororum», del curador dels béns i dels fills de Lluc Borrassà, el qual consta com a pintor difunt a la vila mallorquina de Sóller.<sup>57</sup> Pel que fa a aquest document, l'època que signa Miquel Alcanyís no correspon a cap deute que tingués amb ell. El que en realitat va passar és que Miquel Alcanyís devia als hereus de Lluc l'esmentada quantitat per la venda de «diverses colors, eynes i robes e diverses mostres d'art de pintor de la dita hereditat» que havien estat propietat de l'antic esclau. D'altra banda, com el jurats i obrers de la vila de Sóller no podien abonar el deute que tenien amb Miquel Alcanyís per a la realització del retaule major de l'església de Sant Bartomeu d'aquesta població, van pensar que Alcanyís cobrés mitjançant les propietats de Lluc i que, més tard, el consell satisfaria el deute a Ramon Arbona, curador dels béns de l'esclau o bé a Agostina, viuda del pintor Nicolau Marçol i creditora «en los dits bens del dit Luch Borrassà».<sup>58</sup>

54. AHPB, Bernat Nadal, llig. 20, «Quartor liber comunis», 1392-1393, f. 110; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 98, vegeu també doc. 99 i doc. 100. Gabriel Llopart assenyala la possibilitat d'una confusió en el nom d'aquest Gabriel Vila i que aquest fos en realitat el fuster Gabriel Vilet esmentat en la contractació del retaule dels Sants Pere i Bartomeu per a la parròquia de Sineu, realitzada per Francesc Comes (G. LLOPART, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, vol. I, Palma de Mallorca, 1977-1980, p. 142). En aquest volum s'assenyala que la data del contracte és de l'any 1408, però en va fer un altre el 13 de maig de 1392 (*Ibidem*, vol. IV, doc. 195, p. 109-110). La proximitat de la data d'aquesta obra amb la de la venda de Lluc fa versemblant la identitat de Gabriel Vila amb Gabriel Vilet.

55. J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 130.

56. *Ibidem*, doc. 195 i 196.

57. Arxiu Històric de Protocols de Palma de Mallorca, manual de Gabriel Abeyar, document publicat a E. AGUILÓ, «Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins dels segles XIV i XV», *Botlletí de la Societat Arqueològica Luliana* [Palma de Mallorca], 11 (1905), 27. Vegeu: J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 282.

58. El deute es va satisfer poc després del 25 de setembre de l'any 1434; vegeu G. LLOPART, «Novedades de pintura medieval mallorquina (1980-1987)», *Botlletí de la Societat Arqueològica Luliana* [Palma de Mallorca], 43 (1987), p. 147-155. Mitjançant aquest document sabem que un dels fills de Lluc Borrassà es deia Cristòfol. Del redactat del document ens sorprèn la presència d'Agostina, viuda de Nicolau Marçol, com a creditora de Lluc Borrassà. Sobre això pensem que les darreres notícies que es coneixen de l'antic esclau a Barcelona són de finals de l'any 1427 i que les dues següents corresponen a l'any 1434, data en què Lluc ja era mort. Més enllà de la relació que van tenir Alcanyís i Lluc Borrassà, també és versemblant que el retorn d'aquest darrer artista a l'illa fos vehiculat per Agostina, a causa de la mort del seu marit, poc abans del maig de 1428.

L'existència de la gran taula del Plany sobre el Crist mort de l'església del Roser Vell de Pollença a Mallorca aporta una gran informació a l'hora d'intentar conèixer el possible esquema pictòric de Lluc Borrassà.<sup>59</sup>

En la nostra opinió, la taula de Mallorca presenta lligams significatius amb el Calvari de Solsona. La connexió entre totes dues composicions s'observa amb claredat en la configuració similar del Crist crucificat del Calvari del Museu de Solsona (fig. 3) i la figura del Crist mort del Plany de Mallorca (fig. 5). En tots dos casos, l'artista imprimeix una desmaterialització corpòria en la imatge del Salvador. Les fràgils figures es manifesten en un llenguatge pictòric totalment espiritual i distant de la figuració de la complexió anatòmica. No existeix la imatge de la crispació ni de la morbositat de la mort que trobem en el Crist mort de Manresa, sols es reflecteix delicadesa i immortalitat a través d'un cos esquelètic, quasi trencadís, que aconsegueix la placidesa del repòs final. Els braços extremadament prims i la triangulació rígida del tors de Crist vinculen ambdues obres i estableixen un nexu d'unió amb la figura del Crist de la Pietat present en el compartiment central de la predel·la del retaule de Sant Miquel d'Anvers (fig. 4).

El retaule de Sant Miquel Arcàngel no va tenir com a destinació inicial el lloc on actualment es troba, la catedral d'Anvers, ja que el retaule va ésser cedit per un degà a aquesta seu cap a l'any 1880.<sup>60</sup> Això no obstant, podria no ésser cap disbarat la possible destinació de l'obra a Flandes, ja que existeixen dues referències que vinculen indirectament l'esclau del pintor de Girona amb la ciutat d'Anvers. El 15 i 16 de desembre de 1427, Lluc Borrassà, pintor de Barcelona, és relacionat amb el vidrier d'Anvers Joan de Roure. Ambdós documents mencionen l'abonament pels diputats del General de Catalunya de la quantitat de 39 lliures i 12 sous, 792 sous dels quals el mestre vidrier cobrava 660 sous per la vidriera amb figures de la Cambra del Consell, i Lluc 132 sous pels patrons de les imatges.<sup>61</sup>

59. Aquesta obra va ésser comentada per Gudiol i Ricart: J. GUDIOL I RICART, *Borrassà...*, p. 80 i 119, fig. 179. Vegeu: R. ALCOY I PEDRÓS, «El retaule de Sant Gabriel. Pere de Valldebriga i el primer Borrassà», estudi presentat en el col·loqui «L'art medieval a la ciutat de Barcelona (Barcelona 25-27 de març de 1992)», *Lambard. Estudis d'Art Medieval* [Barcelona], vol. VI (1991-1993 [1994]), p. 332, nota 21.

60. P. BAUTIER, «Tableaux de l'école espagnole en Belgique», a *Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Conférences, 1942-1943*, p. 6. Vegeu Chandler Rathfon POST, *A History...*, vol. XII, p. 563.

61. Les figures pintades en la vidriera eren «en lo mig la ymage de la Verge Maria ab Jhesu xrist en lo braç et en lo peu de la dita ymage la ymage de Sent Johan evangeliste secit e scriuent e en la dita part de la dita ymage de la verge Maria es pintada e figurada la ymage de Sent Philip e en la part esquerra la ymage de Sent Narcis ab diverses tabernacles e altre figures pertes e aombraments pintats e figurats en la dita vedriera...» (Llibre d'albarans i cauteles, Barcelona, 15 de desembre de



Amb relació a la possible connexió de Lluç Borrassà amb la ciutat d'Anvers, hem de ressaltar la il·lació observada en el darrer període de la vida de Lluç Borrassà amb Joan de Llobera i Francesc Moragues, ja que tots dos drapers tenien importants lligams comercials amb Flandes.<sup>62</sup> El fet de considerar Lluç Borrassà com a autor del Calvari de Solsona estableix una connexió amb aquests dos mercaders, que podria no ésser aliena a l'encàrrec del retaule de Sant Miquel Arcàngel d'Anvers.

Pel que fa a l'autoria d'aquesta obra, Gudiol i Ricart opina que va ésser pintada en el taller de Borrassà, malgrat que «los temas ornamentales son en su mayoría desconocidos en el repertorio corriente» i que l'esperit general de l'obra «resulta desorientador y problemático».<sup>63</sup> Per contra, Post creu que únicament reflecteix la influència de Borrassà.<sup>64</sup>

L'observació de les característiques formals i tipològiques de les tres obres considerades fins al moment amplien la nostra proposta de catàleg a una quarta. Ens referim a la maltractada taula de Sant Esteve de Palautordera. Malgrat que l'obra reflecteix una evident pèrdua de pàtines i vernissos i que ha estat objecte de diverses restauracions, la tipologia figurativa de sant Esteve, el brocat de la dalmàtica i el tractament dels plecs apropren de forma sensible aquesta obra a les

1427; J. PUIG I CADAVALCH I J. MIRET I SANS, «El Palau de la Diputació General de Catalunya», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1909-1910), p. 410. Madurell i Marimon va publicar la carta d'abonament de Joan de Roure i Lluç Borrassà als diputats del General per l'esmentada vidriera. En aquesta s'esmenta Joan de Roure com a «magistrum de fer vidrieras, ville de Enves, comitatus de Flandres, nunc vero habitorem Barchinone» (ACA, g. 461, f. 182, 16 de desembre de 1427; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apéndice...», vol. x [1952], doc. 562). Agraïm a Sílvia Cañellas la seva col·laboració i l'interès en la recerca de possibles noves referències de l'activitat de Joan de Roure al Principat. Pel que fa a la relació de Lluç Borrassà amb Joan de Roure, vegeu: J. PUIG I CADAVALCH I J. MIRET I SANS, «El Palau de la Diputació...», p. 410; PÉREZ BUENO, *Vidrios y vidrieras. Artes decorativas*, Barcelona, 1942, p. 259; M. RODRÍGUEZ I CODOLÀ, «Algo de maestros pintores de vidrios y notas sobre vidrieras de colores», a *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes*, Barcelona, 1944, p. 10; J. AINAUD I DE LASARTE, *Cerámica y Vidrio*, Madrid, 1952 (*Ars Hispaniae*; vol. x), p. 378.

62. Claude Carrère documenta aquesta relació comercial i afgeix: «i és solament a Flandes que hom tracta d'enviar un dels associats, del qual la companyia pagarà les despeses de viatge» (C. CARRÈRE, *Barcelona 1380-1462...*, vol. 1, p. 554). Sobre això hem d'assenyalar que Francesc Moragues va llegar, segons disposició testamentària de data 15 d'octubre de 1446, 10 sous per a la celebració de nou misses per la seva ànima i en honor dels nou cercles d'àngels: «Item dimitto discreto Montserrat Torres presbitero barchinone decem solidos rogans nomine quare celebret per anima mea novem missas ad honorem novem ordinum angelorum». Sabem que Montserrat Torres, un dels testimonis d'aquest testament, va ésser prevere vicari de l'església de Sant Miquel de Barcelona. Aquesta deixa testamentària i la relació de Moragues amb l'esmentada església evidencien la devoció del draper vers els nou cors angèlics (AHPB, Bernat Pi, «Tercius liber testamenti», f. 102).

63. J. GUDIOL I RICART, *Borrassà...*, p. 80-81 i 119-121, fig. 180-181.

64. Chandler Rathfon POST, *A History...*, vol. XII, p. 563.

peces abans esmentades. L'artificial aparença plana del rostre de sant Esteve (fig. 6), ocasionada per la pèrdua de capes de pintura, no arriba a emmascarar el lligam que aquesta obra manté amb el retaule de Sant Miquel Arcàngel d'Anvers (fig. 8) i amb la del Plany de Pollença (fig. 7), així com el d'aquestes obres amb una taula de la Mare de Déu amb àngels músics que es conserva a la col·lecció Hartmann de Barcelona (fig. 9). Amb relació a altres vincles presents entre les taules de Sant Esteve i d'Anvers, observem que el pronunciat tors present en la representació del sant protomàrtir és de proporcions iguals a la del Pantocràtor de la taula cimera; el deteriorat rostre de la figura del donant es vincula a algunes de les cares representades en els apèndixs del drac, i la franja decorativa del tron de sant Esteve és molt similar a la que figura en el mur baix que hi ha a l'esquena de sant Miquel, a la taula central.

En la nostra opinió, aquestes quatre obres defineixen quina va ésser l'expressió artística de Lluç Borrassà a partir dels primers anys de la tercera dècada del segle XV. La manca de juxtaposició d'altres mans que s'observa en aquestes obres, principalment la de Lluç Borrassà, i la datació d'alguna d'elles en els anys 1423-1424, estableixen una possible correspondència amb el baix preu del retaule de Sant Esteve de Palautordera. L'ampli nombre d'obres relacionades amb Lluç Borrassà reflecteixen diferents graus d'intervenció per part del pintor de Girona. Així, els petits encàrrecs són realitzats en la seva totalitat pels membres del taller i la producció més estàndard presenta una important col·laboració per part de l'obrador, que és contrarestada per la major qualitat de la taula central i la d'algunes escenes. En aquest sentit, el retaule de Sant Miquel de Cruïlles podria ésser un clar exemple d'aquesta mena de producció. Si malgrat les incongruències documentals observades en l'apartat destinat a Sant Esteve de Palautordera, la taula del sant protomàrtir correspon al compartiment central de l'obra, creiem que la totalitat del retaule va ésser realitzada per l'esclau de Borrassà.

La definició de l'esquema pictòric de Lluç Borrassà mitjançant la darrera producció contractada pel seu amo i la dels retaules d'Anvers i Pollença, dona a conèixer la pintura del darrer Lluç. Pel que fa a la imatge creativa inicial d'aquest pintor, Rosa Alcoy, en considerar la coincidència de la compra de Lluç en el moment en què es realitza el retaule de la Mare de Déu i sant Jordi de Vilafranca del Penedès, els vincles de l'esclau amb l'illa de Mallorca, més influenciada per Itàlia, i l'existència de les taules votives de la catedral de Palma, defineix Lluç per contrast amb el que seria un primer Borrassà. Ambdues referències són prou significatives per intentar fer una revisió de la producció assignada a Lluç Borrassà que, mantenint presents les característiques diferencials de l'esclau enfront de les del seu mestre, pugui aportar-nos informació de quina va ésser l'evolució de l'estil pictòric de Lluç dins del marc de l'obrador borrassà. Alcoy opina que les taules del Museu de la catedral de Mallorca, de la Crucifixió i la Mare de Déu de la



Misericòrdia, fetes amb anterioritat a l'any 1406<sup>65</sup> i atribuïdes al mestre de Montision presenten un parentiu amb la pintura de Borrassà, que «ha de ser establert en funció del periple i la formació del seu esclau Lluc. En definitiva les relacions que detectem entre la producció del Mestre de Montision i la de Borrassà són degudes, des del meu punt de vista, a l'existència de Lluc com a vehicle».<sup>66</sup>

En la nostra opinió, els lligams de Lluís Borrassà amb l'illa de Mallorca van més enllà de la presència de Lluc en el seu obrador i són diversos els punts a considerar en la comprensió del substrat d'origen mallorquí que palesa l'obra del mestre gironí. En aquest sentit, els límits d'aquest estudi no ens permeten desenvolupar aquesta interessant qüestió, la qual tractem en profunditat en la nostra tesi doctoral. Tanmateix, pel que fa al primer Lluc, amb independència de les intervencions fetes pel pintor en col·laboració amb altres membres del taller i amb el seu mestre, proposem identificar-lo amb l'autor del retaule de Copons.

Malgrat les importants restauracions que presenta l'obra dedicada a la Mare de Déu, el retaule de Copons mostra un llenguatge pictòric paral·lel però alhora independent del de Borrassà, en què el tractament poc corpori, la desmaterialització, el moviment de les figures palesen allò que és més característic en la pintura de Lluc. En aquest sentit, la presència de l'escena de la Mare de Déu de la Misericòrdia i la correspondència d'aquesta imatge amb el model mallorquí observat per Alcoy, poden ajudar en l'acceptació de la nostra proposta.<sup>67</sup>

65. Aquesta taula votiva, conjuntament amb una altra que representa una crucifixió, inclouen un text a la part baixa de les imatges que les data entre 1403 i 1406. Vegeu G. LLOMBART, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, vol. III, Palma de Mallorca, 1977-1980, p. 76-78, i, amb relació a la iconografia, G. LLOMBART, «La Virgen del Manto en Mallorca», *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXXIV (1962), p. 263-303, i G. LLOMBART, «Nuevas precisiones sobre la iconografía mallorquina de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario», *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXIX (1968), p. 291-303. Vegeu també: R. ALCOY i PEDRÓS, «El retaule de Sant Gabriel...», p. 333-334.

66. R. ALCOY i PEDRÓS, «El retaule de Sant Gabriel...», p. 334-335.

67. L'expressió de Lluc Borrassà en relació amb el gòtic internacional és analitzada per Rosa Alcoy. Vegeu «Lluc i la pintura mallorquina del gòtic internacional», R. ALCOY i PEDRÓS, «El retaule de Sant Gabriel...», p. 333-336. Josefina Planas supedita les característiques de tipus internacional presents en el retaule de Copons a la figura de Rafael Destorrents, per la seva convicció que va ésser aquest mestre l'introducció de l'estil internacional a Catalunya. Planas, en la seva anàlisi del *Misal de Santa Eulàlia*, observa que «en la escena de la Epifania, san José y el rey Melchor recuerdan algunos de los ancianos de este Misal, más concretamente al profeta Ezequiel del Juicio Final (fol. 7). En el retablo de la Virgen (Montortal, Valencia, 1402) observamos en conjunto ciertas semejanzas con Destorrents, por ejemplo: la figura de san José representada en la Epifania [...] uno de los personajes relacionados más directamente con la obra de Destorrents es la figura de Jesucristo, representada tempranamente en dos resurrecciones, una en el retablo de Copons y el retablo de la Virgen (Montortal, Valencia) [...]». Vegeu J. PLANAS BADENES, «El misal de Santa Eulalia», *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" [Saragossa]*, XVI (1984), p. 33-62. Anteriorment, Gudiol va considerar l'autor d'aquest retaule com a «un colaborador tímido ante el desarrollo estético del gótico internacional» (J. GUDIOL i RICART, *Borrassà...*, p. 53).

L'anàlisi econòmica de les obres amb possibilitats quantificables de Borrassà, mostra el preu relativament baix del retaule de la Verge per a l'església parroquial de Copons, contractat poc després de la primera fugida documentada de Lluc, en relació amb la resta. Tenint en compte la gran contractació d'obra artística feta per Borrassà, les possibilitats de Lluc eren propícies per resoldre encàrrecs que, com en el cas de Copons, no representaven cap dificultat. Les reduïdes dimensions del retaule, la senzilla fusteria i la baixa taxació de l'obra confirmen, juntament amb els models del conjunt, la condició d'obra contractada però no feta per l'artista.

En la nostra opinió, el plantejament pictòric de Lluc està present especialment en una altra obra que, per manca del caràcter propi de Borrassà, també s'ha assignat de forma majoritària a la producció del taller d'aquest pintor. El retaule de Sant Joan Baptista del museu des Arts-Décoratifs de París<sup>68</sup> presenta unes tipologies figuratives pròximes a les del retaule de Copons, i ambdós estableixen la continuïtat del diàleg pictòric que més tard enllaça amb el retaule de Sant Miquel de la catedral d'Anvers i amb la gran taula del Plany sobre el cos de Crist mort de l'església de Pollença.

Algunes de les figures presents en el retaule de Sant Joan Baptista de París manifesten la fragilitat i expressió serena ja observades en els retauels analitzats com a obra de Lluc Borrassà. En l'escena de la visitació, la figuració de la Verge manté el mateix tipus de constitució i trets facials que la figura de Maria Magdalena del Plany de Pollença. L'obra es devia realitzar en els anys proposats per Gudiol i Ricart, 1415-1420, si bé, en la nostra opinió, deuria ésser més propera a la primera de les dates esmentades.

Les mides del retaule, 3,10 × 2 m, ens remetent a una producció realitzada pel taller de Borrassà, la qual cosa és evident en observar l'obra, ja que la mà del mestre és absent. Aquest format de petites dimensions és, un cop més, l'ídoni per a un tipus de contractació no massa compromesa, de baix pressupost econòmic. Encara que possem l'anàlisi d'aquesta obra per a un moment posterior, hem de ressaltar les re-

68. Amb relació a la bibliografia que fa referència a aquesta obra, vegeu: S. SANPERE i MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*, tom I, Barcelona, 1906, II vol., p. 163-170; É. BERTAUX, *Exposition retrospective de arte*, Saragossa, 1908, p. 46; É. BERTAUX, *La peinture et la sculpture espagnoles au XIV et au XV siècle jusqu'au temps des rois catholiques*, a MICHEL (ed.), *Histoire de l'art*, III, Paris, 1908, p. 764, fig. 448; A. L. MAYER, *Geschichte der Spanischen Malerei*, Leipzig, 1922, p. 44; R. VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, tom VII, La Haia, 1926, p. 54, fig. 29; Leandro de SARALEGUI, «De Iconografía Medieval», *Arte Español*, XV (1944), p. 64, fig. 9; S. BOTTARI, *Il Maestro di San Martino*, Catània, 1950, p. 21, fig. 19; J. GUDIOL i RICART, *Borrassà...*, p. 74-75 i 116-117, fig. 147-154; J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958 (núm. 412); J. MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1961, núm. 483-486, p. 227-228; M. LACLOTTE, catàleg de l'exposició *Trésors de la peinture espagnole; églises et musées de France*, Paris, 1963, p. 50-55, fig. cat. núm. 9.



duïdes dimensions i la possible relació dels cognoms Villar i Villarrasa amb l'escut heràldic present en el guardapols del retaule. En relació amb això, recordem la contractació, realitzada per Joan Garró, Pere de Villarrasa i Guillem Villar a Lluís Borrassà el 12 de juny de 1414, per a l'elaboració d'un retaule per al temple parroquial de Sant Gervasi de Cassoles.<sup>69</sup> Tot i que no desestimem la versemblant relació obra-document, potser Pere de Villarrasa o Guillem Villar van tenir alguna cosa a veure, si més no, com a comitents d'un potencial encàrrec desconegut.

*Pere Pellicer: un pintor amagat a l'ombra del taller*

Un dels darrers aprenents de Lluís Borrassà de qui tenim notícia documentada va ésser el pintor Pere Pellicer. Una referència arxivística, de data 30 de setembre de 1419, ens informa que Pere Pellicer, fill del difunt teixidor de panys de llana de València Martí Pellicer, major de setze anys d'edat, es compromet per espai de quatre anys a aprendre l'ofici de pintor en el taller de Borrassà, el qual li garanteix l'abonament a Pere Pellicer de 66 sous anuals. La possible procedència valenciana d'aquest artista personifica l'alt nivell de connexió existent entre la pintura catalana i la valenciana en el temps del gòtic internacional, el qual, sense ocasionar la pèrdua de la pròpia identitat de la pintura catalana d'aquestes dates, sí que imprimeix una certa renovació dels plantejaments estilístics i iconogràfics. En el cas del taller de Borrassà, aquests confereixen un cert grau de frescor a la pintura d'un taller caracteritzat pel llarg trajecte recorregut. Aquest dilatat bagatge va ésser el responsable de diluir i filtrar les noves aportacions efectuades gràcies a la contractació d'aprenents o mitjançant l'estada de consumats pintors en el taller de Borrassà. La pròpia expressió pictòrica d'aquests artistes és matisada a través d'un llenguatge borrassà ja madur, que emmascara considerablement la identitat pròpia dels pintors de l'obra.

De Pere Pellicer no tenim cap referència, a banda de la seva contractació al taller de Borrassà, que al·ludeixi a la seva vida professional ni privada, la qual cosa incrementa la ja difícil tasca de poder conèixer quina va ésser l'expressió artística d'aquest pintor d'origen valencià.

*Pere Sarreal: l'últim aprenent del taller de Lluís Borrassà*

Una de les darreres notícies relatives al taller de Lluís Borrassà és la contractació, realitzada l'any 1423, de l'aprenent procedent de Morella Pere Sar-

69. AHPB, Bernat Pi, llig. 21, manual comú, 1414; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 188. Vegeu també *Ibidem*, doc. 191.

real. Avalat per el seu germà Francesc, Pere Sarreal, de disset anys d'edat, es compromet a realitzar l'aprenentatge de pintor en el taller de Lluís Borrassà per espai de cinc anys.<sup>70</sup>

Amb relació a aquest artista, hem d'assenyalar que, d'ençà de les notícies publicades per Sánchez i Gozalbo, diversos autors han considerat Pere Sarreal, sense cap objecció, germà dels pintors de Morella, Francesc i Jaume Sarreal.<sup>71</sup> En la nostra opinió, i sense negar el possible parentiu entre Pere Sarreal i els pintors esmentats, la documentació és suficientment explícita per reconsiderar aquesta coincident afirmació.<sup>72</sup> La presència de Francesc Sarreal en la redacció del contracte d'aprenentatge de Pere Sarreal amb Lluís Borrassà no especifica la seva professió, punt aquest, donat el seu origen morellà, que predisposa a pensar en l'homònim pintor. No obstant això, diversos documents posteriors a l'entrada de Pere Sarreal en el taller de Borrassà aclareixen progressivament aquesta qüestió. En data 16 de juny de 1424, poc abans de la mort de Lluís Borrassà, Francesc Sarreal, estudiant d'arts, concedeix poders al mercader barceloní Francesc de la Via<sup>73</sup> i al seu germà, el pintor Pere Sarreal,<sup>74</sup> i posteriorment, en data 14 d'abril de 1427, revoca els anteriors poders i els atorga novament, però tan sols a favor del seu germà Pere Sarreal.<sup>75</sup> Aquestes concessions de poders palesen una evident contradicció amb la suposada relació de Pere Sarreal amb el pintor morellà Fran-

70. A. DURAN I SANPERE, «Un deixeble del pintor Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona», *Vida Cristiana* [Barcelona] (1932-1933), p. 84-88, i A. DURAN I SANPERE, «Dos pintors valencians deixebles de Lluís Borrassà», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. 14 (1933), p. 393-396.

71. A. SÁNCHEZ I GOZALBO, *Bernat Serra, pintor de Tortosa i de Morella*, Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura, 1935, p. 64; A. SÁNCHEZ I GOZALBO, «Los retablos de Morella», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* [Castelló], vol. XVIII (1943), p. 43-53; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VII (1949), p. 44-45, i, més recentment, A. M. CALVO MANUEL, *La restauración de pintura sobre tabla*, Castelló, 1995, p. 247-248.

72. En un estudi realitzat entorn de la pintura de Castelló, ja vam fer esment d'aquesta circumstància, la qual desenvolupem en aquest treball. Vegeu: R. ALCOY I PEDRÓS I F. RUIZ I QUESADA, «El Mestre de Cinctorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellanca en temps del gòtic internacional», a *XL Assemblée Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 d'octubre de 1996 [en premsa].

73. Amb relació a l'atorgament de poders de Francesc Sarreal a Francesc de la Via, hem de considerar el lligam de la família de la Via amb Girona (Christian GUILLERÉ, *Girona al segle XIV*, vol. II, Ajuntament de Girona, 1993, p. 275-277). Sobre això, i com a ratificació de la relació de la família Sarreal amb els Borrassà, hem de considerar que, l'any 1396, Francesc de la Via, oriünd de Girona encara que mercader de Barcelona, va actuar com a apoderat de Guillem Borrassà, parent de Lluís (AHPB, Bernat Nadal, llig. 23, man. 17, 1395-1396, f. 87; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VII [1949], reg. 691).

74. AHPB, Bernat Pi, llig. 17, manual any 1424; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 270.

75. *Ibidem*, doc. 278.



cesc Sarreal, artista documentat des de 1388 fins a 1440,<sup>76</sup> ja que és molt poc probable que aquest pintor sigui esmentat, en tots dos documents, com a estudiant d'arts. Aquesta aparent contradicció queda definitivament resolta a partir del coneixement d'un document de data 31 d'agost de 1428, segons el qual Pere Sarreal, mercader de Morella, atorga poders als seus fills Francesc Sarreal, notari de Vic, i al pintor de Barcelona, Pere Sarreal.<sup>77</sup> Es pot comprovar, doncs, que, si bé Pere Sarreal tenia un germà anomenat Francesc, la professió d'aquest era la de notari i no pas la de pintor, assenyalada per Sánchez i Gozalbo i altres autors. Amb relació a la proposta que Pere fos germà del pintor morellà Jaume Sarreal, no hem trobat cap referència que els relacioni amb aquest parentiu.<sup>78</sup> Consegüentment, i malgrat que no desestimem la possible relació familiar entre el deixeble de Borrassà i els pintors morellans Francesc i Jaume Sarreal, no som partidaris de pensar que aquesta fos tan directa com la fins ara apreciada.

Tot i les poques notícies conegudes de l'activitat del pintor Pere Sarreal, creiem important realitzar una segona lectura d'aquestes amb la finalitat de poder aclarir, a partir de l'aprenentatge de Pere en el taller de Borrassà, quina va ésser l'evolució artística d'aquest pintor. Si bé la data del contracte d'aprenentatge de Pere Sarreal en el taller de Lluís Borrassà és el 9 d'octubre de 1423, Pere Sarreal ja treballava a l'obra de Borrassà des de la passada festivitat de la Mare de Déu d'Agost, ja que el període d'aprenentatge es fixa en cinc anys a partir d'aquesta darrera data. La proximitat entre l'inici de Pere Sarreal en el taller de Borrassà i la mort d'aquest, succeïda entre el 19 de desembre de 1424 i el 23 de febrer de 1425,<sup>79</sup> podria relativitzar, en una primera visió, l'empremta del mestre en l'aprenent. No obstant això, creiem que la pintura de Borrassà no l'hauríem de considerar tan sols a partir de la personalitat artística d'aquest pintor, sinó que la seva

76. La pràctica absència de notícies relatives a la contractació de retaules dificulta el coneixement d'aquest artista i fa pensar que devia treballar en el taller d'algun pintor de Morella. Amb relació a Francesc Sarreal, vegeu: A. SÁNCHEZ I GOZALBO, «Los retablos...», p. 43-47.

77. AHPB, Rafel de Bruguera, llig. 1, manual, 1428-1430; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apéndice...», vol. X (1952), doc. 564.

78. Tenim notícies documentals de Jaume Sarreal des de l'any 1402 fins l'any 1432. En data 4 de març de 1402, va entrar com a aprenent en el taller de Pere Nicolau. Pintor de Morella fins l'any 1431, sabem que en data 27 de febrer d'aquest any va viure a Alcanyís i que l'any 1432 vivia a Saragossa (A. SÁNCHEZ I GOZALBO, *Bernat Serra...*, p. 64-65; A. SÁNCHEZ I GOZALBO, «Los retablos...», p. 48-52). Una proposta d'identificació de la imatge pictòrica de Jaume Sarreal es recull a R. ALCOY I PEDRÓS I F. RUIZ I QUESADA, «El Mestre...» [en premsa].

79. Les notícies que fixen la data de la mort de Lluís Borrassà són la d'un requeriment presentat a instàncies del pintor per raó d'un retaule de l'església de Sant Cugat del Rec de Barcelona, datat el 19 de desembre de 1424, i la de l'atorgament de poders d'Elionor Borrassà, filla i hereva universal de Lluís Borrassà, al seu marit Pere Vendrell, realitzat el 23 de febrer de 1425 (J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII [1950], doc. 275, i ÍDEM, «Addenda al apéndice...», vol. X [1952], doc. 556).

comprensió implica també reparar en els components del taller de l'artífex, el qual, tal com hem pogut observar, va haver d'ésser certament nombrós. En conseqüència, les influències rebudes per Pere Sarreal no tan sols van tenir el seu origen en la relació amb Lluís Borrassà, sinó que hem de tenir en compte el to borrassà present en l'expressió artística de la resta de membres de l'obra del mestre. Aquesta darrera incidència ens obliga a avaluar quin va ésser el destí del taller de Borrassà, més enllà de la presència de Lluís, un cop mort el pintor gironí.

*Pere Sarreal i Jaume Cabrera. Un primer intent de Pere Vendrell per a la continuïtat del taller de Lluís Borrassà*

En data 21 de desembre de 1425, Pere Sarreal consta com a testimoni d'una àpoca a compte del retaule de la parròquia de Sant Feliu d'Alella, contractat per Jaume Cabrera.<sup>80</sup> La presència de Pere Sarreal en aquest pagament a compte va fer suposar a Madurell i Marimon la possibilitat «que el citado aprendiz terminara la práctica del referido oficio, bajo el maestrazgo de Jaume Cabrera o bien que éste hubiese pasado a regentar el taller de Lluís Borrassà, tal vez asociado con Lluís, el que fue esclavo de este maestro».<sup>81</sup> Aquesta hipòtesi de Madurell no ha tingut cap transcendència en l'opinió dels estudiosos.<sup>82</sup>

Fins ara, amb relació a Pere Sarreal, hem assenyalat el seu ingrés en el taller de Borrassà l'any 1423, la mort del mestre a finals de 1424 o principis de l'any següent i la seva presència com a testimoni en una àpoca corresponent a un retaule contractat a Jaume Cabrera, lliurada a la darrereria de 1425. D'altra banda, en el capítol dedicat a Lluís Borrassà hem assenyalat que aquest pintor es deslliça per complet de la seva relació obligada amb la família Borrassà l'any 1427. Aquesta data, en la qual es fixa el definitiu alliberament de Lluís Borrassà, respecte a Pere Vendrell i la seva esposa Elionor, no deixa d'ésser coincident amb la data en què es produeix la concessió de plens poders per part de Pere Sarreal a Pere Vendrell.<sup>83</sup>

80. AHPB, Bernat Pi, llig. 18, man. anys 1425-1426; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 329. La propera lectura de la tesi de llicenciatura d'Elisa Antón, la qual desenvolupa el tema de Jaume Cabrera i la pintura del gòtic internacional a la Catalunya central, ens ajudarà a apropar-nos a la imatge artística d'aquest pintor.

81. J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VII (1949), p. 53.

82. Pocs anys després del seu plantejament, ja no va ésser recollida per Gudiol i Ricart en la seva monografia del pintor Lluís Borrassà (J. GUDIOL I RICART, *Borrassà...*).

83. J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apéndice...», vol. X (1952), doc. 559.



Com podem observar, la defunció de Borrassà no interromp la relació de Pere Sarreal amb la família del mestre gironí, més encara si tenim en compte que un document posterior, de data 31 d'agost de 1428, torna a vincular el pintor morellà a Pere Vendrell. Mitjançant aquest registre notarial sabem que Pere Sarreal, mercer de Morella, atorga poders als seus fills Francesc, notari de Vic, i Pere Sarreal, pintor de Barcelona, perquè el seu altre fill Andrea ingressi com a aprenent de Pere Vendrell.<sup>84</sup> Amb anterioritat, el 22 de març de 1428, Pere Sarreal actua com a testimoni del pintor Mateu Ortoneda en la signatura d'una àpoca del retaule de Santa Maria Magdalena de la catedral de Girona.<sup>85</sup>

La possible relació de Lluç amb la família Borrassà fins l'any 1427 i la continuïtat de la connexió de Pere Sarreal amb Pere Vendrell fins l'any 1428 representen referències significatives a tenir en compte a l'hora de valorar la continuïtat del taller de Borrassà amb posterioritat a la mort d'aquest artista. En la nostra opinió, si bé l'esmentada persistència del taller de Bernat Martorell es vincula a través de la formació del seu fill Bernat, en el cas de l'obra de Borrassà, Pere Vendrell administra, com si fos empresari, les contractacions posteriors a la mort de Borrassà. Per això, i sense perdre el contacte amb Pere Sarreal, *subcontracta o pacta*, de forma desigual a com ho fes Lluç Borrassà, obres amb altres pintors, ja que Borrassà ho havia realitzat com a artista i no com a administrador aliè a l'àmbit pictòric. És en aquest sentit que hem de tenir en compte que, amb posterioritat a l'obra esmentada de Sant Feliu d'Alella, en la qual Pere Sarreal consta com a testimoni, Jaume Cabrera contracta dues obres per a la província de Girona, el retaule realitzat per a un veí de Sant Joan de les Abadesses<sup>86</sup> i el de l'església d'Olot,<sup>87</sup> i que Mateu Ortoneda, l'altre pintor relacionat amb Pere Sarreal, contracta des de Barcelona, i com a pintor d'aquesta ciutat, un retaule per a la catedral de Girona, temple on Joan Borrassà, parent del pintor Lluç Borrassà, era beneficiat.<sup>88</sup> A partir d'aquestes referències creiem adient recordar l'ascendència gironina de Pere Vendrell, els lligams familiars que aquest tenia amb la família Borrassà i la

84. La transcripció publicada per Madurell i Marimon no inclou la professió de «parator», la qual sí que és esmentada en el document (AHPB, Rafel de Bruguera, llig. 1, man. anys 1428-1430; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apèndice...», vol. x [1952], doc. 564).

85. P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a...*, Girona, 1983, doc. 11.

86. AHPB, Guillem Jordà (major), llig. 1, manual 1, 1425-1428; J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluç Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 337.

87. AHPB, Pere de Puig, llig. 1, man. 13, 1427-1428; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apèndice...», vol. x (1952), doc. 712.

88. Amb relació a l'execució d'aquest retaule, vegeu la nota 85. Joan Borrassà era beneficiat de la seu de Girona i domer de l'església de Cornellà (AHPB, Joan de Fontcuberta, llig. 1, man. anys 1419-1425; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apèndice...», vol. x [1952], doc. 553).

mort, en data propera a la de Lluç Borrassà, del seu nebot, el pintor de Girona Francesc Borrassà.<sup>89</sup>

L'activitat de Jaume Cabrera i Mateu Ortoneda a la província de Girona, la podem comprendre a partir de la desaparició de Francesc Borrassà i la necessitat del seu fill, el jove Jaume Borrassà, d'atendre els encàrrecs pictòrics de la ciutat de l'Onyar.<sup>90</sup> És per això que la relació de Pere Vendrell amb la província de Girona i en concret amb la família Borrassà, ens sembla massa suggerent. D'altra banda, l'explícita aparició de Mateu Ortoneda en l'àmbit barceloní, la relació d'aquest artista amb Pere Sarreal i la seva contractació des de Girona, no deixen de produir estranyesa i donen certa vàlua a la proposta realitzada amb anterioritat, segons la qual Pere Vendrell articula, des d'una vessant comercial i no pas artística, una pretensió de continuïtat. Els intents de prolongar l'activitat del taller de Borrassà, per part de Pere Vendrell, van ésser, de la mateixa forma que va succeir amb el taller de Bernat Martorell, d'un abast cronològic molt limitat. La desaparició del mestre va suposar en ambdós casos l'extinció progressiva de la vida del taller, la qual cosa es comprèn per la incapacitat dels seus administradors en la captació de noves solucions alternatives a les proposades amb anterioritat pels caps del taller. Sobre això, hem de considerar que la cultura figurativa d'ambdós artistes ja no tenia validesa en el moment de les seves respectives morts.

La formació de Pere Sarreal en el taller de Borrassà, la seva relació amb Jaume Cabrera en el període següent a la desaparició de Lluç Borrassà i el coneixement de la imatge artística del mestre i del seu esclau Lluç, poden tenir algun lligam amb la proposta realitzada per nosaltres, referent a la datació tardana del retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir de la catedral de Barcelona.

89. La mort de Francesc Borrassà devia produir-se l'any 1425, ja que en data 19 de juny de 1425, Alfons el Magnànim fa unes concessions a la viuda de Francesc Borrassà, Margarida, i al seu fill menor d'edat, Honorat Borrassà (ACA, reg. 2481, f. 98 v. i f. 99; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apèndice...», vol. x [1952], doc. 557-558). El parentiu familiar de Francesc Borrassà amb Lluç Borrassà s'ha cregut fins fa poc que era el de germans (vegeu J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluç Borrassà...», vol. VII [1949], p. 16-17 i l'arbre genealògic de la p. 24; P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a...*, Girona, 1983, p. 176-180). Més recentment, Josep Clara distingeix Guillem Borrassà, pare de Lluç Borrassà, del seu nebot Guillem Borrassà (II), pare de Francesc Borrassà. En conseqüència, aquesta aportació nega la condició de germans d'ambdós pintors i aclareix el vincle familiar existent. Vegeu: J. CLARA, «Precisions...», p. 129-142.

90. Jaume Borrassà era fill del pintor Francesc Borrassà i de la seva primera esposa Caterina. A partir de la cancel·lació del retaule de Santa Caterina, de la seu de Girona, sabem de la seva mort en data anterior a l'any 1432. Amb relació a la possible relació entre Jaume Borrassà i Pere Vendrell, no podem oblidar que, a banda del parentiu existent entre ambdós membres de la família Borrassà, Jaume estava casat amb Caterina Onyar, filla del pare de panys de llana Guillem Onyar. El fet que Pere Vendrell tingués la mateixa professió que la del sogre de Jaume Borrassà és una referència a tenir en compte (J. CLARA, «Precisions...», p. 131). Vegeu també: P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a...*, Girona, 1983, p. 181, nota 60.



*Consideracions a l'entorn del retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir de la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona*

En el V Col·loqui d'Amics de l'Art Romànic, dedicat a *Les catedrals catalanes. Arquitectura i Art Medieval*, vam presentar un estudi en què fèiem referència a aquest retaule, i en el qual vam proposar la datació d'aquesta obra en una cronologia posterior a l'any 1421 i també l'emergència d'un nou mestre al qual denominem mestre de Sant Antoni i santa Margarida. En aquest estudi hem assenyalat que la imatge artística d'aquest pintor es caracteritzava en «el cànon curt de les figures, la manca de moviment i la presència d'una expressió pictòrica relacionada però a la vegada distant amb Lluís Borrassà».<sup>91</sup>

La solució de les figures d'aquest retaule confirma una execució relacionada amb la peculiar del mestre gironí però alhora dissociada d'aquesta, i plenament coincident amb la del retaule dels Sants Antoni Abat i Margarida procedent de Rubió (fig. 10-12 i 13).<sup>92</sup> Si observem els soldats del Calvari i el botxí de santa Margarida, ambdós del retaule de Rubió, es constata una coincidència clara amb els sicaris de la taula de la Mort de sant Pere Màrtir (fig. 14-16); aquesta mateixa igualtat es dona entre la fortalesa d'aquesta composició i les del carrer dedicat a sant Antoni del retaule de Rubió. El nombre de coincidències s'amplia si observem la composició de l'escena del turment de sant Antoni pels dimonis, on l'artista afronta el tema donant-li solucions de característiques similars a les existents en la taula de la catedral de Barcelona. El vessant de la muntanya és aprofitat per l'artista per al desenvolupament de dues escenes que, en el cas de Rubió, el porten a realitzar una juxtaposició de la figura de sant Antoni, el qual és colpejat pels dimonis i alhora és reconfortat per Jesús, mentre que en la taula de la Mort de sant Pere Màrtir, aquest escenari s'aprofita per situar l'atac al company de viatge del sant i l'escena de la mort de sant Pere.

Tot i la manca d'informació documental, ja vam assenyalat, en el nostre anterior estudi sobre aquest retaule, la quasi certesa que Guillem Despujol fos el seu comitent, basant-nos en diversos motius: la fundació realitzada per ell del benefici dels sants dominics Domènec i Pere Màrtir l'any 1408; les múltiples referències al llinatge Despujol en l'ornamentació de la capella de Santa Marta; la

91. F. RUIZ I QUESADA, «Aportacions al coneixement...», p. 233.

92. En relació amb la peculiaritat d'aquest retaule, hem de recordar que en un inici Post el va considerar com a obra dels germans Serra i no de Borrassà, encara que en certa mesura va atorgar al seu autor cert grau d'autonomia: «Indeed, one feels throughout the altarpiece the nicety of an artist who, though of no great pretensions, has had experience in the illumination of manuscripts. He concerns himself, also, which landscape to a greater degree than the majority of his contemporaries. He gives to it almost as much importance as to the actors [...]» (Chandler Rathfon POST, *A History...* vol. II, p. 302).

presència del seu escut en aquest oratori, segons consta en les notes inèdites de Josep Mas, i l'assistència de Guillem Despujol, relativa a les escenes del sant dominic Tomàs d'Aquino, en la contractació del retaule de la capella de Sant Llorenç de la catedral de Barcelona, realitzada per el seu parent Ferrer Despujol. Tot això eren indicis suficients perquè sostinguéssim aquesta convicció,<sup>93</sup> la qual, amb posterioritat, ha quedat reafirmada mitjançant el coneixement del testament de Guillem Despujol, redactat l'any 1414 i en el qual s'inclou una clàusula per la qual es gestiona la realització del retaule.<sup>94</sup>

Si bé en un principi aquesta datació podria desestimar la nostra opinió que l'obra correspon a una cronologia posterior a l'any 1421, hem pogut comprovar que aquest testament inclou diverses dates i correccions que relativitzen de forma considerable la redacció del testament, ja que la darrera redacció és de l'any 1428.<sup>95</sup> En el nostre anterior estudi d'aquesta obra ja vam ressaltar diverses circumstàncies presents en la visita pastoral de l'any 1421 que podien fer al·lusió de forma indirecta al fet que aquest retaule no s'havia realitzat encara en aquest any. Ens referim a la falta de correlació entre aquesta datació i la imatge pictòrica de les taules del retaule, al fet que en l'esmentada visita pastoral tan sols es faci al·lusió a una cortina i que, en esmentar la disposició dels sants representats en aquesta cortina, es faci de forma inversa a la que consta en les visites pastorals posteriors i a la que s'observa en la taula central del retaule que formava part de l'antiga col·lecció Brusi.<sup>96</sup> A aquestes observacions hem d'afegir que, si bé és possible que hi hagi una errada en la descripció dels sants figurats a la cortina, aquesta no és del tot comprensi-

93. F. RUIZ I QUESADA, «Aportacions al coneixement...», p. 232.

94. ACB, Gabriel Canyelles, *Testaments, 1423-1432*; J. VALERO MOLINA, «Bernat Despujol: un destacat benefactor de la seu de Vic», *Lombard. Estudis d'Art Medieval* (1996), p. 166.

95. Al primer full del testament consten cinc dates diferents, la més tardana de les quals és la del 28 d'agost de 1426. Ara bé, si n'observem l'últim full, on figuren els testimonis de les diverses redaccions, veurem que es devia realitzar la darrera actualització del testament en data 17 de juny de 1428, segons consta al marge. Guillem Despujol va morir el 23 de desembre de 1428 (vegeu la nota anterior). Amb relació al contingut, ens sembla interessant assenyalat el desig de Guillem Despujol de construir en el nou claustre dels Predicadors una capella «sub invocatione sanctorum Michaelis, Raphaelis, Gabrielis et angelorum» i fundar un benefici amb aquesta advocació, per la qual cosa deixava, segons el testament, la quantitat de 5.500 sous. Sobre això, observem que aquesta concessió no es devia atorgar a Guillem Despujol, ja que, mitjançant una referència de data 18 de març de 1424, sabem que la capella va ésser construïda per Bernat Sapllana. En aquest document, el pintor Pere Rovira subscriu una àpoca a Sapllana: «pro quodam retrotabulo, quod vobis facio ad opus vestre capelle, quam construhi fecistis in claustro monasterii fratrum predicatorem Barchinone, sub invocatione sanctorum Angelorum Michaelis, Gabrielis et Raph(elis) [...]». AHCB (DSC), Notarials, llig. XI-17, manual any 1424 del notari Pere Puig; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apéndice...», vol. X (1952), doc. 697.

96. F. RUIZ I QUESADA, «Aportacions al coneixement...», p. 232-233.



ble ja que l'encapçalament de la titulació de la capella, en la visita pastoral de l'any 1421, tampoc coincideix amb la distribució dels sants dominics en el retaule, ja que assenyalava «altare sancte Marthe, sanctorum Petri et Dominici». La redacció del testament de Guillem Despujol és aclaridor sobre això, puix que al referir-se al retaule diu: «sub invocatione sanctorum dominici, petri martiris et beate marthe».

Les solucions de tipus borassà dels fragments del retaule de la capella de Santa Marta ens fa ser favorables a considerar les diverses datacions del testament i, en concret, la corresponent a l'any 1428, en què l'apartat referent a la realització del retaule apareix anul·lat. La mort de Guillem Despujol l'any 1428 possibilita el fet que aquesta obra de la catedral de Barcelona ja fos realitzada en aquest any o bé, si més no, l'encàrrec de la seva execució fos efectuat. Pel que fa al cas, hem de recordar que l'execució de les clàusules testamentàries es realitza freqüentment en una cronologia força més tardana a la data de les darreres voluntats tal com hem pogut observar mitjançant els encàrrecs realitzats per clàusula testamentària a Lluís Borrassà i a Joan Mates, en el període comprès entre els anys 1420 i 1423, dates molt posteriors a la mort de Ramon de Blanes, ja que el seu traspàs es produeix cap a l'any 1410.

*El mestre de Sant Antoni i santa Margarida, una versemblant identitat per al pintor Pere Sarreal*

Si bé és cert que la confusa solució de la taula central i dels compartiments d'aquest retaule va motivar que en el seu moment optéssim per situar-lo en una cronologia propera a l'any 1421, noves referències fonamenten la redefinició d'aquesta proposta inicial i concreten la seva execució en data pròxima a l'any 1426. Independentment del coneixement de les incidències esmentades anteriorment i referents al testament de Guillem Despujol, hem de reconsiderar i alhora matisar el suggeriment efectuat per Gudiol i Ricart segons el qual Jaume Cabrera va ésser l'autor d'aquest retaule de la catedral de Barcelona. La relació de l'autor d'aquesta obra amb Borrassà allunya al principi la seva identitat amb el pintor Jaume Cabrera, ja que el vincle d'aquest artista amb Borrassà no és suficientment significatiu per poder comprendre les taules del retaule de la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona. En la nostra opinió, els compartiments del retaule de Sant Nicolau de l'església de Santa Maria de Manresa són suficientment explícits per desestimar qualsevol tipus d'identitat de la personalitat artística de Jaume Cabrera amb el retaule de la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona, i més si tenim en compte que el retaule de Manresa està documentat l'any 1406 i que la data

proposada per Gudiol per al retaule de la catedral de Barcelona és la de 1410.<sup>97</sup>

Yarza, en comentar les taules de Sant Nicolau de Manresa, qualifica Jaume Cabrera de «retardatari amb un ofici après, però limitat en tot»,<sup>98</sup> i Gudiol i Ricart, i Santiago Alcolea i Blanch destaquen que «els fons arquitectònics, generalment treballats amb laboriositat i proveïts únicament de la lògica estructural més elemental, segueixen molt de prop els primitius esquemes vigents a la segona meitat del segle XIV». Si ponderem aquestes observacions sobre la pintura de Jaume Cabrera, com podem justificar la identificació de les taules d'aquest retaule de triple advocació amb aquest pintor? Lluny de ressaltar les qualitats de l'artífex del retaule de la catedral de Barcelona, al qual ja vam definir com a artista que «copia les faccions dels personatges de Borrassà i el resultat és una ombra de l'expressió artística del mestre on s'observa l'absència d'allò que li és més característic»,<sup>100</sup> ens sorprèn la capacitat de resolució dels dossierets presents en el compartiment central del retaule i especialment el corresponent a la taula de Santa Clara. La complexitat d'aquesta al·lusió arquitectònica, llunyana dels esquemes vigents a Catalunya en la segona meitat del segle XIV i submergida en el gòtic internacional, pot contradir que Jaume Cabrera pugui ser-ne possible autor. No obstant això, altres aspectes presents en la pintura del retaule de Santa Marta, en un principi no justificatius de la identitat de l'autor del retaule amb Jaume Cabrera, ens poden ajudar a intuir la inclusió de les solucions presents en aquest retaule de triple advocació. El cànon curt i la manca de moviment de les imatges d'aquesta obra sí que són característiques presents en la pintura de Jaume Cabrera.

L'expressió pictòrica del mestre de Sant Antoni i santa Margarida es manifesta mitjançant una imatge híbrida dipositària de la tipologia borassiana i al mateix temps d'un cert hieratisme també present en la pintura de Jaume Cabrera. Això ens fa reconsiderar el nostre parer sobre la relació entre l'anònim artista amb la pintura de Cabrera, i és a partir d'aquest replantejament quan s'evidencia amb fermesa l'esmentada administració de la contractació d'obres per part de Pere Vendrell a Jaume Cabrera, un cop mort Lluís Borrassà. Si considerem l'obra documentada de Cabrera i la relació del retaule de la catedral de Barcelona amb Borrassà, el nexa d'unió entre aquest retaule amb Cabrera no el podem comprendre sense tenir present l'emergència d'una nova identitat pictòrica i que, segons la nostra opinió, bé va poder ésser la de Pere Sarreal o, si de cas, la de Pere Pellicer.

97. La proximitat cronològica del retaule de Sant Nicolau amb la datació de l'any 1410, proposada per Gudiol per al retaule de la catedral de Barcelona, exclou d'una forma clara la identitat de Cabrera amb l'autor d'aquesta darrera obra (F. RUIZ I QUESADA, «Aportacions al coneixement...», p. 233).

98. J. YARZA, *Retaules gòtics de la Seu de Manresa*, Manresa, 1993, p. 61

99. J. GUDIOL I RICART I S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, p. 94.

100. F. RUIZ I QUESADA, «Aportacions al coneixement...», p. 233.



La data proposada del retaule de la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona, propera a l'any 1426, defineix un Pere Sarreal amb una experiència en la seva activitat com a pintor pròxima als tres anys i amb una edat propera a la dels vint anys. Conseqüentment, la joventut i en certa manera la immaduresa artística podrien ser la causa definitiva de les irregularitats pictòriques presents en el retaule de triple advocació, les quals certament contrasten amb la complexa riquesa dels dosserets i de les peanyes d'aquesta obra, especialment els representats en la taula de Santa Marta (fig. 17).<sup>101</sup> Les torres arrodonides del dosseret d'aquesta darrera obra mostren solucions paral·leles a les presents en una taula, propietat de la col·lecció Garnelo, relacionada per diversos autors amb el mestre de Torà i en la qual es representa la Verge i el Nen amb sant Bernat de Claravall i sant Benet (fig. 18 i 19).<sup>102</sup> En un recent estudi, realitzat juntament amb Rosa Alcoy, relacionem aquesta taula amb el monestir cistercenc de Benifassà i amb unes obres de la població castellonenca de Cincorres, associació que suposa una important reconsideració i, tanmateix, una intuïció de la quasi desapareguda producció de l'àrea de Tortosa i Morella.<sup>103</sup> És

101. L'edat de Pere Sarreal en les dates de realització del retaule de la catedral de Barcelona no contradiu la possibilitat que pogués tenir un paper important en l'execució de l'obra. Referent a això, tot i tenir en compte la diferent capacitat artística, recordem que el pintor Joan Antígò, en una edat molt propera als vint anys, no tan sols ajudava sinó que contractava obres. Si tenim en compte que va néixer al voltant de l'any 1409, les èpoques de l'any 1432 relacionades amb el retaule de Santa Caterina de la seu de Girona i el de la Mare de Déu per a la capella del castell de Vilademany, les va atorgar a una edat propera als 23-24 anys. Vegeu: P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a...*, Girona, 1983, p. 180-182. De fet, en la cancel·lació del retaule de la capella de Vilademany, Joan Antígò consta com a «minor XXV annin maior tamen XXIII annis» (*Ibidem*, Apèndix documental XLVII, p. 198).

102. Vegeu J. GUDIOL I RICART i S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, p. 69, núm. 177, fig. 331.

103. S'ha considerat el possible origen lleidatà de la taula a causa de l'existència d'una etiqueta que assenyalava aquesta procedència en el moment de ser adquirida pel seu propietari, el col·leccionista de Madrid José Garnelo Alda. L'associació d'aquesta obra amb la Mare de Déu envoltada d'àngels de la catedral de Barcelona i amb les recentment aparegudes taules de Cincorres ha motivat que valoréssim altres propostes com la d'August Mayer, que la considera una producció de la zona de Terol, atès el seu valencianisme, o la de Post, que la relaciona amb el castell monestir situat al sud-oest de Xàtiva. Rafael Duran va més enllà i opina que, per la relació de diverses notícies amb l'obra de la col·lecció Garnelo, la taula podria procedir del monestir de Santa Maria de Benifassà. Amb relació a la taula de la col·lecció Garnelo, vegeu: Chandler Rathfon POST, *A History...*, vol. III, p. 18-21; R. DURAN i M. DURAN, *Iconografía española de San Bernardo*, Monasterio de Poblet, p. 44-46. Respecte a l'obra de la catedral de Barcelona, vegeu: Joaquín YARZA, «Taula central d'un retaule dedicat a la Mare de Déu», a *Catalunya medieval*, Barcelona, 1992, p. 266-267. Amb relació a les taules de Cincorres, vegeu: Ana M. CALVO MANUEL, *La restauració de pintura sobre taula*, Castelló, 1995. Per la nostra part, tot seguit de la descoberta de les pintures de Cincorres i del lligam d'aquestes amb les taules de la col·lecció Garnelo i de la catedral de Barcelona, vam proposar una revisió de la pintura del gòtic internacional realitzada a la zona dels Ports, Maestrat i terres de l'Ebre. Després de qüestionar algunes de les hipòtesis vigents, l'elevada cotització de Pere Lembrí ens porta a relacionar la seva producció amb obres d'un nivell semblant a les localitzades a Cincorres (R. ALCOY i PEDRÓS i F. RUIZ i QUESADA, «El Mestre...» [en premsa]).

a partir d'aquesta aproximació a la pintura del nord de l'actual província de Castelló que hem de destacar la procedència morellana de Pere Sarreal, la qual, en opinió nostra, significa una coincidència suggeridora per poder explicar certs aspectes presents a la taula central del retaule catedralici, en especial el coneixement de Pere Sarreal dels models d'un pintor proper a Morella.

*Una taula dedicada a la vida de sant Pere Màrtir. Possible testimoni gràfic per a la demostració d'una hipòtesi*

Un nou testimoni del retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir pot articular la possibilitat que aquest retaule fos executat en condicions de *subcontractació* per part de Pere Vendrell a Jaume Cabrera. Ens referim a l'existència d'una altra taula que possiblement formés part del retaule de la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona i que fins al moment ha estat considerada com a obra del pintor Jaume Cabrera (fig. 17).<sup>104</sup> L'assignació de la paternitat d'uns fragments a Lluís Borrassà i la d'aquest compartiment a Jaume Cabrera no es pot explicar sense tenir en compte una imatge heterogènia, la qual, com hem observat amb anterioritat, no pot sorgir del raonament segons el qual Cabrera adoptés les formes de Borrassà. Tanmateix, pensem que la personalitat artística de Jaume Cabrera resta força desconeguda i que cal analitzar-la amb profunditat, més enllà de les peces del retaule de Sant Nicolau de Manresa, ja que de ben segur pot presentar més d'una sorpresa.

Les taules del retaule de la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona reflecteixen ambigüitats que podem definir a partir del coneixement de Jaume Cabrera i d'un pintor format al taller de Borrassà. Tot i que la contractació del retaule es va haver d'efectuar a través de Jaume Cabrera, el to general de les taules, lluny d'identificar-les amb Lluís Borrassà, ens remetent majoritàriament al coneixement de la pintura del pintor gironí. La convivència de les dues expressions pictòriques justifica la confusió que respecte a aquestes taules ha existit, la qual es manifesta si considerem que dos dels com-

104. La manca de les mides d'aquest compartiment ens modera a l'hora de poder fer una afirmació més definitiva. Malgrat això, la correlació de la imatge artística d'aquest compartiment amb el retaule catedralici és força decisiva, més si tenim en compte l'absència d'altres referents que el lliguin a cap obra de Jaume Cabrera. A més a més, la coincidència de la fusteria d'aquest fragment amb la present en les altres parts del retaule i la també coincident relació alçada/amplada existent entre aquestes taules són concurrències que ajuden a lligar aquest fragment al retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir.



partiments del retaule han estat datats en anys molt distants i a mans diferents. Així doncs, mentre que la taula central s'ha situat al voltant de l'any 1410, la disputa de sant Pere Màrtir amb els heretges s'ha cregut que corresponia al període 1420-1425 i, contràriament, mentre que la taula tripartida s'ha assignat a la mà de Jaume Cabrera com a col·laborador de Borrassà, el compartiment de sant Pere es creu producte de la intervenció directa del mestre gironí.

El compartiment, catalogat per Josep Gudiol i Santiago Alcolea<sup>105</sup> com a corresponent a un miracle de sant Domènec, pertany en realitat a la vida de sant Pere Màrtir, tal com va suposar Post l'any 1950.<sup>106</sup> L'escena representa una nau a la deriva en què els seus passatgers, davant la inclemència del temps i després de llançar tota la mercaderia pesant a la mar per evitar el naufragi, s'encomanen a sant Pere Màrtir. El relat d'aquest miracle proporcionat per Iacobus de Voragine amplia la informació visual de l'obra i ens informa que «los marineros, sumergidos en la oscuridad de la noche, recurrieron a varios santos pidiéndoles que los libran de un naufragio que parecía tan inmediato como inevitable [...] En esto, uno de ellos, genovés de origen, logró acallar los gritos y voces de la tripulación [...] [y] habló de esta manera: ¡Compañeros! ¿No habéis oído hablar de un religioso de la Orden de Predicadores llamado fray Pedro? Este hombre murió hace poco a manos de los herejes, en defensa de la fe cristiana... Vamos a implorar ahora mismo su protección [...] y nada más comenzar las invocaciones, aparecieron sobre la antena de que pendía la vela una serie de cirios encendidos que proporcionaron a los marineros intensa claridad... Más aún: sobre el palo de la vela vieron a un hombre vestido con hábito de la Orden de Predicadores. Ninguno dudó de que se trataba del propio san Pedro».<sup>107</sup> El compartiment de la vida de sant Pere, que pertany a l'antiga col·lecció de la baronessa Cassel Van Doorn de New Jersey, reflecteix de forma àmplia el relat del miracle del retaule sense deixar cap dubte de la seva correspondència amb la vida de sant Pere Màrtir, ja que la narrativa documental de l'esdeveniment miraculós és totalment coincident amb la iconografia de l'obra. Referent a això hem d'assenyalar que la narració del prodigi enllaça l'assassinat de sant Pere Màrtir amb el moment en què aquest sant dominic protegeix la tripulació de la nau. Per tant, el nexa d'unió d'aquest prodigi amb l'atac i la mort de sant Pere Màrtir situen de forma lògica la ubicació del com-

partiment de New Jersey (fig. 21).<sup>108</sup> El discurs del retaule catedralici coincideix amb la narrativa de les pintures dedicades a sant Pere Màrtir en el convent de Sant Domènec de Puigcerdà, ja que en aquestes, a més a més d'una escena no conservada en el retaule en la qual es desenvolupa el miracle de la Sagrada Forma i de l'exorcisme, s'inclouen el prodigi de la predicació, la mort del sant i l'atac al seu acompanyant, així com l'aparició del sant dominic als desesperats naufrags.<sup>109</sup>

La solució de l'escena d'aquest miracle pòstum de sant Pere Màrtir resulta familiar amb la pintura de Jaume Cabrera, i en certa forma manifesta un major grau d'apropament vers aquest pintor que la resta de fragments, més explícits del seu record borrassà. És justament per aquesta doble imatge que, un cop plantejada la hipòtesi segons la qual el retaule es va haver de realitzar en dates properes a l'any 1426 i que la seva execució va correspondre als pintors Jaume Cabrera i Pere Sarreal, observem una il·lació que dissipa les incerteses i contradiccions plantejades fins al moment. A favor de la doble imatge hem de destacar el fet que algunes taules s'hagin atribuït al taller de Borrassà i d'una altra, a Jaume Cabrera.

Amb relació a la cronologia tardana del retaule, creiem significatiu evidenciar-la a través de la proximitat existent entre la solució del model de dosseret de la taula de Santa Marta (fig. 20) i la part baixa de l'ostensiu retaule realitzat per

108. Ja vam assenyalar en el nostre anterior estudi d'aquest retaule la presència d'un cert propòsit propagandístic de l'orde dominic a la catedral de Barcelona, la qual sorgia per la fundació a l'inici del segle XV de tres advocacions dominiques. Aquest propòsit no el vam creure casual i el vam relacionar amb l'existència d'una intenció antisemita, la qual, en realitat, anava adreçada al col·lectiu jueu veí. Si tenim en compte la correlació de les imatges de l'atac i la mort de sant Pere Màrtir i la de la protecció de la nau, la narrativa antijueva és patent. Aquesta correlació recorda la intervenció de Guillem Despujol en la determinació de les escenes de la vida de sant Tomàs d'Aquino del retaule de la capella de Sant Llorenç de la catedral de Barcelona i destaca la condició de Guillem Despujol com a personatge coneixedor de l'incisiu projecte propagandístic dominic. La mort de sant Pere Màrtir, per la seva qualitat de predicador, es pot relacionar amb la mort de Crist i amb l'expiació de tota possibilitat de salvació, la qual, en conseqüència, condueix a la humanitat a un naufragi en l'obscuritat de la nit. La salvació tan sols es pot operar a través del reconeixement i prec cap al màrtir ambaixador de l'orde dominic. Hem de recordar que la salvació de la nau i, amb ella, la dels seus tripulants no es va realitzar gràcies a les pregàries de la tripulació a diferents sants, i que tan sols va ésser efectiva per mitjà de sant Pere Màrtir, el qual, per la seva condició de predicador i, per tant, de darrer redemptor del gènere humà, va aconseguir que l'obscuritat es convertís en llum i que el naufragi es tornés salvació. L'empremta d'aquestes imatges, correlatives a la gran tasca antijueva de l'orde dels predicadors, va haver de ser impactant en la sensibilitat del creient i a través d'elles és per on hem d'encarrilar la comprensió del doble triomf dels dominics: el foment de la seva orde i el gradual increment d'aversion cap al col·lectiu jueu.

109. Pel que fa a aquesta obra, vegeu C. CID PRIEGO, «Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdà», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses del Patronato* «José M<sup>a</sup> Quadrado» [Girona], xv (1961-1962) [tirada a part].

105. J. GUDIOL I RICART I S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, p. 96, núm. 256.

106. Chandler Rathfon POST, *A History...*, vol. x, p. 308, fig. 116. Vegeu J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, cat. 444.

107. S. DE LA VORAGINE, *La leyenda dorada*, vol. 1, 2 vol., p. 271.



Francesc Artau II per a la catedral de Girona (fig. 22 i 23). Aquesta esplèndida obra d'orfebreria manifesta una identitat tan pronunciada amb l'esmentat retaule de la catedral de Barcelona que fa suggestiva la valoració de l'abast d'aquesta eventualitat. Francesc Artau II va contractar, com a argenter de Barcelona, la factura de la custòdia del Corpus de la catedral de Girona l'any 1430.<sup>110</sup> Aquesta data, posterior a la de la mort de Lluís Borrassà a finals de l'any 1424 o a principis del següent, implica l'absència de cooperació directa de Borrassà amb l'artífex argenter. No obstant això, i en relació amb la proposta realitzada fins aquest moment segons la qual l'obra es realitza en data posterior, mitjançant una *subcontractació* de Pere Vendrell a Jaume Cabrera i de forma més indirecta a Pere Sarreal, creiem interessant considerar la procedència gironina de Francesc Artau II, coincident, per tant, amb els lligams gironins de Pere Vendrell, la qual l'associació no tan sols a Francesc Artau II sinó també a l'obrador del seu pare, l'argenter Francesc Artau I.

Un cop examinada la possible relació de Jaume Cabrera i Pere Sarreal a través del retaule de la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona, creiem oportú centrar el nostre estudi en la relació de Sarreal amb el pintor tarragoní Mateu Ortoneda. Malgrat això, primer desenvoluparem un fet poc valorat fins al moment, però que pot ésser força valuós en la comprensió de la possible continuïtat del taller de Lluís Borrassà. Ens referim a la versemblant estada de Mateu Ortoneda a Barcelona en el període 1425-1429.

#### *Mateu Ortoneda: un sojorn a Barcelona*

Les poques notícies documentals relatives al pintor Mateu Ortoneda, posteriors a la mort de Lluís Borrassà, són força sorprenents, ja que aquest pintor de Tarragona sembla que canvia el seu àmbit artístic tradicional, el tarragonès, pel de la ciutat de Barcelona. Amb anterioritat ja hem assenyalat que, l'any 1428, Mateu Ortoneda contracta, des de Barcelona, el retaule de la capella de Santa Maria Magdalena de la seu de Girona i que en aquest acord Pere Sarreal consta com a testimoni. Si bé en un principi podríem creure en l'existència d'una errada en la redacció del document, diverses referències properes cronològicament ajuden a constatar la realitat del trasllat de Mateu Ortoneda a la Ciutat Comtal al voltant del 1425. És justament en aquest any quan Ortoneda contracta un retaule per a l'església de Sant Miquel de Manresa, la talla del qual devia recollir-se a Barcelona i, un cop finalitzat, s'havia de lliurar a aquesta ciutat. Pel que fa a

110. P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a...*, Girona, 1983, p. 244 i 356; N. DE DALMASES, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500*, Barcelona, 1992, p. 26.

aquesta obra, les dificultats econòmiques dels comitents devien ésser el motiu pel qual va ser realitzada dotze anys més tard pel pintor Jaume Cirera.<sup>111</sup> El fet que la següent referència documental de Mateu Ortoneda es produeixi també a la ciutat de Barcelona, encara que sigui esmentat com a pintor de Tarragona, incrementa la versemblança del possible trasllat del pintor tarragoní a l'àmbit barcelonès.<sup>112</sup> Aquestes referències documentals que relacionen l'activitat artística de Mateu Ortoneda amb Barcelona donen més força a la contractació del retaule de la catedral de Girona i la incertesa és del tot aclarida a favor de la vinguda d'Ortoneda a la Ciutat Comtal. No creiem desafortunat recordar, en relació amb el sojorn de Mateu Ortoneda a Barcelona, la marxa de Pasqual Ortoneda a l'àrea aragonesa a partir de l'any 1423 i el possible lligam d'aquest pintor amb l'obrador del seu parent Mateu.<sup>113</sup>

#### *El taller de Mateu Ortoneda a Barcelona. Pere Sarreal i Pere Huguet*

A través de les notícies assenyalades i, en especial, de la referent al contrac-

111. Suposem que el motiu del retard de la realització de l'obra va ésser de tipus econòmic, ja que en el contracte que signa Mateu Ortoneda el fustam del retaule encara s'ha d'efectuar, i és a partir de l'elaboració d'aquest que Ortoneda es responsabilitza de pintar-lo. La sorpresa ve donada quan observem que Cirera, en una de les èpoques del conjunt, assenyalava que el pagament és per l'obra que «facio et facere teneor». Al nostre parer, la fusteria del moble eclesiàstic manresà no es va dur a terme l'any 1425 i si que va estar inclosa en el contracte pactat amb Cirera dotze anys més tard. Aquesta apreciació ve ratificada per la important diferència del preu convingut, el qual va ésser de 280 florins (3.080 sous), en el cas de Mateu Ortoneda, i de 240 lliures (4.300 sous), en el de Jaume Cirera. Vegeu: A. SOLER I MARCH, «Mateu Ortoneda, pintor de Tarragona», *Gasetta de les Arts* [Barcelona] II, núm. 8 (abril 1929); J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», vol. VIII (1950), doc. 363; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apèndice...», vol. X (1952), doc. 736, 783, 784 i 785.

112. En data 19 d'abril de 1426, Mateu Ortoneda figura com a testimoni en una escriptura de reconeixement atorgada pel noble Berenguer de Montbui (AHPB, Antoni de Banyoles, llig. 1, manual anys 1425-1426; J. M. MADURELL I MARIMON, «Addenda al apèndice...», vol. X [1952], doc. 707.

113. En data 12 de novembre de 1421, Mateu Ortoneda atorga poders al seu germà Pasqual, el qual s'ha volgut identificar amb el Pasqual Ortoneda actiu a partir de l'any 1423 a Osca i a partir del 1428 a Saragossa. La data de la darrera referència, l'any 1460, ha fet suposar que aquest Pasqual pogués no ésser el germà al qual es fa referència en el document de poders, sinó que fos fill d'aquest. Vegeu: Chandler Rathfon Post, *A History...*, vol. VII, p. 750-751; M. C. LACARRA DUCAY, «Pasqual Ortoneda, pintor del retablo de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX (1987), p. 19-28. Rosa Alcoy, basant-se en els lligams presents entre la gerga de la Mare de Déu i el Nen de la catedral d'Osca i les obres del catàleg del mestre de la Secuita, proposa la possible identitat del mestre de la Secuita amb Pasqual Ortoneda. Vegeu: R. ALCOY I PEDRÓS, «Un proemi a Jaume Huguet. Reflexions sobre la pintura en l'àrea tarragonina entre el 1412 i el 1448», a *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, p. 37-42.



te del retaule de la catedral de Girona, fins ara poc discutida pels estudiosos,<sup>114</sup> es pot constatar l'estada del pintor Mateu Ortoneda a Barcelona, la qual, si tenim en compte la relació amb Pere Sarreal i la procedència tarragonina de Mateu, lloc on tenia el seu obrador, fa versemblant que aquest pintor treballés a Barcelona i utilitzés l'antic taller de Borrassà, de la mateixa manera que Pere Garcia de Benavarrí utilitzarà, segons contracte, el taller del difunt Bernat Martorell.<sup>115</sup> En aquest cas, no fa falta insistir gaire en el paper que devia tenir Pere Vendrell en aquest pacte, ja que sintonitzaria amb la proposta realitzada amb anterioritat, segons la qual el gendre de Borrassà articulava, des d'una vessant econòmica i no artística, la continuïtat d'un taller sense força. Si ponderem la fixació de la residència a Barcelona de Mateu Ortoneda al voltant dels anys 1425-1429, no podem oblidar el lligam entre aquest pintor i el també artista Pere Huguet, oncle de Jaume Huguet. El fet que en data 30 d'octubre de 1424 Mateu Ortoneda atorgués a Pere Huguet poders per al cobrament del retaule que havia pintat per a l'església de Cabra<sup>116</sup> i que la següent notícia documental d'aquest darrer artista, de data 1 de març de 1434,<sup>117</sup> el situï ja instal·lat a Barcelona, genera la probabilitat que l'arribada de l'oncle de Jaume Huguet a aquesta ciutat s'efectués amb anterioritat a l'any 1434 i que es vehiculés a través del taller de Mateu Ortoneda en un període al voltant dels anys 1425-1429.

En el conjunt de notícies relatives al pintor Mateu Ortoneda no hi ha cap referència que ens permeti conèixer la seva obra. Malgrat això, l'existència de dos retaules, el de Solivella i un petit tríptic dedicat a santa Caterina (fig. 24), signats per

114. Josep Gudiol i Santiago Alcolea apunten la possibilitat de realitzar algunes hipòtesis, si bé no arriben a desenvolupar-les: «es poden plantejar tot d'hipòtesis molt suggestives a partir de l'actuació de Pere Sarreal, el 1428, com a testimoni en un rebut atorgat per Mateu Ortoneda [...] D'una banda, Pere Sarreal era natural de Morella, la qual cosa estableix unes connexions amb l'escola valenciana, i per l'altra, havia estat deixeble de Lluís Borrassà [...]». Ambdós autors no fan cap referència a la possible estada de Mateu Ortoneda a Barcelona al voltant dels anys 1426-1429 i afirmen que la realització de les obres corresponents a aquesta cronologia es van efectuar des de Tarragona (J. GUDIOL I RICART I S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, p. 103).

115. Vegeu la nota 44.

116. A. SOLER I MARCH, «Mateu Ortoneda...», p. 80 i 89.

117. Diverses notícies lliguen el pintor Pere Huguet a la catedral de Barcelona des de l'any 1434, data a partir de la qual aquest pintor ja fixa la seva residència en aquesta ciutat. Vegeu: F. CARRERAS I CANDI, «Les obres de la catedral de Barcelona, 1298-1445», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. VII, núm. 56 (1914), p. 510, nota 491; J. MAS I DOMÈNECH, «Notes sobre antics pintors a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. VI, núm. 45, (1912), p. 254. L'aparició de Pere Huguet en l'àmbit artístic català l'any 1434 fa suposar a Rosa Alcoy que aquesta tingué alguna relació amb la mort de Mateu Ortoneda, en data propera a l'any 1433 (R. ALCOY I PEDRÓS, «Un proemi a...», p. 41). Aquesta versemblant proposta no contradiu la realitzada per nosaltres, ja que la possible arribada a Barcelona de Pere Huguet l'any 1434 hauria estat precedida per un sojorn més curt en què aquest pintor es devia familiaritzar amb l'ambient artístic barceloní.

aquest artista, ajuden a identificar la seva producció.<sup>118</sup> Deixant de banda les grans diferències existents entre la imatge pictòrica d'ambdues obres,<sup>119</sup> considerem que la realització del retaule de Santa Caterina és més tardana que la del de Solivella. Aquesta cronologia del tríptic de Santa Caterina no tan sols és evident per l'abandó de la potent influència de la pintura de Guerau Gener, sinó que també és apreciable per certs detalls presents en el vestuari dels personatges representats. El mantonet de santa Caterina, molt similar al que porta santa Llúcia en la taula central del retaule dels Sants Joan i Llúcia del MNAC atribuït al cercle de Ramon de Mur,<sup>120</sup> indica una cronologia emmarcada dintre de la tercera dècada del segle XV.<sup>121</sup>

Amb relació als contactes entre Mateu Ortoneda i Pere Sarreal i amb la proposta d'identificació, plantejada en aquest estudi, de Sarreal amb el mestre de Sant Antoni i santa Margarida, no deixa de ser curiós que el retaule de Santa Caterina, signat per Mateu Ortoneda, presenti solucions en l'ambientació de les escenes i la ubicació dels personatges equivalents a les que s'observen en el retaule de Sant Antoni i santa Margarida del Museu Episcopal de Vic.<sup>122</sup> En ambdós retaules, diverses composicions són coincidents en el seu plantejament, ja que la representació de les imatges s'efectua a dos nivells diferents d'alçada en el marc del vessant d'una muntanya. Aquesta particularitat, present en tres dels compartiments del retaule de Vic (fig. 25 i 26), és coincident en dues de les escenes del retaule de Santa Caterina (fig. 27) i també en una composició del retaule de Sant Joan Baptista de Cabrera de Mataró que es conserva al Museu Diocesà de Barcelona, atribuït a Bernat Martorell (fig. 28). Malgrat la quasi simultània cronologia del retaule de Sant Antoni i santa Margarida amb el de Santa Caterina i la presència d'alguns aspectes comuns en la pintura de Mateu Ortoneda i la de Pere Sarreal, la captació per part d'aquest darrer artista de l'art de Mateu Ortoneda no sembla anar molt més enllà. Això no obstant, hem de considerar que per aquestes dates Pere Sarreal ja sembla tenir una imatge artística més formada, la qual no és gens novedosa, però tampoc la pintura del darrer Mateu Ortoneda deuria significar-li una decisiva empremta.<sup>123</sup>

118. En ambdues obres figura la inscripció «matheo ortoneda me pinxit»; vegeu J. GUDIOL I RICART I S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, p. 104, fig. 531 i 532.

119. Encara que la imatge pictòrica del retaule de Solivella té trets comuns amb la del tríptic de Santa Caterina, en general és força diferent.

120. Vegeu J. GUDIOL I RICART I S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, p. 370, fig. 553.

121. C. Bernis data la presència d'aquest tipus de vestuari en el període 1420-1430. Vegeu C. BERNIS MADRAZO, *Indumentaria Medieval Española*, Madrid, 1956, p. 49, lám. XXXIII, 129.

122. Amb relació al retaule de Santa Caterina, vegeu A. SOLER I MARCH, «Mateu Ortoneda...», p. 83-89, fig. 1, 2 i 9-11; J. AINAUD, «Mateu Ortoneda, tríptic de santa Caterina», a *Col·leccionistes d'art a Catalunya*, Barcelona, 1986, p. 38, núm. 23 [catàleg].

123. La limitació d'espai del present estudi fa que, de moment, no desenvolupem la relació pictòrica existent entre Mateu Ortoneda i Pere Sarreal. Al nostre parer, certs aspectes comuns en la pintura d'ambdós pintors aconsellen el desenvolupament d'aquesta circumstància.



No tenim constància de més notícies de Pere Sarreal posteriors a l'any 1428. La progressiva aparició de Bernat Martorell en l'àmbit pictòric barceloní va significar un nou despuntar de l'art i va eclipsar tota alternativa consolidada en la pintura anterior. El retorn a les terres de Morella,<sup>124</sup> el trasllat a l'interior de Catalunya, la desaparició en l'ombra d'algun taller o, per què no, el seu traspàs, són interrogants que ara per ara no podem resoldre. Si valorem la joventut de Pere Sarreal i la prescripció del seu art a les acaballes del tercer decenni del segle XV, tan sols podem observar les mateixes convencions en el retaule de Sant Miquel Arcàngel de la col·lecció madrilenya de David de Mas. En algunes de les escenes d'aquest conjunt, especialment en la del Calvari, en la qual Crist confereix a sant Miquel el comandament de les hosts angèliques, i en la del combat amb els esperits malignes, es poden advertir fàcilment forts lligams amb el retaule de Sant Antoni i santa Margarida del Museu Episcopal de Vic. La continuïtat i reiteració dels postulats borrossians implica una producció quasi manierista en què les figures humanes no mostren cap canvi en relació amb els models anteriors.<sup>125</sup>

### Conclusions

El darrer període de la pintura del taller de Borrassà, parcialment enriquit per les aportacions anteriors, es defineix d'una forma més clara tot seguit d'una qüestió que hem tractat amb profunditat: ens referim a l'estudi del Calvari del Museu Episcopal de Solsona, que hem associat amb els contractes efectuats entre el pintor de Girona i els mercaders Joan de Llobera i Francesc Moragues. D'aquesta manera, l'esmentada obra ja no se situa en la cronologia proposada per Gudiol de l'any 1419, sinó que l'hauríem de situar com a una de les darres obres contractades per Lluís Borrassà. Un cop més, l'anàlisi econòmica ha

permès suggerir que hi ha escasses possibilitats que el Calvari de Solsona correspongui a la taula cimera del retaule contractat l'any 1419 per a l'església de Sant Llorenç de Morunys.

La nova datació del Calvari del Museu Episcopal de Solsona, els anys 1423-1424, és coincident amb la taula de Sant Esteve del Museu Diocesà de Barcelona. Aquestes dues obres no només mantenen aquest lligam cronològic, sinó que també mostren unes solucions similars dins de l'òrbita borrossiana, encara que no les pròpies del mestre. La seva composició defineix un autor diferenciat i que coincideix amb el del retaule de Sant Miquel Arcàngel de la catedral d'Anvers i amb el del Plany sobre el cos de Crist mort de Pollença. L'expressió pictòrica d'aquest autor, en les línies més extremes del gòtic internacional català, es caracteritza per la desmaterialització que imprimeix a la seva obra. Les relacions de Lluís Borrassà amb l'àmbit mallorquí han fet, entre altres qüestions, que considerem que aquestes quatre obres corresponguin a la producció de l'esclau del pintor de Girona. En la nostra opinió, signifiquen l'expressió final d'una producció iniciada amb el retaule de Santa Maria de Copons, a banda de la seva possible col·laboració en el retaule de la Mare de Déu i sant Jordi de Vilafranca del Penedès. Enmig d'aquestes obres observem la seva intervenció en el retaule de Sant Joan Baptista del museu des Arts-Décoratifs de París i també, si bé de manera majoritària, en la taula de la Mare de Déu de la col·lecció Hartmann de Barcelona. Tot l'esmentat anteriorment confirma la importància de les anàlisis econòmiques dutes a terme.

Les associacions del retaule de la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona amb el retaule de Sant Antoni i santa Margarida de Vic retarden la proposta cronològica d'ambdues obres, les quals indiquen la producció d'un membre del taller de Borrassà, al qual vam anomenar mestre de Sant Antoni i santa Margarida. La revisió del conjunt de notícies documentals posteriors a la mort del mestre gironí evidencien el paper protagonista del seu gendre Pere Vendrell. Aquest fet, juntament amb diverses consideracions realitzades a l'entorn del retaule de la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona, ha ajudat a precisar una nova visió del destí del taller de Lluís Borrassà un cop mort el pintor gironí i segons la qual Pere Vendrell vehicula, des d'una vessant econòmica i no artística, la continuïtat d'aquest obrador. Si valorem les noves dates proposades per a la realització del retaule catedralici (ca. 1426), s'observa que el paradigma figuratiu d'aquest artífex té el seu origen en la juxtaposició de la imatge artística de Borrassà amb la de Jaume Cabrera. Aquesta característica, evident en la pintura del mestre de Sant Antoni i santa Margarida, així com l'apreciació d'altres aspectes, dels quals no és aliè Mateu Ortoneda, han estat decisives per poder arribar a conèixer la identitat del mestre de Sant Antoni i santa Margarida amb el pintor d'origen morellà Pere Sarreal.

124. El fet que Pere Sarreal consti com a pintor de Morella en el document de l'any 1428 podria indicar el retorn d'aquest artífex al seu lloc d'origen. La quasi total desaparició de l'obra artística medieval del nord de Castelló podria ésser una de les justificacions de la pèrdua del rastre artístic d'aquest pintor.

125. Amb posterioritat a la presentació d'aquest estudi hem aprofundit en la recerca del panorama pictòric català del període 1425-1430 aquí iniciada, fruit de la qual destaquem la relació del pintor Bernat Martorell amb diversos artistes de l'òrbita borrossiana. En aquest lèxicon creatiu que podem arribar a endarrerir fins l'any 1423 va tenir el seu origen el retaule de Sant Joan Baptista del Museu Diocesà de Barcelona, obra atribuïda a Martorell, i que mostra amb claredat els deutes amb la darrera obra del cercle més proper al pintor de Girona. Vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico», a *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 67-80, especialment p. 70-72; F. RUIZ I QUESADA, «Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell a partir de l'observació de certes dissemblances presents en la seva obra», a *Miscel·lània Joan Ainaud*, Barcelona, 1997 [en premsa].



Ha estat en el decurs d'aquest estudi que hem donat a conèixer el versemblant sojorn del pintor Mateu Ortoneda a Barcelona, el qual no tan sols implica el trasllat del seu taller, des de Tarragona, sinó que és molt probable que l'aparició d'aquest artista en l'àmbit artístic barceloní estigués lligada a la mort de Lluís Borrassà. Sobre això hem de ressaltar que a l'hora de considerar el taller d'Ortoneda a Barcelona haurem de tenir en compte la presència d'altres pintors com Pere Sarreal i Pere Huguet. Les aportacions realitzades en aquest estudi enriqueixen sensiblement el coneixement de l'activitat pictòrica a Barcelona de la tercera dècada del segle XV en un moment en què l'activitat de Joan Mates sembla mitigar-se definitivament. La comprensió de l'expressió pictòrica d'aquest període de temps és especialment significativa, ja que ens apropa, d'una banda, a l'obra del darrer Borrassà i, de l'altra, a la producció de diversos artistes relacionats amb el pintor gironí, però alhora distants d'ell. És aquesta darrera manifestació artística barcelonina, els retaules de Santa Marta de la catedral de Barcelona o el de Rubió, que a partir d'ara hem de considerar com a prèvia al despuntar de l'esclatant Bernat Martorell. Finalment, no hem d'oblidar que la nova visió proposada en aquest estudi pot ajudar a entendre millor altres ambients pictòrics catalans, com els de Girona i Tarragona.



Fig. 1. Taller de Lluís Borrassà.  
Lluç Borrassà. Taula de Sant Esteve  
de Palautordera



Fig. 2. Taller de Lluís Borrassà.  
Lluç Borrassà. Calvari de Solsona





Fig. 3. Taller de Lluís Borrassà. Lluís Borrassà. Detall del Calvari de Solsona



Fig. 4. Lluís Borrassà. Detall del compartiment central de la predella del retaule de la catedral d'Anvers



Fig. 5. Lluís Borrassà. Detall de la taula del Plany sobre el cos de Crist mort de Pollença



Fig. 6. Lluís Borrassà. Detall de la taula de Sant Esteve de Palautordera



Fig. 7. Lluís Borrassà. Detall de la taula del Plany sobre el cos de Crist mort de Pollença



Fig. 8. Taller de Lluís Borrassà. Lluís Borrassà. Detall del compartiment lateral del retaule de la catedral d'Anvers





Fig. 9. Taller de Lluís Borrassà.  
Detall de la taula de la Mare de Déu envoltada d'àngels músics



Fig. 10. Jaume Cabrera i Pere Sarreal. Compartiment central del retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir



Fig. 11. Jaume Cabrera i Pere Sarreal. Retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir. Mort de sant Pere Màrtir



Fig. 12. Jaume Cabrera i Pere Sarreal. Retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir. Miracle de sant Pere Màrtir



Fig. 13. Pere Sarreal (mestre de Sant Antoni i santa Margarida). Retaule de Sant Antoni i santa Margarida de Rubió





Fig. 14. Jaume Cabrera i Pere Sarreal (mestre de Sant Antoni i santa Margarida). Retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir de la catedral de Barcelona. Detall del compartiment de la Mort de sant Pere Màrtir



Fig. 15. Pere Sarreal (mestre de Sant Antoni i santa Margarida). Detall del Calvari del retaule de Rubió



Fig. 16. Jaume Cabrera i Pere Sarreal (mestre de Sant Antoni i santa Margarida). Retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir de la catedral de Barcelona. Detall del compartiment de la Mort de sant Pere Màrtir



Fig. 17. Jaume Cabrera i Pere Sarreal (mestre de Sant Antoni i santa Margarida). Retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir de la catedral de Barcelona. Detall del compartiment de la Mort de sant Pere Màrtir



Fig. 18. Mestre de Cinctorres. Pere Lembrí (?). Taula de la Mare de Déu amb sant Bernat i sant Benet



Fig. 19. Mestre de Cinctorres. Pere Lembrí (?). Detall de la taula de la Mare de Déu amb sant Bernat de Claravall i sant Benet

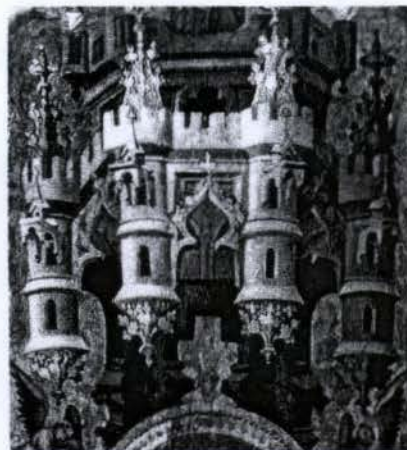
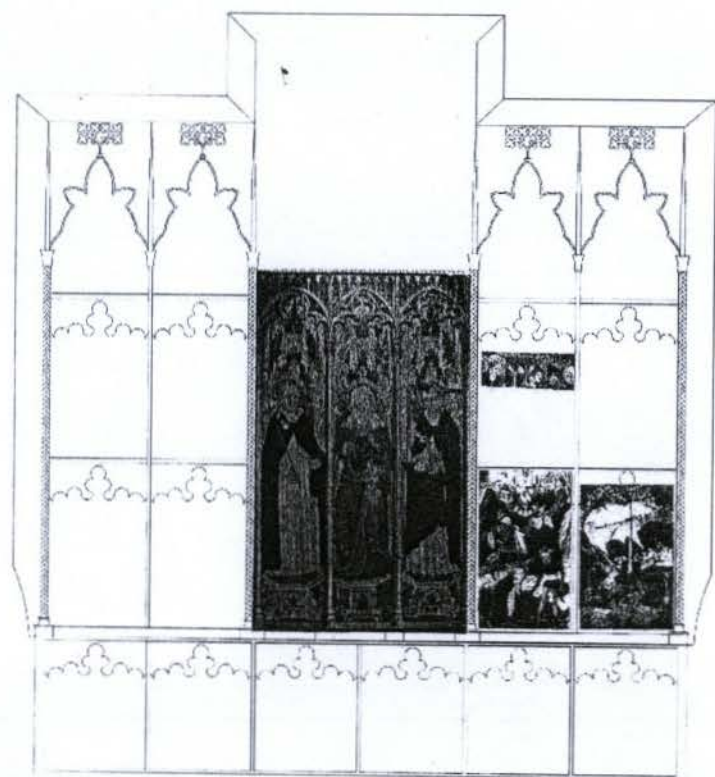


Fig. 20. Jaume Cabrera i Pere Sarreal (mestre de Sant Antoni i santa Margarida). Retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir de la catedral de Barcelona. Detall de la taula de Santa Marta del compartiment central





escala 1/25  
0 0.5 1m

Fig. 21. Hipòtesi de reconstrucció del retaule dels Sants Marta, Domènec i Pere Màrtir de la capella de Santa Marta a la catedral de Barcelona (Francesc Ruiz i Quesada)



Fig. 22. Francesc Artau II. Part baixa de l'ostensori del retaule de la catedral de Girona

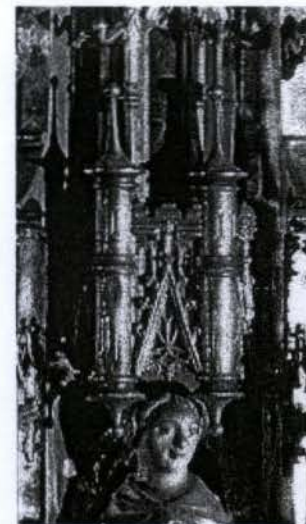


Fig. 23. Francesc Artau II. Detall de la part baixa de l'ostensori del retaule de la catedral de Girona





Fig. 24. Mateu Ortoneda. Tríptic de Santa Caterina



Fig. 25. Pere Sarreal (mestre de Sant Antoni i santa Margarida). Compartiment del retaule de Rubió.



Fig. 26. Pere Sarreal (mestre de Sant Antoni i santa Margarida). Compartiment del retaule de Rubió.



Fig. 27. Mateu Ortoneda. Compartiment del tríptic de Santa Caterina



Fig. 28. Bernat Martorell. Compartiment del retaule de Sant Joan Baptista de Cabrera de Mataró