

ELS BORRASSÀ I LES CANÒNIQUES DE GIRONA

FRANCESC RUIZ QUESADA

Diversos components de la nissaga de pintors dels Borrassà van rebre encàrrecs que van tenir com a lloc de destinació les canòniques de Sant Feliu i de Sant Martí Sacosta de Girona i de Sant Joan de les Abadesses. A partir de l'any 1360, data en què Guillem Borrassà I va executar un retaule dedicat a sant Jaume per a l'església de Sant Feliu, fins a les primeres dècades del segle xv, la trama de les obres que van acollir les canòniques de la província de Girona ens permet tractar algunes notícies relatives a Guillem Borrassà I i II, Lluís i Francesc Borrassà, mitjançant les quals es pot definir millor la comprensió d'aquest llinatge de pintors.

Entre totes les notícies, cal destacar les de les comandes dels retaules de sant Narcís i del monestir de Sant Martí Sacosta, les quals, ajudades per l'estudi econòmic dels conjunts, informen de la singularitat que van tenir aquests mobles. Tot i la seva desaparició, les característiques peculiars d'ambdues pintures no només ens permeten analitzar la producció més valorada dels Borrassà, sinó que també possibiliten apropar-nos al complex obrador gironí.

El retaule de sant Narcís fet per Lluís Borrassà, el sepulcre del sant encarregat a Joan de Tournai, conservat actualment a l'església de Sant Feliu, i el frontal d'altar de la capella, el qual va ser obra d'argenter i el va realitzar Francesc Artau I, són testimonis de l'elevat nivell artístic que va tenir el mobiliari de la capella de Sant Narcís, de l'església gironina de Sant Feliu.

Pel que fa al retaule de Sant Martí Sacosta, fet per Lluís i Francesc Borrassà, es coneix que el conjunt va ser destinat a l'altar major del temple i que el carrer central incloïa un tabernacle i la imatge de sant Martí, la qual estava coronada per un cimbori. La proximitat entre aquesta estructura i la dels retaules de Santes Creus i Monreale facilita una revisió comparativa que, a més d'ampliar la informació de les tres pintures i dels artistes que les van executar, evidencia la singularitat del retaule de Sant Martí Sacosta i els trets diferencials d'aquest tipus de moble respecte de la tipologia de retaule més normalitzada a Catalunya.

Malauradament, aquesta comunicació pot rebre el suport de les imatges dels conjunts que tractem, ja que cap d'ells no s'ha conservat.¹ Tanmateix, a partir dels documents d'aquests retaules hem inclòs les hipòtesis de reconstrucció dels mobles que ens han estat possibles, les quals ens permeten apropar-nos a la producció artística duta a terme des de Girona en els segles del gòtic.

A l'entorn dels Guillem Borrassà de Girona

En relació amb Guillem Borrassà I, pare de Lluís Borrassà, i el seu nebot Guillem Borrassà II, ha estat molt important la publicació dels testaments d'aquests dos artistes, feta per Josep Clarà.² Gràcies a aquest article que, tot i els anys que han passat des de la seva publicació, encara és força ignorat per part de diversos estudiosos, se sap que els dos Guillem Borrassà no van ser pare i fill, sinó que el seu parentiu va ser de tipus col·lateral.³ D'altra banda, ara es coneix que Guillem Borrassà I i Bonanata van ser pares de Lluís i Caterina Borrassà, mentre que Guillem Borrassà II i Margarida van ser els genitors de Pere, Francesc, Guillem, Asbert, Joan, Margarida i Caterina Borrassà, dels quals Francesc i Guillem van continuar la professió de pintor.

Tanmateix, tot i el valor singular dels documents publicats per Clarà, una part de la problemàtica encara és vigent ja que són pocs els documents relatius

1. De les pintures gòtiques conservades procedents de les canòniques gironines, cal esmentar els cinc compartiments d'un retaule dedicat a sant Pere que provenen del monestir de Sant Pere Cercada de Santa Coloma de Farners, conservats al Museu d'Art de Girona (MD 249). D'altra banda, si es té en compte el vincle que hi havia entre l'església parroquial de Lledó i la canònica de Santa Maria de Lledó, també hem de tenir present el retaule de sant Tomàs, procedent d'aquell temple i que ara es custodia al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 4378). Vegeu J. GUDIOL I RICART-S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, p. 36, cat. 72 i 73, fig. 171 i 173. Tots dos conjunts van ser realitzats en una data propera a l'any 1350, però l'àmplia llacuna que es fa palesa a l'entorn dels principals artistes gironins actius en aquestes dates no permet anar més enllà a l'hora de saber els noms dels seus autors i, pel que fa a aquesta comunicació, el possible lligam amb algun artista de la nissaga dels Borrassà.

2. Vegeu J. CLARÀ, «Precisions i nous documents sobre els pintors Borrassà (segles XIV-XV)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXIX, Girona, 1987, p. 129-142.

3. Pel que fa a les diverses propostes que s'han fet de la genealogia Borrassà, vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, Barcelona, 1949, p. 24; J. GUDIOL I RICART, *Borrassà*, Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1953, p. 155; P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Girona, 1983, p. 334-335; J. GUDIOL I RICART-S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 73; i la més actualitzada a J. CLARÀ, 1987, p. 132-133. En relació amb aquesta darrera proposta, vam desenvolupar diversos aspectes que modificaven sensiblement l'arbre genealògic de Lluís Borrassà, especialment pel que fa a les aliances amoroses i als seus fills, vegeu F. RUIZ I QUESADA, «La darrera producció del taller de Lluís Borrassà. Una via per a l'aproximació a dos artistes: Lluís Borrassà i Pere Sarreal», *Premi Amics de l'Art Romànic, Lambard*, X (1997), Barcelona, 1998, p. 66 i 67, núm. 45.

als dos Guillem Borrassà, que especifiquin a quin dels dos fan referència. En el context d'aquesta complexitat que juxtaposa l'activitat pictòrica dels dos artistes, assenyalem que algunes de les notes d'arxiu conservades es poden destriar del conjunt de notícies i assignar-les a Guillem Borrassà II, bé perquè esmenten un Guillem Borrassà *minor dierum*, bé perquè parlen de la seva dona Margarida, o bé perquè fan al·lusió a Guillemó.⁴ En aquest sentit, creiem bastant important esclarir la documentació familiar relativa a la família Borrassà a causa de la poca informació que es té del taller gironí dels Borrassà.

L'existència de diverses discrepàncies en la documentació relativa als dos Guillem Borrassà ens porta a aclarir, o com a mínim a intentar-ho, a quin dels dos artistes fan al·lusió les notes d'arxiu conegudes. Pel que fa a aquest punt, hem de precisar una informació que, al nostre parer, no és correcta. Ens referim a la transcripció feta per diversos investigadors segons la qual, l'any 1360, Guillem Borrassà, casat amb Margarida, figura empadronat en el *Llibre del repartiment de Girona*, on consta com a resident en «lo carrer ab la traversa que comença al portall de na Clara tro al portal de les Belesteries ab la traversa que puja tro a les rexes de sent Feliu. Guillem de Borraçan pintor [...] cinquanta sous».⁵ La inclusió d'una informació complementària a la del text original, que esmenta a Margarida, implica la consideració d'un Guillem Borrassà II que en aquest any encara no era actiu. El desconeixement que fins fa poc es tenia de Bonanata, esposa de Guillem Borrassà I, va motivar que la notícia d'aquest pintor fos acompanyada del nom de Margarida que, com hem indicat anteriorment, era en realitat la muller de Guillem Borrassà II. Segons el que hem pogut esbrinar en el conjunt de dades de tots dos pintors, Guillem Borrassà I devia ser força més gran que Guillem Borrassà II i és per aquesta raó que els documents relatius al segon comencen a aparèixer a partir de 1374.

En la ponderació d'aquests documents hem de considerar que s'ha apurat un xic massa la cronologia de Guillem Borrassà II i, més concretament, la de la seva esposa Margarida, en dir que l'any 1373 la filla de tots dos, Margarida, ja era casada amb Pere Ramon Safiguera de Castelló d'Empúries, i que l'esposa del pintor va morir l'any 1429. Si es té en compte que la dona de Guillem Borrassà II

4. En relació amb les referències documentals que parlen de Guillemó, vegeu J. DOMENGE, «Servar un patrimoni: pintors i argenters a la seu de Girona (1367-1410)», *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1999, p. 324.

5. La notícia la va publicar Lluís Batlle i Prats el 1944, i va ser parcialment modificada per Josep Gudiol i Ricart pocs anys després; vegeu L. BATLLE I PRATS, «Los funerales de Pedro el Ceremonioso en Gerona (15 de enero de 1387)», *Analecta Sacra Tarraconensis. Revista de Ciencias Histórico-Eclesiásticas*, XVII, Barcelona, 1944, p. 140, núm. 3; *El llibre de repartiment de Girona*, 1360; i J. GUDIOL I RICART, 1953, p. 8. La inclusió incorrecta de Margarida en el text encara es recull a J. GUDIOL I RICART-S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 73.

va tenir fills fins a l'any 1391, la proposta que s'ha fet fins ara implica que va tenir fills passats els cinquanta anys i que va ser quasi centenària.⁶ A més a més, una altra referència documental ens acaba de dilucidar aquesta qüestió ja que Margarida, filla de Guillem Borrassà II i Margarida, era menor d'edat l'any 1391 i, per tant, és impossible que fos casada amb Pere Ramon Safiguera, l'any 1373.⁷ Així doncs, pensem que les notes d'arxiu anteriors a l'any 1374 donen informació només de l'activitat artística del pare de Lluís Borrassà, pintor bastant relacionat en els seus inicis artístics amb la vila de Castelló d'Empúries.

Tot i que no es pot menysprear l'existència d'un altre Guillem Borrassà, que iniciés totes dues branques de pintors, la de Guillem Borrassà I i Guillem Borrassà II, segons la nostra opinió, la primera notícia de l'any 1351, en la qual s'esmenta un Guillem Borrassà *pictoris Castilione*, fa referència a Guillem Borrassà I, una relació que pot rebre el suport del fet que Pere Ramon Safiguera, gendre seu, fos de Castelló d'Empúries, i també del fet que pintés diverses obres per a l'Empordà, especialment el retaule de sant Blai destinat a aquesta vila.⁸ Pel que fa a aquest tema, cal tenir present que si fos cert que els Borrassà procedien de la població empordanesa de Foixà, el nucli artístic de què depenia la vila era Castelló d'Empúries.⁹ Tanmateix, la importància dels encàrrecs rebuts dels diversos centres religiosos de Girona devia motivar el trasllat de Guillem Borrassà I a la ciutat de l'Onyar, ja que l'any 1360, una vegada instal·lat a la capital del Gironès, va atendre comandes destinades a l'església del monestir de Sant Feliu i a la de Santa Cristina d'Aro.¹⁰

6. Vegeu P. FREIXAS I CAMPS, 1983, p. 334 i 335 i J. GUDIOL I RICART-S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 73-74. Pel que fa al document en què s'esmenta Pere Ramon Safiguera com a gendre de Guillem Borrassà I, vegeu P. FREIXAS I CAMPS, 1983, p. 187-188, doc. XXXIV. A partir d'aquesta apreciació, podem pensar dues coses: la primera ens porta al fet que Pere Ramon Safiguera va ser el primer marit de Caterina Borrassà, filla de Guillem Borrassà I i de Bonanata; i la segona, a la possible existència d'una altra filla d'aquest matrimoni, morta abans de 1388, ja que no s'esmenta en el testament de Guillem Borrassà I.

7. La notícia és del 27 d'octubre de 1391 i diu «Item, dimitto Marguerite et Caterine, filibus meis, et utriusque *carum*, pro hereditate et legitima paternis e maternis [...] et si ipsarum ambe seu altera ipsarum decesserint seu decesserint infra pupillarem etatem»; J. CLARÀ, 1987, p. 137.

8. Vegeu M. PUJOL I CANELLES, «El retaule de Sant Miquel de Castelló d'Empúries i la seva circumstància sociocultural», *Annals de l'Institut d'Estudis Empurdanesos*, 27, Figueres, 1994, p. 51.

9. La procedència de la família Borrassà ha estat bastant debatuda ja que s'ha dit que podia ser originària de diverses localitats gironines. Josep Clarà defensà que aquesta nissaga procedia de la localitat de Foixà; vegeu J. CLARÀ, 1987, p. 129-130.

10. Amb data del 4 d'abril de 1360, Guillem Borrassà I va signar una època d'un retaule de sant Jaume destinat a l'església de Sant Feliu de Girona; vegeu A. DURAN I SANPERE, «Documents d'Art Català antic. Els Borrassà, pintors de Girona. Segles XIV-XV», *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXXI, Barcelona, 1921, p. 154; J. GUDIOL I CUNILL, *Els Trescentistes*, II (la pintura mig-aval catalana), Barcelona, 1924, p. 134; J. M. MADURELL I MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, Barcelona, 1950, doc. 70. Aquest mateix any va contractar un retaule destinat a l'església de Santa Cristina d'Aro, vegeu P. FREIXAS I CAMPS, 1983, p. 176.

Pel que fa a Guillem Borrassà II, molt possiblement es va formar al taller del seu oncle homònim i, en conseqüència, al costat del seu cosí Lluís Borrassà. Malauradament, aquestes arrels comunes, suposades a partir de la documentació conservada, no les podem ratificar mitjançant l'obra artística, ja que la desaparició dels conjunts pictòrics d'estil gòtic de la província de Girona ha estat quasi total. La personalitat artística de Guillem Borrassà II va irrompre cap el 1374 i, segons les referències d'arxiu, consta que l'any següent estava casat amb Margarida.¹¹ En relació amb els fills d'aquest matrimoni, se sap que Asbert Borrassà va néixer cap el 1382 i Joan Borrassà, cap el 1391. Pel que fa a la resta, Guillem Borrassà III no era gaire més gran que Asbert, mentre que el 1391 Margarida i Caterina eren menors d'edat. Respecte de l'edat de Pere i Francesc Borrassà, només es coneix que eren els més grans de tots els germans.

D'acord amb la documentació publicada per Clarà, Guillem Borrassà I va atorgar testament el 25 de novembre de 1388 i el va ampliar dos dies després mitjançant un codicil. En aquests documents, Guillem Borrassà I, nomenà com a marmessors testamentaris el seu fill Lluís, la seva esposa Bonanata, la seva filla Caterina, el seu nebot Guillem Borrassà II i el seu gendre, el sastre de Girona Pere Escaric, alhora que estipulà ser enterrat al cementiri del monestir de Sant Feliu de Girona i nomenà Lluís Borrassà hereu universal. En el mes de desembre d'aquest mateix any, Guillem Borrassà I va actuar com a testimoni, juntament amb l'orfebre Francesc Artau, en els capítols matrimonials de Lluís Borrassà.¹²

Pel que fa a Guillem Borrassà I, pare de l'artista, se sap que l'any 1388 va actuar com a testimoni en els capítols matrimonials de Lluís Borrassà, juntament amb l'orfebre Francesc Artau,¹³ i que aquest any vivia al «portal qui parteix de les Balesteries fins a l'arberch d'en Roquin».¹⁴ Tot i que s'han proposat diverses dates per la mort de Guillem Borrassà I, creiem que el seu traspàs va esdevenir poc abans del 21 de febrer de l'any 1391.¹⁵

11. Pere Freixas també observa l'emergència de Guillem Borrassà II dins el panorama artístic gironí l'any 1374, tot i que el considera l'artista germà dels seus fills i, també, de Lluís Borrassà. D'altra banda, a causa de la relació matrimonial que estableix entre Guillem Borrassà II i Bonanata, l'esposa de Guillem Borrassà I, no relaciona amb el primer dels artistes aquelles obres en les quals s'esmenta Margarida, la seva veritable muller. Un exemple n'és el retaule de la Mare de Déu de l'església de Mercadal, que l'estudiós inclou dins les obres fetes per Guillem Borrassà I; vegeu P. FREIXAS I CAMPS, 1983, p. 177-178 i 334-335.

12. Vegeu F. RUIZ I QUESADA, *Lluís Borrassà i el seu taller*, 2 vol., Barcelona: Universitat de Barcelona, 1999 (gener), p. 65-68 (vol. I) i p. 6-15 (vol. II), [tesi doctoral].

13. Vegeu núm. 12.

14. Vegeu J. CLARÀ, 1987, p. 131, núm. 8; talla municipal de l'any 1388.

15. Pere Freixas opina que el 1399 és la data segura de la mort de Guillem Borrassà I, mentre que Josep Clarà indica la de l'any 1392; vegeu P. FREIXAS I CAMPS, 1983, p. 325; i J. CLARÀ, 1987, p. 132.

Suposem això a causa d'una disposició del testament de Blanca, la muller de Berenguer Company *alias vocati Pintor, quondam pictoris Gerunde*, en la qual es fa referència a l'esposa del difunt Guillem Borrassà, a la qual li deixa *quosdam punyets de panni de Malines morades*.¹⁶ D'altra banda, hem de precisar que Guillem Borrassà I, en el moment de fer testament l'any 1388, també s'havia recordat de Blanca *item, volo et mando dari de bonis meis domine Blanche, pintora, quinquaginta solidos*.¹⁷ La relació entre Guillem Borrassà I el matrimoni Company devia tenir el seu origen en la professió de pintor de Berenguer Company que, molt probablement, devia formar part de l'obrador del pare del nostre artista.

El 27 d'octubre de 1391, poc després de la mort de Guillem Borrassà I, Guillem Borrassà II, cosí de Lluís, també va atorgar testament, en què va estipular ser enterrat al cementiri del claustre del monestir de Sant Martí Sacosta i va nomenar hereu universal el seu fill Francesc.¹⁸ A partir d'aquest document, se sap que Guillem, Asbert, Joan, Margarida i Caterina Borrassà eren menors d'edat. Aquesta precisió aclareix que els poders atorgats per Lluís Borrassà, l'any 1393, a Guillem Borrassà *consanguineum meum* es concediren en realitat a Guillem Borrassà II i no al seu fill, el futur pintor Guillem Borrassà III. Dos anys després, Guillem Borrassà II va lliurar l'època final de les cinquanta lliures corresponents al preu del retaule dels sants Jaume i Iu de l'església de Mercadal de Girona, que havia contractat el 5 de gener de 1388. Finalment, l'1 de febrer de 1396, any de la mort de Guillem Borrassà II, aquest pintor va cobrar quatre lliures per pintar vuitanta ciris per la catedral de Girona i els seus procuradors, Francesc de la Via i Jaume Draper, van vendre a Barcelona una esclava de la seva propietat anomenada Lúcia, el 23 de març d'aquest any.¹⁹ Uns poders atorgats el 25 d'agost de 1396, de Lluís Borrassà al seu nebot Pere Borrassà, fill del difunt Guillem Borrassà II, confirmen el traspass de l'artista.²⁰

16. Tot i que la transcripció no és gaire clara, ja que es transcriu Margarite (?) com l'esposa de Guillem Borrassà I, el vincle de Blanca amb l'artista sembla prou evident per relacionar l'anotació amb el pare de Lluís Borrassà. Vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, Barcelona, 1949, reg. 691. Dos anys després, el 1393, consta que Blanca ja era morta (J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, reg. 693).

17. Testament i codicil de Guillem Borrassà I, atorgats el 25 i 27 de novembre de 1388 respectivament; vegeu J. CLARÀ, 1987, p. 134-135, doc. i i ii.

18. Vegeu J. CLARÀ, 1987, p. 136-138, doc. iii.

19. Vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, reg. 691 (nota facilitada per Francesc Martorell).

20. Vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, «Lluís Borrassà. Su escuela pictórica y sus obras», *La Notaría*, 79, Barcelona, 1944, p. 185, doc. 27; J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 114.

Els Guillem Borrassà i l'església de Sant Feliu

Del conjunt de notícies que ens informen dels treballs que van realitzar els Guillem Borrassà trescentistes per les canòniques de Girona, cal esmentar un retaule dedicat a sant Jaume per a l'església de Sant Feliu, fet per Guillem Borrassà I i el dibuix o la pintura d'una clau de volta d'aquest mateix temple, realitzat per un dels dos Guillem Borrassà.

En relació amb el retaule de sant Jaume de l'església de Sant Feliu, actualment desaparegut, se sap que el 20 d'abril de 1360, Guillem Borrassà I va signar l'època final d'aquesta obra pel preu de vint lliures.²¹ Aquesta valoració econòmica del moble ens indica que la icona devia ser de dimensions bastant reduïdes, però, d'altra banda, fa al·lusió a la ràpida demanda que va tenir el pintor a la ciutat de l'Onyar, més si es té en compte la importància del lloc de destinació del retaule. Finalment, cal valorar que Guillem Borrassà I sabia escriure, circumstància que no ens pot estranyar gaire si es té present l'àmplia instrucció del seu fill Lluís Borrassà, ja que en el document de liquidació s'indica que en l'esmentada quantitat de vint lliures s'inclouen *centum solidis, de quibus feci albarannum, manu mea propria*.

Anys més tard, el 6 d'octubre de 1383, Guillem Borrassà I o II va cobrar la quantitat de tres florins per un treball a l'església de Sant Feliu. En l'anotació del pagament, s'assenyala que «e pagat a'n Guillem Borraçan, qui ha formades les figures dels àngels als demont dits pag [...], e hi es estas molt repalades e molt dies a conèixer del senyor mestre major III florins». ²² Tot i que la raó de l'abonament no és del tot precisa, la notícia resta inclosa dins un conjunt de dades que fan referència als treballs que es van realitzar al campanar del temple. Segons Josep Clarà i Josep Maria Marquès, la tasca que va fer Guillem Borrassà va ser dibuixar les imatges dels àngels de la clau de volta de la capella dels Àngels, la qual va ser esculpida per Pere Sacoma.²³ Atès que el campanar es va construir per sobre de la capella dels Àngels, pot ser lògic que l'anotació correspongui a la clau de volta d'aquest oratori, tot i que no queda del tot clar si el treball de Guillem Borrassà va ser dibuixar les imatges o bé pintar-les. Tanmateix, a la clau de volta

21. Vegeu A. DURAN I SANPERE, «Documents d'Art Català antic. Els Borrassà, pintors de Girona. Segles XIV-XV», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXXI, Barcelona, 1921, p. 154; J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 70.

22. Vegeu A. MASIÀ DE ROS, «Algunos documentos referentes a obras en la colegiata de San Félix de Gerona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III, Barcelona, 1945, p. 353; J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 75; vegeu una reproducció de la clau de volta a la p. 44.

23. Pere Sacoma va ser director de les obres de l'església de Sant Feliu durant els anys 1383 i 1384; vegeu P. FREIXAS I CAMPS, 1983, p. 32.

de la capella dels Àngels hi ha quatre figuracions, de les quals només una és un àngel; per aquesta raó, dubtem que l'abonament fet a Guillem Borrassà tingués relació amb aquesta clau de volta. D'altra banda, cal recordar que a la clau de volta del darrer tram de la nau, el qual dona pas a la capella dels Àngels, hi ha representada la figura de la Mare de Déu envoltada d'àngels.

La reduïda quantitat abonada a Guillem Borrassà, trenta-tres sous, fa referència a una intervenció molt puntual ja que, pel que fa a aquest tipus de treballs, cal recordar que Guillem Borrassà I va cobrar dos-cents seixanta sous per la policromia de la clau de volta i els perfils de la capella de Santa Magdalena de la seu de Girona, l'any 1370.²⁴

Els treballs de l'escultor van ser força ràpids ja que consta que el 13 d'octubre del mateix any la «clau major» del campanar —en realitat el document es refereix a la clau de la capella emplaçada a la part baixa del campanar, la qual havia de suportar tota l'estructura de la torre del cloquer—, ja havia estat col·locada.²⁵

Els inicis de Lluís Borrassà

En aquest context artístic, la primera notícia que relaciona Lluís Borrassà amb el món de l'art ve donada mitjançant el vitrall. L'any 1380, en un pagament en què cobrà un florí d'or per la reparació d'una vidriera de la catedral de Girona, consta com a pintor de Girona «e regent de fer vidrieres».²⁶

Només tres anys més tard d'aquest primer treball documentat, el 1383, Lluís Borrassà va rebre l'encàrrec de pintar el retaule major de l'església del monestir de Sant Antoni de Barcelona, també conegut amb el nom de Santa Clara i Sant Damià. La importància de la comanda, finançada en part pel rei Pere III, preveu allò que el temps s'encarregà de ratificar, ja que a partir d'aquestes dates Lluís Borrassà fou el pintor més sol·licitat i cotitzat de Barcelona. Així doncs, en els primers anys de la dècada dels anys vuitanta del segle XIV, Borrassà es va instal·lar a la capital del Principat, ciutat en què restà fins a la seva mort. A partir de la documentació que envolta l'esmentada contractació, podem suposar que l'arribada de Lluís Borrassà

24. Vegeu-ne una reproducció a J. CALZADA OLIVERAS, *Las claves de bóveda de la catedral de Gerona*, Barcelona, 1975, p. 43.

25. Vegeu A. MASÍÀ DE ROS, 1945, p. 353, núm. 46.

26. Vegeu A. DURAN I SANPERE, 1921, p. 154; J. GUDIOL I CUNILL, *El pintor Lluís Borrassà*, Barcelona: Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona, 1925, p. 10; J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 71. Quant a aquesta notícia i la possible relació entre Lluís Borrassà i el pintor mallorquí Ramon Gelabert, vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes», *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-24 i 39-41 (catàleg de l'exposició).

a Barcelona va ser propera a l'any 1381, període en què el rei Pere el Cerimoniós va concedir un salconduit d'un any a Guillem Borrassà I, pare de l'artista, per viatjar i viure per tots els seus dominis.²⁷ Tanmateix, les referències d'arxiu que parlen de Lluís Borrassà indiquen que al llarg d'aquesta dècada dels vuitanta, el pintor Borrassà va atendre diversos encàrrecs destinats a la província de Tarragona.

El favor reial que Borrassà va tenir en aquest primer tram de la seva trajectòria artística es pot observar mitjançant un document de l'any 1388, que ens informa que Joan el Caçador li va concedir una pròrroga del temps assenyalat per acabar diversos compromisos pictòrics amb particulars, per tal que pogués col·laborar en les festes de la seva coronació, que havien de tenir lloc a Saragossa.²⁸

D'acord amb el que ja hem assenyalat anteriorment, el 25 de novembre de 1388 Guillem Borrassà I va atorgar testament i va nomenar a Lluís Borrassà hereu universal. A finals d'aquest any, Lluís Borrassà es va casar a Girona amb Caterina Coral, filla de Francesc Coral.²⁹ Gràcies a la conservació de diversos documents relatius a aquest fet, podem ampliar la informació d'aquest enllaç. Tanmateix, prèviament creiem interessant valorar la relació de Francesc Coral amb la catedral de Girona i amb la nissaga Borrassà. Mitjançant una notícia publicada per Batlle i Prats se sap que, l'any 1387, Guillem Borrassà va dur a terme diverses tasques com a pintor en els funerals del rei Pere el Cerimoniós, que van tenir lloc a Girona. Pel que fa a l'objectiu del nostre estudi, la importància d'aquest document l'hem d'ampliar amb la informació que aporta en relació amb el barber Francesc Coral, qui, juntament amb Francesc Dezcós i Francesc Pelleric, va cobrar cinc lliures i dotze sous pels «drets que pertanchessesquen a la dita sagristia [de la seu de Girona] en la sera e en totes les altres coses que la ciutat amprà en fer la dessusdita absolució».³⁰

Un cop tenim més clara la relació de Francesc Coral amb la catedral de Girona, afegim que estava casat amb Bartomeua i que Caterina Coral era filla de tots dos. Diverses escriptures que han estat inèdites fins ara ens informen del dot

27. Tot i que no neguem la possible relació d'aquest salconduit amb l'establiment de Lluís Borrassà a la Ciutat Comtal i que la probable estada a Barcelona va ser superior a un any, no som partidaris de sobrevalorar la significació d'aquesta notícia. Segons la nostra opinió, Guillem Borrassà I va tornar a Girona, on ens consta que va actuar com a testimoni dels capítols matrimonials del seu fill, i des d'allà va contractar el retaule de Sant Miquel de Fluvià, va redactar les seves darreres voluntats i també va morir. Pel que fa a aquests punts, Pere Freixas data la contractació del retaule de Sant Miquel de Fluvià l'any 1382, tot just quan havia passat un any des del guiatge concedit pel rei; vegeu P. FREIXAS I CAMPS, 1983, p. 325.

28. Vegeu A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per la Història de la Cultura Catalana Mig-aval*, II, Barcelona, 1921, p. 307-308, doc. CCCXVII; J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 79; ACA, reg. 1869, fol. 9.

29. Vegeu núm. 12.

30. Vegeu L. BATLLE I PRATS, 1944, p. 141.

lliurat pels pares de Caterina a Lluís Borrassà, el qual va ser certament considerable ja que va consistir en una casa situada a la plaça del Gra de Girona, valorada en uns quatre mil sous, més quatre-cents sous en efectiu, a més a més d'altres mil sous, dels quals Caterina en podia disposar quan volgués.³¹ Així mateix, Francesc Coral i la seva esposa Bartomeua van donar permís a Lluís Borrassà perquè en el termini de cinc anys pogués vendre la casa de la plaça del Gra i també es van comprometre a restituir-li'n la part que faltés, en el cas que el preu de venda fos menor dels quatre mil sous. D'altra banda, en el cas que la venda superés la quantitat esmentada, Lluís Borrassà es responsabilitzà d'incloure el sobrant dins el dot de Caterina.

La importància del dot de Caterina Coral dona idea del reconeixement social que Lluís Borrassà tenia a finals dels anys vuitanta del segle XIV.³² A més a més, la clàusula que possibilita la venda de la casa de la plaça del Gra de Girona ratifica que el nostre pintor pensava continuar residint a Barcelona, com es veu en el cens de milícies de 1389, on apareix com a veí del barri del Mar de Barcelona.³³

Una referència documental de 1389 informa que el matrimoni Borrassà tenia una casa *in vico Galea, àlias de la plasse*, a Girona, la qual deu de ser la mateixa que va ser lliurada com a dot.³⁴ Aquesta doble descripció de l'immoble i el coneixement dels pactes matrimonials entre Lluís Borrassà i Caterina Coral permeten relacionar diversos documents fins ara no interrelacionats, mitjançant els quals se sap que l'any 1391 l'habitatge va ser llogat a l'espaser de Girona, Pere Miquel Salip, per tres anys i pel preu total de trenta lliures, tot i que abans de l'acabament de la validesa del termini pactat, el 14 de juny de 1393, el compromís d'arrendament va ser cancel·lat.³⁵ Poc després, el 22 d'octubre de l'any 1393, Lluís Borrassà, com a apoderat de la seva esposa, va atorgar poders al seu sogre,

31. Vegeu núm. 12. En un estudi interessant de la societat gironina fet per Christian Guilleré; l'investigador comenta que cap dels dots estudiats, posteriors a l'any 1360, no és inferior a dos mil cinc-cents sous. D'altra banda, en aquestes dates, els dots del patriciat situats entre dos mil cinc-cents sous i deu mil sous signifiquen el 58,8 % del total.

32. En el context de la Barcelona de l'any 1400, Teresa M. Vinyoles considera dots mitjos-alts els compresos entre dos mil i deu mil sous. Així doncs, el valor del dot de Caterina Coral va ser bastant elevat ja que va ser de la mateixa quantia que el de molts mercaders; vegeu M. T. VINYOLES i VIDAL, *La vida quotidiana a Barcelona vers el 1400*, Barcelona, 1985, p. 178-184.

33. L'any 1389, Lluís Borrassà figura inscrit en el cens de les milícies del barri de Mar de Barcelona amb una balista. Vegeu J. M. MADURELL i MARIMÓN, 1949, doc. 82.

34. Vegeu J. CLARÀ, 1987, p. 130, núm. 7.

35. Vegeu J. M. MADURELL i MARIMÓN, 1944, p. 182, doc. 7; J. M. MADURELL i MARIMÓN, 1949, doc. 87. Pel que fa a la rescissió de contracte de lloguer vegeu, del mateix autor, «Lluís Borrassà. Su escuela...», 1944, p. 183, doc. 7 i «El pintor...», 1949, doc. 102.

a Pere Escaric, cunyat seu, i al pintor Guillem Borrassà, *consanguineum meum*, tots ells ciutadans de Girona, amb la facultat de vendre una casa situada a la plaça del Gra de Girona.³⁶ Pel que fa a les dates, es pot observar que, d'acord amb el que es va establir al document del dot, la venda de la casa es va dur a terme en el termini dels cinc anys fixats als capítols matrimonials. Tanmateix, les notícies que afecten la venda de la casa semblen evidenciar l'existència d'algunes diferències entre Lluís Borrassà i el seu sogre, ja que l'artista va rescindir-li els poders que li havia atorgat un mes abans.³⁷ Poc després, l'any 1395, Francesc Coral va atorgar testament a Barcelona.³⁸

En relació amb l'esposa de Lluís Borrassà, se sap que va morir entre el 27 de novembre de 1393, data de la rescissió dels poders a Francesc Coral, i el 25 d'agost de 1396, data en què Lluís Borrassà va atorgar poders generals al seu cosí Pere Borrassà, en nom propi i com a pare i legítim administrador del seu fill Narcís Borrassà, impúber, hereu universal dels béns de la seva difunta mare, Caterina Coral.³⁹ Així doncs, Narcís Borrassà heretava tot el dot matrimonial de la mare i possiblement una part dels béns dels avis materns.

Lluís Borrassà i el retaule de sant Narcís de l'església de Sant Feliu

Els lligams de Lluís Borrassà amb la ciutat de Girona, població on es desenvolupà l'activitat artística del seu pare i la del seu cosí, Guillem Borrassà I i Guillem Borrassà II respectivament, ben aviat es feren palesos mitjançant la comanda, que va rebre l'any 1389, de la realització d'un retaule molt significatiu a Girona, el de sant Narcís de l'església de Sant Feliu. Segons veurem més endavant, el valor del moble pictòric no només va ser important per la veneració singular del sant a Girona, sinó també per l'elevada taxació econòmica que va tenir.

A més a més de la importància dels encàrrecs rebuts per Lluís Borrassà en la dècada dels anys vuitanta del segle XIV, la comanda del retaule de la capella de Sant Narcís de l'església de Sant Feliu de Girona mostra el reconeixement artístic que el pintor va tenir a la seva ciutat. Pel que fa a aquest tema, hem de pensar

36. J. M. MADURELL i MARIMÓN, 1949, doc. 23 i 107.

37. El 27 de novembre de 1393 Lluís Borrassà va fer la revocació dels poders i la substitució de manament que havia atorgat al seu sogre, el 22 d'octubre de 1393, a favor de l'escrivà Guillem Alfí. Vegeu J. M. MADURELL i MARIMÓN, 1944, p. 185, doc. 25; J. M. MADURELL i MARIMÓN, 1949, doc. 111.

38. Gràcies a una anotació del notari de Girona, Guillem de Dons, del 8 de març de 1395, podem donar aquesta notícia inèdita relativa a Francesc Coral, que va atorgar les seves darreres voluntats davant del notari barceloní Galcerà Nicolàs. Malauradament, el testament de Francesc Coral no s'ha conservat.

39. Vegeu J. M. MADURELL i MARIMÓN, 1949, doc. 114.

que la veneració a sant Narcís a la ciutat de l'Onyar va ser, i és encara, d'una difusió molt generalitzada, i també que l'encàrrec del moble es va originar a causa del nomenament de sant Narcís com a patró de Girona, dos anys abans.⁴⁰ Així doncs, la realització del retaule del sant bisbe l'hem d'inscriure en el marc de les pintures més importants fetes per Lluís Borrassà.

Si revisem les notícies documentals relatives a les obres artístiques executades per a la capella, es pot comprovar fàcilment el grau de cura i exigència que els gironins van tenir pel que fa a la decoració de l'oratori de sant Narcís.⁴¹ La primera nota d'arxiu que ens informa de la singularitat d'aquestes peces és de 1326 i correspon al sepulcre del sant encarregat a Joan de Tournai, conservat actualment a l'església de Sant Feliu.⁴² Les solucions innovadores de l'art de Tournai van fomentar la fama de l'artista i entre les obres que se'n documenten se sap que va rebre encàrrecs des de la Corona.⁴³ Una altra notícia documental, que es refereix a l'ornamentació de l'oratori, és la del frontal d'altar de la capella, que va ser obra d'argenter i la va realitzar Francesc Artau I, el 1394.⁴⁴

La tercera peça artística que excel·leix de la capella de Sant Narcís va ser la pintada per Lluís Borrassà. La singularitat d'aquesta pintura no consisteix només en el cost, que va ser de dos-cents florins, sinó en la *ratio* preu/superfície del conjunt dedicat al sant bisbe gironí.

En els capítols del retaule de sant Narcís no es fa cap referència a la predel·la. En aquest sentit, tot i que som conscients que és possible que estigués inclosa en

40. L'any 1387 sant Narcís va ser nomenat sant patró de la ciutat de Girona. En relació amb la vida del sant i amb el fervor del sant a la ciutat de Girona, vegeu J. MERCADER I BOHIGAS, *Vida e història de San Narciso*, Girona, 1954; i pel que fa a l'església de la col·legiata de Sant Feliu, vegeu I. LORÉS I OTZET, «Sant Feliu de Girona. L'escultura romànica del trifori», *D'art*, 14, Barcelona, 1988, p. 47-48, on a la nota núm. 1 s'inclou una àmplia bibliografia del temple gironí.

41. El 21 d'abril de l'any 1307 es van establir les ordenacions de la confraria de sant Narcís. Vegeu J. MERCADER I BOHIGAS, 1954, p. 183-187.

42. El 1326 el capítol de la seu de Girona va destinar una quantitat monetària al sepulcre de sant Narcís, en què treballava l'imatger Joan de Tournai. Dos anys després tenim notícia que l'artista ja havia finalitzat el sarcòfag; vegeu P. FREIXAS I CAMPS, 1983, p. 106.

43. Pel que fa a la figura de Joan de Tournai i els encàrrecs artístics que va rebre, vegeu F. ESPANOL, «Joan de Tournai, un artista-empresari del primer gòtic català», *Girona a l'abast*, vol. IV, v i VI, Girona, 1997, p. 175-188; i R. TERÉS I TOMÀS, «L'època gòtica», *Art de Catalunya. Escultura antiga i medieval*, Barcelona, 1997, p. 218-222.

44. L'art de Francesc Artau I el coneixem mitjançant l'arqueta, parcialment desapareguda, de Sant Martíria de Banyoles. L'orfebre va fer la composició general de l'obra en forma d'església, amb creuer i cimbori, i també va realitzar dues de les figures que en decoraven el perímetre, dedicades a sant Feliu i sant Andreu, de les quals la darrera va desaparèixer en una data desconeguda. Vegeu P. FREIXAS I CAMPS, 1983, p. 238-239, fig. de la p. 280-282.

les mides totals del moble pictòric, ja que la manca d'especificació de la presència del bancal en el contracte no n'exclou l'existència,⁴⁵ pensem que les raons de l'absència poden tenir una altra justificació. Segons la nostra opinió, en el cas del retaule de sant Narcís és força versemblant que el sepulcre del sant bisbe feia les funcions de bancal dins el conjunt artístic. Pel que fa a aquest punt, l'amplada del retaule, prou als tres metres, no és gaire lluny de la del sepulcre realitzat per Joan de Tournai, que és de dos metres i vint-i-cinc centímetres. A més, hi ha una altra dada que informa encara més que el retaule contractat per Borrassà no tenia predel·la ja que, si observem les mides del conjunt, resulta que el moble tenia unes dimensions iguals d'amplada i d'alçària. Segons el contracte, el retaule havia d'amidar quinze pams d'amplada i altres tants d'alçària per als carrers laterals, i setze pams i mig per al carrer central. Tot i que les proporcions d'un retaule poden ser dissemblants, la característica principal n'és la verticalitat que, en aquestes dates, ve donada freqüentment per la presència de la predel·la.⁴⁶ Aquesta circumstància s'incrementa en parlar d'icones, en què es figuren diversos episodis dels sants, ja que cal compensar la compartimentació que fa palesa l'obra.

Si el sepulcre de sant Narcís va ser acoblat al retaule borrassà, la narrativa de la vida del sant bisbe de Girona del conjunt pictòric es va ampliar amb els cinc compartiments frontals del sarcòfag, a banda de les dues escenes laterals. En la primera, emplaçada al capçal, es mostra una prèdica de sant Narcís. En les cinc frontals, es representa Afra i les seves donzelles que reben sant Narcís i el seu diaca sant Feliu, que busquen allotjament; la instrucció del sant bisbe a les dones del bordell d'Afra; la missa del sant gironí entre dos guerrers disposats a consumir el martiri de sant Narcís i sant Feliu; sant Narcís que bateja les pecadores i la

45. El contracte de Sant Pere de Vinaixa n'és un clar exemple, ja que si bé en els capítols de l'obra no s'esmenta res del bancal, la conservació del conjunt palesa que en realitat sí que s'hi incloïa. Tanmateix, aquest fet no és gaire freqüent; vegeu P. BATLLE I HUGUET, «Ramon de Mur, el mestre de sant Jordi», *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, vol. II, Barcelona, 1936, p. 116-119 i 137-138, fig. 1.

46. Aquesta estructuració quadrada pel que fa al retaule, sense comptar la predel·la, és la que es pot apreciar en els contractes del retaule principal de l'església major de Mieres, que feia dotze pams d'amplada per dotze pams i mig d'alçària més el bancal, que havia d'amidar dos pams més d'alt; del moble de sant Bartomeu de l'església de la canònica de Calaf, que havia de fer deu pams d'amplada per deu d'alçària, a part de la predel·la que havia de fer dos pams més; del retaule de la capella de l'Encarnació de Jesucrist de l'església de Santa Maria de Copons, el qual era igual que l'anterior, però amb un bancal de dos pams i mig, etc. D'altra banda, com en el cas del retaule de sant Narcís, en la majoria dels mobles mencionats també hi ha un petit increment d'alçària del carrer central respecte a les mides esmentades que, juntament amb el bancal, potencia la verticalitat de l'obra. Un altre tipus de retaule que sí que pot ser d'estructura quadrada és el que té un cimbori molt desenvolupat al mig del conjunt, però aquest cas no és el del retaule de sant Narcís. En relació amb aquest tipus de moble, vegeu l'apartat dedicat al retaule major del monestir de Sant Martí Sacosta.

conjura del sant, acompanyat del seu diaca, al dimoni. Finalment, el darrer compartiment, situat als peus del sepulcre, figura l'enterrament de sant Narcís.⁴⁷ Si es va donar l'acoblament entre el sepulcre i el retaule de la capella de Sant Narcís, és perquè l'antic conjunt gòtic dedicat al sant era de tipus mixt i incloïa pintura, escultura i ornamentació que, pocs anys després, es va completar amb el frontal d'altar d'orfebreria.

La singularitat del retaule de sant Narcís degué motivar que Lluís Borrassà es traslladés a Girona per supervisar la instal·lació del conjunt, la qual cosa pot estar relacionada amb la presència del pintor a Girona el 25 de març de 1391, data en què va signar una àpoca per les tasques fetes a la taula del ciri, valorades en un florí i mig, ja que dos dies després va lliurar el rebut final del retaule de sant Narcís.⁴⁸ El preu elevat que els confreres de sant Narcís van pagar a Lluís Borrassà de ben segur va obligar a l'artista a traslladar-se a la capital de l'Onyar per instal·lar el conjunt pictòric, per la qual cosa devia ser reclamat pel capítol de la seu gironina per reparar la taula del ciri pasqual. El contrast entre aquesta comanda i la que va rebre de la catedral de Girona confirma, segons el nostre parer, que Lluís Borrassà no podia negar-se a fer aquest tipus d'encàrrecs, atesa la importància del comitent, tot i que estem segurs que podia relegar-les a alguns membres de l'obra.

El trasllat de les despulles de sant Narcís, des de la capella de Sant Agustí de l'església de Sant Feliu de Girona al nou sepulcre obrat per Joan de Tournai, el qual va ser instal·lat en una capella dedicada al sant bisbe del mateix temple, va efectuar-se solemnement el 29 d'octubre de 1328. Molts anys més tard, el 1792, el cos de sant Narcís va ser desplaçat des de la capella dedicada al sant i santa Afra, fins al nou sepulcre de la capella barroca construïda en el seu nom. En relació amb aquest canvi, destaquem que la ubicació del nou sarcòfag va ser la mateixa que nosaltres proposem per l'antic, és a dir, just a sobre de l'altar.⁴⁹ A favor d'aquesta proposta creiem convenient fer esment les capitulacions del retaule de la capella de Sant Ermengol de la Seu d'Urgell, les quals informen que aquest conjunt va tenir unes característiques pròximes a les que hem proposat pel moble pictòric de sant Narcís. En el cas del retaule urgellenc, a més a més de les pintures del cos de retaule, la predel·la estava formada per «la caixa d'acer en

47. Vegeu J. MERCADER I BOHIGAS, 1954, p. 162-163; P. FREIXAS I CAMPS, «Joan de Tournai (?). Sepulcre de sant Narcís», *Millenium. Història i art de l'església catalana*, Barcelona, 1989, p. 264-265; i vegeu F. ESPAÑOL I BERTRAN, «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, Girona, 1994, p. 387-390.

48. L'àpoca diu el següent: «Per la taula que avia adobada, que està al ciri paschal, e les lletres que y mudà en aquels lochs que l'meestre li dix, e era que's deguixava en alguns locs, e adoba-la»; vegeu J. DOMENGE I MESQUIDA, 1999, p. 325.

49. Vegeu J. MERCADER I BOHIGAS, 1954, p. 141-153, fig. 22-27.

que està lo cors sant; e pintarà l'emfront de la caixa, amb la ymaga de sent Ermengou jaent, en forma de hom mort tan larch com és la caixa, en manera que estant devant l'autar, puxa hom mirar la caixa on està lo cors sant».⁵⁰ Una altra obra que devia tenir una estructuració similar és el retaule de santa Pràxedes, de la capella de l'Almudaina. En el document es comenta que «en dies passats, per col·locar lo cors sant de Sancta Praxedis en loch reverent e pertinent a la sua sanctedat, es estada obrada una capella en la dita esgleia, en la qual manca o resta a fer lo retaule, en la qual lo dit cors sant deu esser encaixat e iunct ab aquell».⁵¹

Tanmateix, en el cas del retaule de sant Narcís cal tenir present el renom que va tenir el cos incorrupte del sant, que s'ensenyava als devots. Tot i que aquesta incidència pot invalidar el suposat emplaçament del sepulcre a la part baixa del retaule, és versemblant que el sarcòfag estigués encaixat a la paret on recolzava la pintura, però que el cos es pogués veure des de l'espai arquitectònic de darrera la capella.⁵² Així doncs, la visió del feligrès en arribar a l'oratori devia ser la del frontal de plata, el sepulcre i el retaule, tot i que és probable que en ocasions molt singulars, com la de la festivitat del sant, es pogués deambular per darrera el moble, és a dir, per l'actual sagristia, i es veiés el cos de sant Narcís. En relació amb el cos incorrupte del sant, és evident que es podia veure si tenim en compte els arcs amb decoració vitrificada que ornamenten l'interior del sepulcre. Finalment, és factible que el relleu rectangular de fusta conservat al Museu d'Art de Girona, formés part del monument funerari i que tanqués la part del darrere de la caixa, segons ja va proposar Mercader i Bohigas, l'any 1954.⁵³

La capella de sant Agustí i sant Oleguer de la catedral de Barcelona, lloc on es venerava el cos incorrupte de sant Oleguer, pot ser un nou referent en l'apropament al sepulcre de sant Narcís. En la visita pastoral de l'any 1388, s'esmenta que darrera l'altar de sant Agustí i sant Oleguer hi havia una capella més petita.⁵⁴

50. El document també assenyalava que «detràs la dita caixa, sia bé guarnida de fusta, o post grossa, en manera que degu no y puxa tocar en la caixa»; vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, «El arte en la comarca alta de Urgel», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1946 (un únic volum) i *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Antiguo*, III (4 d'octubre de 1945), p. 259-340; IV (1 d'abril de 1946), p. 9-172 i 297-416; i p. 264-265, doc. 11.

51. G. LLOMPART, «Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina», *Trabajos del Museo de Mallorca*, 55, Palma, 1999, p. 53, doc. 106.

52. No és del tot clar que, a finals del segle XIV, el cos de sant Narcís es mantingués incorrupte, atès que diverses fonts asseguren que va ser mutilat pels francesos. En aquest sentit, diversos centres religiosos asseguraven tenir relíquies del sant bisbe de Girona, per exemple, el monestir de Sant Miquel de Cuixà; vegeu J. MERCADER I BOHIGAS, 1954, p. 132 i 133.

53. J. MERCADER I BOHIGAS, 1954, p. 161-162.

54. ACB, *Visita pastoral*, 1388, fol. 21v-22r.

En la de 1421 s'assenyala que, per sobre de la caixa de sant Oleguer, hi havia un oratori de sant Onofre, i es descriu tota la indumentària que portava el sant.⁵⁵ Finalment, en la visita pastoral que es va fer l'any 1578, la més completa de les realitzades fins a aquell moment, es comenta que el sepulcre de sant Oleguer estava sobre l'altar i que dalt del monument funerari hi havia un retaule *antiquum* de fusta pintada. Així mateix, en aquest document s'esmenta la capella que hi havia darrere el sepulcre, lloc que cal fer esment per l'altar i la reixa de ferro, *que clauditur e aperitur et intus in sepulchro est corpus Aulagerii integrum*.⁵⁶ A partir d'aquestes fonts i altres revisades per Duran i Sanpere,⁵⁷ es poden percebre les concomitancies que va tenir el sepulcre de sant Oleguer en relació amb el de sant Narcís.⁵⁸

Contràriament a la disposició del sarcòfag de sant Narcís que hem comentat (vegeu la fig. 1), s'ha dit que el sepulcre devia ser exempt, atesa la presència d'unes columnes que es van trobar a l'interior.⁵⁹ En aquest sentit, cal indicar que recórrer a les columnes com element de base no implica que la caixa de sant Narcís

55. ACB, *Visita pastoral*, 1421, fòl. 72-75. En algunes ocasions, aquest oratori s'ha relacionat amb la taula de la vida de sant Onofre, que es custodiava al Museu de la Catedral de Barcelona, atribuïda a Destorrents i Pere Serra, tot i que també ha estat relacionada amb el monestir de Pedralbes; vegeu J. AINAUD DE LASARTE i F. P. VERRIÉ, *La pintura gòtica en la catedral de Barcelona, 1940-1942* (estudi inèdit, premi Martorell); J. GUDIOL i RICART i S. ALCOLEA i BLANCH, 1987, p. 57, fig. 21 i 251; i R. ALCOY i PEDRÓS, «Ramon Destorrents i taller. Predel·la de sant Onofre», *Millenium. Història i art de l'església catalana*, Barcelona, 1989, p. 258-259.

56. Vegeu J. MAS, *La visita pastoral a la seu de Barcelona en 1578*, Barcelona, 1934, p. 106-108. Pel que fa a la reixa de ferro que hi havia davant del sepulcre de sant Oleguer, deuria ser de característiques similars a les del sarcòfag de sant Narcís, la qual figura en la majoria dels gravats dedicats a la imatge del cos incorrupte del sant bisbe de Girona. Vegeu COLOMER, *Masques miracleses. Iconografia*, Girona, 1988.

57. Vegeu A. DURAN i SANPERE, «El sepulcre de sant Oleguer», *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, vol. III, Barcelona, 1975, p. 388.

58. Per la seva integritat, els cossos incorruptes de sant Narcís i sant Oleguer esdevingueren més propers a les súplices del creient ja que transgredien la visió més habitual, i no tan tangible, que oferia la relíquia. La imatge del fervor popular davant la tomba del sant va ser una de les fórmules iconogràfiques de més èxit del segle XV, passatge que ja podem advertir a l'obra de diversos creadors del gòtic internacional, com Guerau Gener, i que va tenir un especial èxit en la producció de Jaume Huguet i dels Vergós, segons es constata en els retaules de sant Antoni, Sant Vicenç de Sarrià i Sant Esteve de Granollers. Vegeu J. MOLINA i FIGUERES, «Hagiografia y mentalidad popular en la pintura tardogòtica barcelonesa (1450-1500)», *Locus Amoenus*, II, Bellaterra, 1996, p. 125-139. Cal tenir present que la imatge del sant després de la mort sovint va ser relacionada amb la incorruptibilitat del seu cos, fórmula iconogràfica que ja s'inclou en el retaule de Sant Esteve de Gualter, pintat per Jaume Serra i que retrobem en diverses icones quatrecentistes. Per a aquest tema, vegeu J. YARZA LUACES, «El Santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana», *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, II, Santiago de Compostel·la, 1992, p. 95-117, pel que fa a sant Narcís, p. 105 i 106.

59. Vegeu F. ESPAÑOL i BERTRAN, 1994, p. 387-393.

hagués de ser exempta ja que Joan de Tournai va contractar diversos sepulcres que havien d'anar a la paret i que se sostenien amb aquest tipus de suport.⁶⁰ A més, les columnes també podien haver format part de l'altar del darrere el sepulcre que, una vegada traslladat el sant a la nova capella, es deuria desmuntar. Molts dels gravats del segle XVII que donen suport a la proposta que emplaça el sepulcre com a monument funerari exempt, cal interpretar-los com una imatge simplificada de la visió que es deuria tenir del cos sant des de la capella del darrere, si ens atenem a la posició invertida del cos respecte a l'estàtua ja cent, ⁶¹ un lloc on hi deuria haver un altar sostingut per columnes.⁶² Tot i això, atesa la decoració que s'inclou a l'altra vessant de la coberta del túmul mortuori, les restes del qual són encara visibles, no es pot desestimar que en un inici el sepulcre del sant fos exempt, però pensem que l'any de l'encàrrec del retaule de sant Narcís a Lluís Borrassà, el sepulcre ja estava encaixat a la paret de l'oratori. Pot ser que en aquest canvi i en la idea de resguardar el cos incorrupte del sant, influïssin les mesures de seguretat que van donar lloc, el 1385, a l'enderrocament del claustre de l'església de Sant Feliu, que s'havia construït entre l'any 1357 i l'any 1368, i a la fortificació de l'església i tota la ciutat. Finalment, pel que fa a la relació entre la caixa funerària del sant i el retaule fet per Borrassà, substituït abans del segle XVII, unes talles de fusta d'aquesta datació, conservades al Museu de la Catedral de Girona, corroboren la presència d'un retaule per darrere el sarcòfag.⁶³

Pel que fa al discurs del conjunt realitzat per Tournai i Lluís Borrassà, l'absència del miracle de les mosques en les escenes del sarcòfag ens informa que la narrativa d'aquest prodigi miraculós formava part del discurs iconogràfic del conjunt fet per Borrassà ja que, en les dates de l'encàrrec, el reconeixement de la intervenció de sant Narcís quan es va produir l'epidèmia transmesa per les mosques, contra l'exèrcit francès, era totalment popular; i encara més si es té en

60. Per exemple, els dos sepulcres destinats a la capella de Sant Antoni de la catedral de Barcelona, que va contractar amb l'ardiaca i canonge Hug de Cardona, un dels quals es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 200412). Vegeu el contracte a F. ESPAÑOL i BERTRAN, 1994, p. 417-419, apèndix II.

61. En la majoria de gravats figura la imatge del sant segons la visió que deuria tenir des de l'oratori del darrere. Vegeu COLOMER, 1988, gravats 4, 7-8, 10-11, 14, 16-17, 27-28 i 65. Tanmateix, altres gravats fan una juxtaposició de la imatge ja cent del davant del sepulcre i la del cos del sant que es veia pel darrere; vegeu COLOMER, 1988, gravats 10-13 i p. 49.

62. En diversos gravats del segle XVII, dedicats al sepulcre de sant Narcís, també es representa la taula de l'altar on descansava el sarcòfag; vegeu COLOMER, 1988, gravats 4, 5, 16 i 17. D'altra banda, Duran i Sanpere comenta que el sarcòfag de sant Oleguer era emplaçat per sobre de l'altar, sostingut per unes columnetes semblants a les que figuren en alguns dels gravats publicats per Colomer. Vegeu, COLOMER, 1988, gravats 7 i 7 bis.

63. Vegeu J. MERCADER Y BOHIGAS, 1954, lám. 53 i 54.

compte que el sant va ser proclamat sant patró de Girona, dos anys abans de la comanda pictòrica.⁶⁴

Finalment, pel que fa a les obres d'art de principis del segle XV que s'han conservat, procedents de l'església de Sant Feliu, destaca el tapís de la Resurrecció, conservat en el Museu d'Art de Girona.⁶⁵ La cultura figurativa que es pot advertir en el dibuix del frontal brodat de la Resurrecció, que procedeix de l'església de Sant Feliu de Girona, pot relacionar-se amb l'art dels Borrassà,⁶⁶ tot i que diversos aspectes iconogràfics apunten cap a una possible relació amb València.⁶⁷

Els contactes de Lluís Borrassà amb la pintura de filiació valenciana es van produir en finalitzar el retaule de Santes Creus, feina que va fer entre l'any 1409 i l'any 1411. Tanmateix, anteriorment, Lluís Borrassà va mantenir contactes amb les noves propostes llewantines, gràcies a l'arribada de diversos pintors d'aquesta procedència que van formar part del seu obrador. No obstant això, la desaparició majoritària de les obres més genuïnes del pintor, així com el desconeixement que es tenia de la producció que es feia des de Girona, no van ajudar gaire en l'apropament a l'anònim dibuixant del brodat de la Resurrecció.

Lluís Borrassà i el retaule de sant Jaume del monestir de Sant Joan de les Abadesses

En el llibre de comptes del benefici de Sant Jaume de l'església de Sant Joan de les Abadesses, consta una anotació que porta data del 27 de febrer de 1414, segons la qual el prevere Guillem Tatxó va abonar a Lluís Borrassà seixanta-quatre escuts d'or francès per a la realització d'un retaule dedicat a sant Jaume.⁶⁸

64. D'altra banda, també podia formar part de la narrativa del moble borrassà l'escena de la consagració del sant.

65. Vegeu *L'Art europeu vers 1400*, Viena, 1962, núm. 535, p. 419-421, fig. 101.

66. Vegeu R. ALCOY I PEDRÓS, «Observaciones sobre la iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana», *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra, 1984, p. 372-373, núm. 166.

67. Heriard Dubreil comenta que la solució del casc del soldat adormit, rere el sepulcre que figura al brodat, coincideix totalment amb la d'un altre soldat representat a l'escena de la resurrecció del retaule d'Albentosa, obra realitzada per Pere Nicolau. Vegeu M. HERIARD DUBREUIL, *València y el gòtic internacional*, València, 1987, p. 145-146 (vol. I) i fig. 399, 402 i 405-406 (vol. II), 2 vol. La cultura figurativa del tapís de la Resurrecció fa palès punts amb algunes de les produccions del mestre de Montis-sion, artista que es va formar a València, però que va desenvolupar la major part de la seva activitat a l'illa de Mallorca; vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Mestre de Montis-Sion (Guillem Arnau ?). Carrer lateral dedicat a santa Magdalena del retaule de les santes Llúcia i Magdalena», *Mallorca gòtica*, Palma, 1999, p. 188-190 (catàleg de l'exposició). En aquest context, no podem oblidar l'origen mallorquí de Lluís Borrassà i els contactes que Lluís Borrassà va mantenir amb l'illa i València.

68. Vegeu J. GUDIOL I CUNILL, 1925, p. 32; J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 186.

La transcripció d'aquesta referència documental, publicada per Gudiol l'any 1925, no és del tot correcta ja que assenyalava que «LXIV escuts d'or francès, a raó de XVIII sous, fan un florí, CL florins VI sous». Tot i que ens sembla una mica elevat el valor del canvi,⁶⁹ pensem que els XVIII sous fan referència al valor de l'escut d'or si bé els seixanta-quatre escuts d'aquest valor no equivalen a cent cinquanta florins i sis sous. A parer nostre, el valor real del retaule és de noranta-dos escuts d'or que, segons el canvi de divuit sous per escut, fan exactament cent cinquanta florins i sis sous.

Gudiol i Cunill amplia la informació entorn d'aquest retaule i comenta que, en aquestes dates, Joan Tolosa va cobrar vint florins per la pedra de l'altar i pel paviment de la capella i també que un fuster anomenat Mateu va rebre la quantitat de cinc florins.⁷⁰ Aquesta darrera quantitat pot correspondre al valor de la fusta i els salaris del fuster per fer el muntatge del retaule, càrrec econòmic que normalment l'havia d'abonar el comitent de l'obra.

L'altar de Sant Jaume de l'església de Sant Joan de les Abadesses és situat a l'absidiola radial de la girola del cantó de migjorn, i la seva fundació es va efectuar l'any 1178.⁷¹ A propòsit d'aquesta capella, gràcies a un necrologi, també se sap que Bernat de Campelles hi va fer construir un retaule, a mitjan segle XIV. Pel que fa al nostre conjunt pictòric, el 7 de setembre de l'any 1430, Pere de Montcorb, abat de Sant Joan de les Abadesses, va fer el següent comentari de l'obra: «Item quoddam retrotabulum novum pulchriter depictum in medio eius existit depicta ymago Beati Jacobi cum libro in manu sinistra cum baculo siculi bordonio in manu dextera. Item quoddam cimborium supra dictum altara existens.»⁷² Aquesta tipologia de moble, en què s'inclou el cimbori, podia ser similar a la del retaule de sant Miquel, probablement destinat a l'església de Sant Martí Sacosta, obra de la qual parlarem al final d'aquesta comunicació.

Es dona la circumstància que el 20 d'abril de 1414, dos mesos després de l'abonament final a Lluís Borrassà per la realització del retaule de sant Jaume, Joan Mates va signar l'execució d'un altre retaule dedicat a sant Jaume per al monestir de Sant Joan de les Abadesses. L'encàrrec, el van formalitzar Ponç Calvet, canonge

69. El 22 d'octubre de l'any 1405 es va emetre una ordre reial, en la qual es donava el valor de quinze sous i set diners barcelonins als escuts de França; vegeu J. BOTET I SISÓ, *Les monedes catalanes*, Barcelona, 1909, p. 201 (II), 2 vol.

70. Vegeu J. GUDIOL I CUNILL, 1925, p. 32.

71. Vegeu E. JUNYENT, *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Barcelona, 1976, p. 101.

72. Vegeu J. GUDIOL I CUNILL, 1925, p. 32, núm. 2. La data de la visita de l'abat informa que el retaule no va patir les conseqüències del terratrèmol de l'any 1428, que va afectar molt el retaule major del temple; vegeu J. O. MASDEU, «Dos retaules de Sant Joan de les Abadesses», *Butlletí del Centre Excursionista de Vic*, 5, Vic, 1916.

i prepòsit major del monestir, i Arnau Soler, prevere beneficiat de l'església d'aquest nucli religiós, ambdós com a marmessors del ja difunt Guillem Tatxó.⁷³ Atesa aquesta coincidència d'encàrrecs dedicats a sant Jaume, Alcoy comenta que el retaule fet per Joan Mates pot tenir l'advocació de sant Jaume el Menor, «encara que també fóra plausible estimar dues destinacions prou diferenciades, però bé que relacionades amb el monestir de Sant Joan de les Abadesses».⁷⁴

Poc després, el 12 de març de 1415, l'orfebre Marc Canyes va lliurar una àpoca a Ponç Calvet, també com a marmessor i executor del testament de Guillem Tatxó, de dues-centes catorze lliures i deu sous per la venda de dos bordons d'argent daurats llegats per Tatxó al monestir de Sant Joan de les Abadesses.⁷⁵

Pel que fa al monestir de Sant Joan de les Abadesses, no es poden deixar d'esmentar els frontals d'altar brodats procedents d'aquest centre religiós i que ara es conserven al Museu Episcopal de Vic. Tanmateix, la importància de les peces i les limitacions d'aquesta comunicació fan aconsellable ajornar l'estudi d'aquests brodats, especialment l'encarregat per l'abat Arnau de Vilalba.⁷⁶

Consideracions a l'entorn de Francesc Borrassà

Les referències documentals que fan al·lusió a Francesc Borrassà donen a conèixer la importància d'alguns dels encàrrecs artístics que va rebre, com també la contractació de diverses obres realitzades, juntament amb Lluís Borrassà. Mencionat com a «pictor clarissimus», l'any 1411 va pintar, entre altres llocs, per Girona, Sant Feliu de Guíxols i Castelló d'Empúries.

73. Vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, «Addenda al apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, x, Barcelona, 1952, doc. 663; ACB, Gabriel CANYELLES, *Manual*, 14, 1414.

74. Vegeu R. ALCOY I PEDRÓS; M. MIRET I NIN, *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, Sabadell, 1998, p. 57-58.

75. Vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, «Obras de plateros barceloneses en iglesias gerundenses (1392-1698)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, xv, Girona, 1962, p. 124, doc. 3 i 154; ACB, Gabriel CANYELLES, *Manual*, 15, 1415; N. DE DALMASES, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500*, II, Barcelona, 1992, p. 47, doc. 154; N. DE DALMASES, «Bordó. Marc Canyes», *Catalunya medieval*, Barcelona, 1992, p. 312 (catàleg de l'exposició). En l'esmentat document, actua com a testimoni el canonge de la catedral de Barcelona Ferrer Despujol, personatge que quatre anys més tard encarregà a Borrassà l'execució del retaule dels sants Llorenç, Hipòlit i Tomàs d'Aquino de la seu barcelonina; vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Aportacions al coneixement de la pintura de Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona», *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII (1995), Barcelona: IEC, 1996, p. 215-240.

76. Vegeu *L'Art européen vers 1400*, Viena, 1962, núm. 534, p. 418-419, fig. 100; E. JURYENT, 1976, p. 104-106 i 108.

Del seu matrimoni amb Caterina, va néixer el pintor Jaume Borrassà, mort poc abans de l'any 1430, i Pere Borrassà, artista que treballà per la catedral de Girona el 1453. Fill de Francesc Borrassà i de la seva segona muller, Margarida, el pintor Honorat Borrassà va néixer cap a l'any 1424 o 1425, poc després de la mort del seu pare, i va morir el 1457. Finalment, una altra filla de Francesc Borrassà i de Margarida, Caterina Borrassà, es va casar amb el també pintor Joan Antigó.

La col·laboració de Francesc Borrassà amb Lluís Borrassà, així com l'estada a Barcelona del seu fill Jaume en els anys següents a la mort d'aquests dos artistes, són aspectes força interessants que cal tenir en compte.

Una vegada mort Guillem Borrassà II, l'any 1396, tenim constància del seu fill Francesc a partir de 1399, mitjançant uns poders que l'afectaren com a hereu universal. Aquesta incidència, adscriu l'activitat del nou representant del llinatge de pintors al taller patern, ja que la primera contractació d'obra retaulística documentada porta data de 1403, any en què pactà el retaule de la Santa Creu de Peralada.⁷⁷ A partir d'aquest moment, Francesc Borrassà incrementà la seva reputació artística en l'àmbit gironí i pactà diversos conjunts d'importància singular. D'altra banda, en aquest mateix any féu d'inspector, juntament amb l'argenter Francesc Artau, de la talla de dos retaules dedicats a sant Miquel i sant Martí, un dels quals és el que pintà amb el seu oncle Lluís per al monestir de Sant Martí Sacosta.

Una de les contractacions que mostra més clarament el reconeixement que va tenir Francesc Borrassà com a pintor, és la del retaule dedicat a sant Antoni, sol·licitat per la confraria dels Carnissers de Castelló d'Empúries. Aquest conjunt, anteriorment encarregat a Miquel Canyelles, evidencia quina va ser la diferència substancial de preu que va tenir la pintura d'ambdós artistes.⁷⁸

Totes aquestes circumstàncies responen, per elles mateixes, a la singularitat artística d'un pintor que va saber definir, més enllà de la influència del seu oncle, un esquema pictòric propi que el va avalar davant de la societat gironina. La mort d'aquest artífex cap a l'any 1425, i l'inici creatiu de Joan Antigó el 1432, fomenten la nostra consideració cap a Jaume Borrassà, fill de Francesc Borrassà, ja mort en la data en què aparegué Antigó. Tanmateix, la presència del primer a Barcelona, el 1427, ens fa pensar que el nou primogènit de la

77. Vegeu J. CLARA, 1987, p. 131, núm. 12.

78. En relació amb el pintor Miquel Canyelles, vegeu E. C. GIRBAL, «Discurso leído en el solemne acto de apertura de la Exposición de Bellas Artes del presente año», *Revista de Gerona*, II, Girona, 1898, p. 522; F. RUIZ I QUESADA, 1999, p. 469-471; i del mateix autor, «A l'entorn de les pintures gòtiques del Museu de Terrassa», *Art medieval. Una col·lecció del Museu*, Terrassa, 1999, p. 22 i 23; J. DOMENGE I MESQUIDA, 1999, p. 319.

nissaga va tenir alguna relació amb el futur del taller de Lluís Borrassà, una vegada mort aquest mestre.⁷⁹

Les dades econòmiques que hem obtingut relatives a la pintura de Francesc Borrassà, són bastant aclaridores de l'acceptació que devia tenir la producció d'aquest membre de la nissaga d'artistes més important que hi ha hagut a Catalunya, al llarg del període gòtic.⁸⁰ A partir d'aquesta informació, que emplaça la producció feta per Francesc com la més preuada que es feia des de Girona, dins el període que ara analitzem, cal reconsiderar alguns dels arguments tradicionals d'alguns investigadors, segons els quals la figura del nebot va estar supeditada a la de Lluís Borrassà. En aquesta direcció que fa prevaler la singularitat de Francesc Borrassà, cal advertir que la formació de Joan Antigó, artista que va néixer cap a l'any 1409, devia assolir-se al taller de Francesc Borrassà, juntament amb el seu fill Jaume. Aquest aprenentatge es pot justificar per la continuïtat que Antigó va donar al taller borrassà una vegada mort Jaume Borrassà i també pel matrimoni entre el jove pintor i Caterina Borrassà, filla de Francesc.

A partir de l'anàlisi estilística de la producció borrassiana, hem pogut apreciar diversos esquemes figuratius, tant des del punt de vista pictòric com des d'aquell que afecta més la composició de la imatge, entre els quals destaca un grup de peces de procedència gironina. Aquestes pintures, incloses per Gudiol dins el catàleg de Lluís Borrassà, sobresurten perquè fan palesa una concepció de l'art borrassà bastant original, en què l'autor s'apropa, però alhora es distancia de manera brillant d'allò que considerem més genú del mestre actiu a Barcelona. Segons Gudiol, l'autor d'aquestes taules apareix per primera vegada al calvari del retaule de Terrassa i l'acaba de visualitzar al *Plany sobre el cos de Crist mort* de Pollença.⁸¹ Tot i que no estem d'acord amb l'estudiós a l'hora de proposar l'evolució de l'artista «anònim», sí que coincidim amb ell quan ressalta la genialitat del pintor.

Les taules en qüestió, en què nosaltres no incloem la *Disputa de sant Pere Màrtir amb els heretges*, representen les escenes del calvari, l'empresonament, Jesús davant Pilat i la Flagel·lació. En observar aquestes imatges, ens vénen a la memòria alguns dels millors brisalls de la pintura de Lluís Borrassà. En termes figuratius, no ens pot passar desapercebut que la solució de Pilat s'apropa a la de

79. Vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Imagin artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico», *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 71 (catàleg de l'exposició). El 8 d'abril de 1427, Jaume Borrassà va atorgar poders des de Barcelona als seus oncles Pere i Asbert Borrassà; vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 277. En aquesta escriptura, Jaume Borrassà consta com a pintor de Girona, *filius Francisci Borraça quondam dicte civitatis*, i era més gran de divuit anys i més petit de vint-i-cinc.

80. Vegeu F. RUIZ I QUESADA, 1999, p. 464-465.

81. Vegeu J. GUDIOL I RICART, 1953, p. 89.

l'Herodes de la matança dels innocents del retaule de Santa Clara de Vic, que el Longinos del calvari té punts de contacte amb l'homònim del calvari de Sant Pere de Terrassa, i que la seva fisonomia de trets informes s'adiu amb la d'alguns dels personatges que es disputen la túnica o amb la de l'evangelista sant Mateu d'aquest conjunt, entre altres. Tanmateix, com ja hem comentat, la gènesi dels panells de Girona informa d'una altra dimensió capaç de produir una figuració de cares molt ben construïdes.⁸²

La datació de les taules pot fixar-se a l'entorn de l'any 1420 i pot ser que, en aquests punts de concomitància que hem observat entre les composicions giro-nines i els retaules de Terrassa i Vic, no hi sigui aliena la presència de Joan Tàpies al taller de Francesc Borrassà, l'any 1415 o, així mateix, l'activitat de Mateu Tudó a l'Empordà. Més enllà d'aquestes incidències, els obradors de tots dos pintors van estar bastant connectats fins el punt que alguns membres dels tallers van bescanviar el lloc de treball.⁸³ Aquests canvis, com també el fet que Lluís i Francesc treballassin junts en l'acompliment del retaule major del monestir de Sant Martí Sacosta, fan versemblant que la imatge pictòrica de tots dos artistes fos relativament propera, la qual cosa, juntament amb el fet que Antigó devia complir la formació artística al taller de Francesc, augmenten la dimensió artística de l'obrador gironí.

Francesc i Lluís Borrassà. El retaule major de l'església del monestir de Sant Martí Sacosta

L'obra de fusta, contractada a Leonard Rolf el 7 d'abril de 1411, va ser supervisada per Francesc Borrassà i per l'argenter Francesc Artau, i havia de ser lliurada durant el mes d'agost del mateix any. Tanmateix, l'encàrrec de la pintura va trigar sis anys més a dur-se a terme.⁸⁴ Gràcies a les dues èpoques conservades, també es coneix que la pintura del conjunt es va pactar el dia 2 de novembre

82. Per la relació de les quatre pintures amb el taller de Francesc Borrassà, vegeu F. RUIZ I QUESADA, 1997, p. 71; F. RUIZ I QUESADA, «Lluís Borrassà. Plany sobre el cos de Crist mort», *Ma-lorca gòtica*, Palma, 1998, p. 187, especialment núm. 9 (catàleg de l'exposició). Quant al calvari rossellonès, vegeu J. GUDIOL I RICART I S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, fig. 621.

83. Vegeu F. RUIZ I QUESADA, 1999, p. 582-588. Quant a l'activitat de diversos pintors a l'Empordà, vegeu M. PUJOL I CANELLES, «El retaule de Sant Miquel de Castelló d'Empúries descoberta la identitat dels seus autors», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, xxx, Girona, 1988-1989, p. 233-255 i p. 45-79. He d'agrair a aquest estudiós el suport i l'ajut que m'ha ofert de manera generosa en l'estudi de les relacions entre Lluís Borrassà i el territori empordanès.

84. Vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 169, pel que fa al contracte de la talla; i P. FREIXAS, 1983, p. 327, en relació amb la pintura del conjunt.

de l'any 1417 pel preu de cent cinquanta-nou lliures i deu sous, però les dificultats econòmiques del monestir van ajornar l'execució de l'obra fins a l'inici dels anys vint. L'època del 22 de gener de 1422 recull els abonaments realitzats fins al lliurament notarial. Segons aquesta notícia, Lluís i Francesc Borrassà admetien haver rebut des de la formalització del pacte econòmic seixanta-dues lliures i quinze sous, dels quals l'any 1417 en van rebre onze lliures i l'any 1418 van cobrar setze lliures, cinquanta sous i set diners; i segons la carta d'abonament esmentada reconeixien percebre trenta-tres lliures, quatre sous i cinc diners més. En el document, també s'assenyala que la quantitat pendent de liquidar fins a aquell moment era de noranta-quatre lliures i quinze sous.⁸⁵ La segona època conservada, que porta data del 15 de novembre de l'any 1422, informa que el retaule ja era col·locat a l'altar major del monestir. En aquest document, oncle i nebot reconeixen cobrar vuitanta-tres lliures i quinze sous, quantitat que significava la cancel·lació total del deute. Per tant, ambdós pintors van cobrar les onze lliures de diferència, entre el gener i el novembre de l'any 1422.

En aquest cas, tot i que el contracte del fustam només parla de la imatge de sant Martí, creiem que el compartiment central va ser ocupat per una escultura. Aquesta incidència, i especialment la presència d'un cimbori força desenvolupat, el qual es va haver de daurar amb or fi, a més de l'ampliació del discurs hagiogràfic a dotze episodis, són les que justifiquen l'elevada suma que es va abonar a tots dos pintors. En aquest sentit, se sap que el retaule amidava divuit pams d'amplada i d'alçària, inclòs el bancal i sense comptar el cimbori, i que, sense el fustam, la pintura es va valorar en 3.190 sous. Així doncs, el preu/m² de la icona va ser molt per sobre del dels retaules més tipificats, a banda del de la del retaule de sant Narcís de l'església de Sant Feliu de Girona, més si es té en compte que no inclou la fusteria. D'altra banda, si considerem les valoracions del retaule de Santes Creus o les de Monreale, també es pot apreciar que aquest tipus de mobles van tenir un cost molt per sobre del dels retaules catalans més normalitzats, pràcticament el doble.

Si valorem les mides del retaule de Santes Creus, 6 m d'alçària, sense comptar l'alçada dels cimboris, per 6,75 d'amplària, comptant l'espai de les imatges laterals, i el preu de deu mil sous que va costar el conjunt, resulta ser que el preu/m² és bastant similar, tot i incloure-hi les imatges i el fustam, la qual cosa

85. No és correcta l'anotació de Freixas quan diu que Lluís i Francesc Borrassà van cobrar trenta-tres lliures, quatre sous i cinc diners, de les cent cinquanta-nou lliures i deu sous que els faltaven cobrar. D'altra banda, les èpoques porten data de l'any 1422; vegeu P. FREIXAS, 1983, p. 327. L'interès dels documents que informen de la pintura del retaule major de Sant Martí Sacosta, descoberts per Freixas, però que resta sense publicar la transcripció, és el motiu pel qual els incloem a l'apèndix documental d'aquesta comunicació.

dóna idea de la importància i singularitat del conjunt gironí. Aquesta apreciació queda ratificada si tenim present el retaule de Monreale, conjunt molt proper en grandària al de l'església del castell de Sant Martí Sarroca fet per Jaume Cabrera,⁸⁶ el qual deuria amidar vint-i-tres pams d'amplada, vint-i-un i mig d'alçària, més quatre pams i mig del bancal, i es va pactar per 5.075 sous,⁸⁷ aproximadament, incloent-hi el fustam i la imatge de la Mare de Déu (vegeu la comparació gràfica entre els retaules de Sant Martí Sacosta, Sant Martí Sarroca, Monreale i Santes Creus, als quals també hem afegit el de sant Miquel, obra de la que parlarem en el capítol següent). Així doncs, la valoració elevada ratifica que en el cas del conjunt pictòric de Sant Martí Sacosta, de la mateixa manera que en els retaules de sant Narcís, va prevaler la qualitat artística.

La informació econòmica d'aquesta tipologia de retaule pictòric, que també inclou escultura pot esdevenir bastant interessant per aclarir la casuística que va envoltar aquest tipus de moble. Tanmateix, aquest aprofundiment s'aparta del nostre camí borrassà i, per això, posposem aquesta tasca per un altre estudi en què també caldrà tenir en compte altres conjunts. En aquest sentit, a més d'algunes obres del nord de Castelló, cal tenir presents altres conjunts de les darreries del segle XIV, com el retaule major de l'església de Sant Pere de Reus.⁸⁸ Aquest moble, contractat al pintor Joan ces Illes l'any 1382, havia d'incloure, a més de les figuracions de la predel·la, dotze composicions pictòriques, com en el retaule major de Sant Martí Sacosta, i havia d'amidar tres alnes i un pam d'alçària i la mateixa mida d'amplada. La imatge central, dedicada a sant Pere, havia de ser de talla i, a més a més, calia fer un tabernacle i un cimbori de cinc alnes i un pam d'alçària. El preu fixat en el contracte pel fustam, la pintura i tot els elements retaulístics esmentats va ser de tres-cents florins.

86. Ambdós retaules, el de Monreale i el de Sant Martí Sarroca, gairebé tenen les mateixes dimensions. En aquest cas, les diferències entre els dos conjunts són més de caire organitzatiu ja que el moble de Sant Martí Sarroca té portes i el de Monreale sembla que no les va tenir. D'altra banda, el coronament d'aquest darrer conjunt s'adiu més amb el retaule de Santes Creus, mentre que el de Sant Martí Sarroca mostra una organització més convencional. Pel que fa al retaule de Sant Martí Sarroca, vegeu J. GUDIOL I RICART-S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 95, fig. 452; A. CARRERAS, «Retaule de la Mare de Déu de Sant Martí Sarroca», *Servei de conservació i restauració de béns mobles. Memòria d'activitats 1989-1996*, Barcelona, 1997, p. 116-117.

87. En relació amb la valoració econòmica d'aquesta obra, cal comentar que tradicionalment es diu que va tenir un preu de tres-cents cinquanta florins, però no es té en compte que són de Florència, la qual cosa altera el preu de manera sensible ja que el florí d'Aragó tenia un valor d'onze sous mentre que, en aquestes dates, el florí florentí equivalia a catorze sous i mig, aproximadament. Vegeu P. SPUFFORD, *Handbook of medieval exchange*, Londres, 1986, p. 143-144.

88. Vegeu el contracte d'aquest conjunt a A. DE BOFARULL BROCA, *Anales Históricas de Reus*, Reus, 31 d'agost de 1845.

Pel que fa als conjunts d'aquestes característiques, però amb la diferència que l'espai central està presidit per una pintura i no per una imatge escultòrica, cal considerar el retaule de l'església del castell de Solivella, una obra signada per Mateu Ortoneda ara conservada al Museu Diocesà de Tarragona,⁸⁹ que presenta unes dimensions properes a les del retaule major de l'església de Sant Martí Sacosta.

En aquest apartat, el nostre objectiu ha estat fer una primera aproximació al moble major de Sant Martí Sacosta i fer palesa la seva importància. Som conscients que cal aprofundir més en el valor econòmic d'aquestes obres, tenint en compte tots els pactes amb repercussió econòmica inclosos en les seves contractacions. Malauradament, en aquest sentit, només es coneix el contracte del retaule de Monreale, ja que la resta de notícies corresponen a pagaments fragmentaris de la pintura o bé al contracte del fustam. La inclusió de la fusteria, el transport del retaule, el trasllat de l'artista per visurar la instal·lació del moble, la instal·lació del conjunt, etc., són aspectes que, si corrien a càrrec de l'artista, tenien una repercussió en el preu total de l'obra.⁹⁰ Pel que fa a aquesta qüestió, cal considerar que el retaule de Monreale, encarregat a Guerau Gener, s'havia de recollir a Barcelona; mentre que en el cas del retaule major de Sant Martí Sacosta, cal tenir present el destí gironí del conjunt i la residència a Barcelona de Lluís Borrassà.

Tanmateix, si es tenen presents no només els conjunts conservats i s'amplia la mostra amb els retaules dels quals es coneix el contracte, podem prosperar en el camí que porta al valor que el pintor va donar a la seva obra. D'altra banda, atès que la conservació de les obres ha estat un fet aleatori que ha incidit de manera més forta en els conjunts de dimensions més grans, creiem convenient ampliar el catàleg d'obres conservades a partir de la reconstrucció d'aquells conjunts desapareguts, dels quals es conserva la descripció ja que així es pot conèixer millor quina va ser l'evolució del retaule al Principat.⁹¹

89. Quant a aquesta obra, vegeu A. SOLER I MARCH, «Mateu Ortoneda, pintor de Tarragona», *Gaseta de les Arts*, Barcelona, 1929 (abril), p. 80-82; CH. R. POST, *A history of spanish painting*, vol. II, Cambridge, p. 355-360, fig. 207, 14 vol.; J. GUDIOL I RICART I S. ALCOLEA I BLANCH, 1987, p. 104 i 105, cat. 297, fig. 532.

90. Pel que fa a la inclusió del preu de la fusta en la contractació de l'obra, vam demostrar que el cost de la fusteria no podia incloure's en el preu total que es va abonar a Lluís Borrassà pel retaule de santa Clara; vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Lluís Borrassà. Virgen de la Esperanza, san Miguel y santa Clara. San Francisco y las tres órdenes franciscanas», *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 150-151 (catàleg de l'exposició). Quant a la valoració econòmica de la pintura de Lluís Borrassà i els factors econòmics que afecten el preu total de l'obra, vegeu F. RUIZ I QUESADA, 1999.

91. Per a l'evolució del retaule a partir de les obres conservades, vegeu J. BERG SOBRÉ, *Behind the Altar table: The development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Colúmbia, 1989. Tanmateix, diversos autors han fet un apropament a la producció dels artistes medievals a partir de la documentació o bé dels fragments conservats. Vegeu J. GUDIOL I RICART I S. ALCOLEA I BLANCH, 1987; les reconstruccions dels retaules de Jaume Huguet fetes per Pere Beseran i Rosa Alcoy a R. ALCOY I

El monestir de Sant Martí Sacosta, probable destí per a un retaule dedicat a sant Miquel

El mateix dia que es va contractar el retaule major de l'església de Sant Martí Sacosta, el 7 d'abril de 1411, es va pactar el fustam d'un retaule dedicat a sant Miquel, que també havia de ser supervisat pel pintor Francesc Borrassà i l'argenter Francesc Artau. L'artífex del fustam de l'obra era el fuster de Perpinyà Leonard Rolf, el mateix que havia de fer el retaule de Sant Martí.⁹²

Aquestes coincidències són prou eloqüents per suposar una mateixa destinació a ambdós conjunts pictòrics. Tanmateix, el fet que l'argenter Francesc Artau fos obrer del monestir de Sant Martí Sacosta l'any de l'encàrrec i que fos un dels responsables de supervisar el retaule de sant Miquel, confirma aquesta destinació.⁹³ Quant a la pintura del moble, és lògic pensar que la deuria portar a terme Francesc Borrassà, tot i que no es pot desestimar que realitzés aquesta tasca conjuntament amb el seu oncle Lluís, ja que tots dos van ser els autors del retaule major del monestir.

Mitjançant el contracte del fustam del retaule de sant Miquel, els capítols del qual van ser «scrits de mans» de Francesc Borrassà, se sap que el conjunt havia d'amidar dotze pams d'ample i tretze d'alt. No obstant això, per sobre de la imatge de sant Miquel, hi havia un cimbori molt desenvolupat que sortia dotze o tretze pams més per damunt de la icona ja que l'alçada total, inclòs el cimbori, havia de ser de vint-i-cinc o vint-i-sis pams. Quant a la talla de sant Miquel, havia de figurar-se «ab la cugua e ab ses ales» i havia de tenir sis pams d'alçada. Després de comentar com era el retaule major de Sant Martí Sacosta, és fàcil apreciar que el retaule de sant Miquel reproduïa l'organització d'aquest moble, d'acord amb unes proporcions més reduïdes.

PEDRÓS, «Jaume Huguet. El darrer esclat del gòtic», *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 123-139 (catàleg de l'exposició); F. RUIZ I QUESADA, 1997, p. 73-80 i, del mateix autor, «Els Vergós i el retaule de Sant Esteve de Granollers. Un nou apropament a la seva complexitat», *Entra a l'església gòtica de Granollers*, Granollers, 1997, p. 74-81, i «Una reflexió a l'entorn de Bernat Martorell a partir de l'observació de certes dissemblances presents en la seva obra», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. 1, Barcelona, 1998, p. 433-436 (2 vol.).

92. Vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 168.

93. En el contracte que fan els obrers de la parròquia de Sant Martí Sacosta amb Leonard Rolf, fuster de Perpinyà, s'esmenta Francesc Artau com a obrer del monestir i també com a visor de l'obra; vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 169. Pel que fa a altres retaules dedicats a sant Miquel i destinats a Girona, cal recordar el que va fer Jaume Serra per a la capella de l'arcàngel del claustre de la catedral, l'any 1358, i el que va realitzar el pintor Ramon Sola I per a aquest mateix oratori, el 1458. Vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 404 i P. FREIXAS I CAMPS, 1983, p. 330.

Pel que fa a l'encàrrec de Leonard Rolf, aquest fuster no va ser l'encarregat de fer el suport de fusta, ja que la comanda fa referència a la talla de l'obra. Rolf havia de fer el cimbori, la imatge de sant Miquel i la pastera, així com també les «redortes, bases, capitells, espigues, arxets, redoblats e ranpanes, e pinyacles, e clerevoyes, e dar compliment al dit bancal, so és, de tot so que s'i pertansa de tayla». El preu que es fixà per a aquest treball, en el qual no s'inclouïa el fustam del suport pictòric, va ser de vint lliures i divuit sous amb el compromís que Leonard l'havia de lliurar a Girona, lloc on havia de muntar el cimbori.

La diferència entre el preu del retaule de sant Miquel i el de sant Martí, que va ser de quinze lliures i vuit sous, cal entendre-la per la realització de la talla de l'arcàngel ja que el cost del moble de sant Martí havia de ser més gran que el de sant Miquel, atès que les mides del primer són superiors a les del segon. En aquest sentit, segons els càlculs que es deriven dels pactes d'ambdues contractacions, podem suposar que el preu fixat per a la imatge de sant Miquel devia ser proper a les vuit lliures.

Aquest tipus de contractació del fustam del retaule, segons el qual es pactava la talla dels elements arquitectònics a un artífex i la fusta del moble a un altre, el podem constatar en un retaule que havia de fer el pintor Jaume Cirera, el 1431. En el mes de gener d'aquest any, Cirera va pactar amb Llorenç Reixac el fustam d'un conjunt que ell havia de pintar, i el mateix dia va signar un contracte amb Miquel Llop perquè aquest s'encarregués de fer la talla d'aquest retaule.⁹⁴

La imatge plàstica que els Borrassà van saber donar a la iconografia de sant Miquel va tenir una gran acceptació si ens atenem al nombre de comandes que van tenir d'aquesta advocació, i a la importància d'alguns dels llocs on van ser destinades. El 1374, Guillem Borrassà II va signar la darrera època del retaule de l'altar de Sant Miquel de l'església parroquial de Bordils; el 1407, Lluís Borrassà va contractar el retaule major de l'església de Sant Miquel de Fluvià, anteriorment pactat pel seu pare; el 1411 Francesc Borrassà va pintar un retaule petit per a la capella de Sant Antoni i Sant Miquel de l'església del monestir de Sant Feliu de Guíxols; i el 1416 Lluís Borrassà es va comprometre a pintar el retaule de Sant Miquel de Cruïlles, obra conservada al Museu d'Art de Girona.

Finalment, pel que fa al comitent del retaule de sant Miquel de l'església de Sant Martí Sacosta, l'obra de talla va ser contractada per Jaume Saulina i Vicenç Marcabré, ambdós mercaders de Girona, tot i que fou Vicenç Marcabré qui va de fer l'abonament de les feines fetes per Leonard Rolf, les quals havien de ser lliurades el mes de juliol de 1411.

94. J. M. MADURELL I MARIMÓN, 1949, doc. 344 i 345.

Els retaules de Sant Martí Sacosta, Sant Martí Sarroca, Monreale i Santes Creus esdevenen un punt de referència en la comprensió d'altres conjunts pictòrics que van ser els protagonistes de la segona meitat del segle XV. En aquest sentit, cal tenir present que el tipus de moble que hem analitzat en aquesta comunicació és un punt de referència obligatori a l'hora d'entendre retaules, com el de l'església del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, pintat per Jaume Huguet i pel seu obrador, o el de l'església parroquial de Sant Esteve de Granollers, dut a terme pels Vergós.⁹⁵

95. En el retaule de Sant Agustí Vell i en el de Sant Esteve de Granollers, l'escultura central estava coronada per un cimbori, però, ateses les mides d'ambdós conjunts, l'estructura no culminava amb el cimbori, sinó que es van coronar amb el tradicional calvari.

Àpoca del retaule major de l'església del monestir de Sant Martí Sacosta

Girona, 28 de gener de 1422.

Lluís Borrassà, pintor de Barcelona, i Francesc Borrassà, pintor de Girona, reconeixen rebre de Bernat Traginer, llicenciat en decrets, Miquel Ferrer, sagristà del monestir de Sant Martí Sacosta, i Narcís Saumana, diverses quantitats, a compte de cent cinquanta-nou ll. deit s. m.b. que li havien estat promesos per haver pintat un retaule dedicat a sant Martí.

AHG, Miquel Pere, notaria 1, signatura 385 (inèdit)

FREIXAS, 1983, p. 327.

Ludovicus Borraçani, pictor, civis Barchinone, et Franciscus Borraçani, pictor, civis Gerunde, confitemur et recognoscimus vobis, venerabili Bernardo Traginerii, licenciato in decretis, Michaeli Ferrarii, sacriste monasterii Sancti Martini de Costa, et Narcisso Saumana, civi Gerunde, operariis operis ecclesie monasterii Sancti Martini de Costa Gerunde, quod, per manus vestri, dicti Michaelis Ferrarii, solvistis nobis numerando triginta tres libras quatuor solidos et quinque denarios barchinonenses in solum prorata illorum centum quinquaginta novem librarum et decem solidorum barchinonensium nobis solvi promissarum pro depingendo retrotabulum sub invocatione beati Martini in altari maiori ecclesie ipsius monasterii apponendum, prout in capitulis de quibus factum fuit publicum instrumentum in posse notarii subscripti secunda die novembris anno a nativitate Domini millesimo cccc^o decimo [septimo] latius continetur, renuntiando *et cetera*, de predictis xxxiii libris iiiior solidis et quinque denariis presentem vobis facimus apocam de soluto, salvo nobis iure in [...] vobis quod vos et^{96a} nos venimus ad legitimum comptum super aliis peccunie quantitates [per] nos receptis in solum prorata peccunie quantitatis [primo ...] recepimus, ex una parte, undecim libras de quibus facta fuit apocam [...] anni mcccxvii; et, ex alia parte, quinquaginta [...] facta fuit alia apoca in posse subscripti notarii [...] anni nativitate Domini millesimi cccc xviii. Item, ex alia parte, xvi libras de quibus ego, dictus Franciscus Borraçani, feci albaranum mea propria manu scriptum xxv die novembris anni predicti mcccxviii. Predictae, autem, peccunie summe capiunt summam in universo viginti novem librarum decem solidorum et septem denariorum. Et, super additis huic summe dictis xxxiii libris iiiior solidis et quinque denariis constat in veritate quod habuimus et recepimus per modum predictum inter dictas solutiones sexaginta duas libras et quindecim solidos, sic quod pro nunc restant ad solvendum nobis nonaginta sex libras et quindecim solidos.

a. et interlineat.

Testes, discretus Stephanus de Casis, prior capelle beate Marie de Jonqueriis, diocesis gerundensis, et Bernardus Arnaldi, parator Gerunde.

Actum Gerunde die mercurii xxviii die ianuarii.

Àpoca del retaule major de l'església del monestir de Sant Martí Sacosta

Girona, 15 de novembre de 1422.

Lluís Borrassà, pintor de Barcelona, i Francesc Borrassà, pintor de Girona, reconeixen rebre de Bernat Traginer, llicenciat en decrets, Miquel Ferrer, sagristà del monestir de Sant Martí Sacosta, i de Narcís Saumana, de Girona, obrers de l'església del dit monestir, vuitanta-tres ll. quinze s. m.b. restants a pagar per fer i pintar un retaule dedicat a sant Martí, el qual fou col·locat a l'altar major de l'església del dit monestir.

AHG, Miquel Pere, notaria 1, signatura 385 (inèdit)

FREIXAS, 1983, p. 327

Ludovicus^{97a} Borraçani, pictor, civis Barchinone, et Franciscus Borraçani, pictor, civis Gerunde, confitemur et recognoscimus vobis, venerabili Bernardo Traginerii, licenciato in decretis, Michaeli Ferrarii, sacriste monasterii Sancti Martini de Costa, et Narcisso Saumana, civi Gerunde, operariis operis ecclesie ipsius monasterii, quod solvistis nobis ad nostram voluntatem numerando octuaginta tres libras et quindecim solidos barchinonenses que et qui debebantur nobis et restabant ad solvendum ex illis [...] ^{98b} que nobis promisse fuerunt dari et solvi pro operando et [efectu] debito depingendo quoddam retrotabulum quod sub invocatione beati Martini depinximus et posimus in altari maiori ecclesie supradicte prout in capitulis de quibus inde factum extitit publicum instrumentum in posse notarii infrascripti [...] ^{99c} die novembris anno a nativitate Domini m^o cccc^o decimo septimo latius continetur. Renuntiando *et cetera*. Nedum, de dictis lxxxiii libris xv solidis [...] *et cetera*, de tota maiori summa predicta facimus vobis et dicto operi finem *et cetera*, sicut melius *et cetera*.

Testes, Guillelmus Vitalis et Franciscus Malarcii, sartor, conversi Gerunde.

a. Al marge esquerre sunt pro dicto Ludovico pro xxxv solidis / Fuit absolutionem.

b. Després de ex illis segueix un llarg espai en blanc.

c. Segueix un espai en blanc per a una paraula, probablement secunda.

ARTICLES

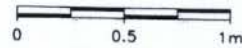
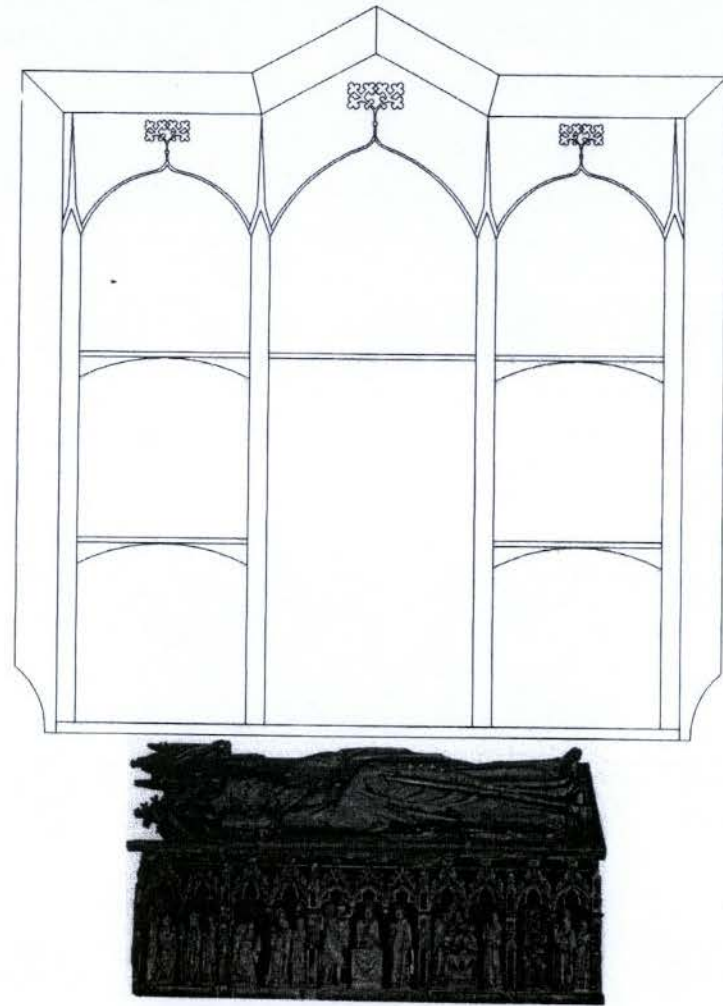
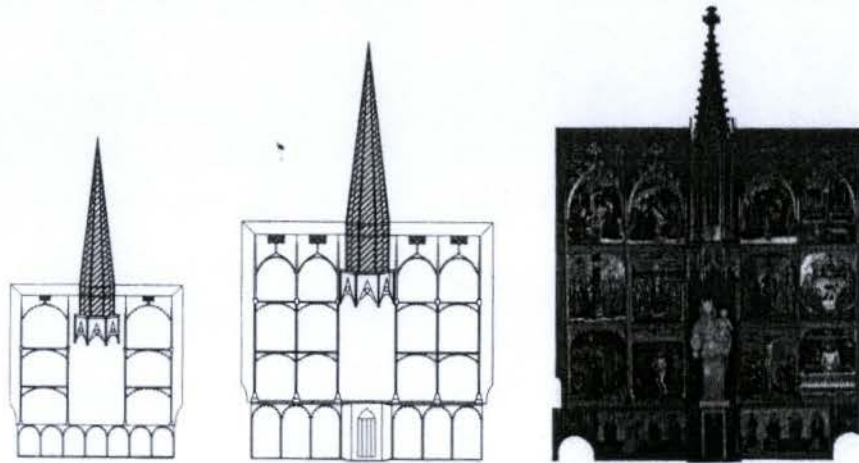


FIGURA 1. Hipòtesi de reconstrucció del retaule de sant Narcís de l'església de Sant Feliu de Girona.

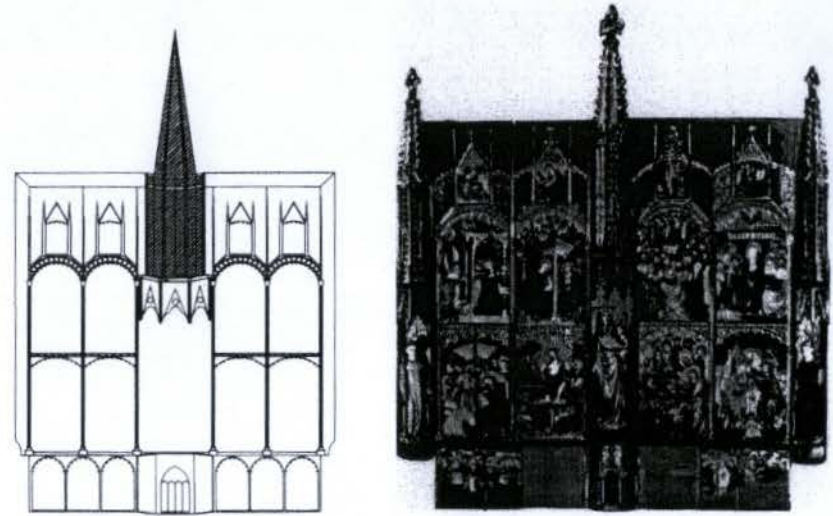


Retable de Sant Miquel
Sant Martí Sacosta (?)
(fustam 1411)

Retable de Sant Martí
Sant Martí Sacosta
(altar major)
(fustam 1411
pintura 1417-1422)

Retable de la Mare de Déu
i la Passió de Crist
Sant Martí Sarroca
(altar major)

FIGURA 2. Anàlisi comparativa dels retaules de sant Miquel (Sant Martí Sacosta ?), sant Martí (Sant Martí Sacosta), la Mare de Déu i la Passió de Crist (Sant Martí Sarroca), la Mare de Déu (catedral de Monreale) i la Mare de Déu (monestir de Santes Creus).



Retable de la Mare de Déu
Catedral de Monreale
(altar major)
(fustam i pintura
1407-1409 (?))

Retable de la Mare de Déu
Monestir de Santes Creus
(altar major)
(fustam 1402
pintura 1407-1411)