

A l'entorn de les pintures gòtiques del Museu de Terrassa

La col·lecció de pintura gòtica del Museu de Terrassa està formada, principalment, pel conjunt pictòric de les Esglésies de Sant Pere i per les pintures procedents del llegat fet a la ciutat per Josep Soler i Palet. El primer grup d'obres es conserva a l'església de Sant Pere, a excepció de nou plafons de pintura mural procedents de Santa Maria –ara custodiats al Museu– dels quals se'n mostren dos en aquesta exposició (cat. núm. 20) i als quals cal afegir els dotze fragments de pintura mural que van ser arrencats de l'església de Sant Pere i Sant Fermí de Rellinars.

Pel que fa a les pintures de Sant Pere de Terrassa, destaquen un bon nombre de composicions de l'antic retaule major d'aquest temple, fet per Lluís Borrassà entre els anys 1411 i 1413, el retaule de sant Miquel, iniciat per Jaume Cirera i acabat per Guillem Talarn el 1451, i el retaule dels sants Abdó i Senén, pintat per Jaume Huguet entre 1459 i 1460. La intervenció majoritària dels caps del taller en aquestes obres incrementa el seu valor i fa que siguin una referència obligatòria en la comprensió de l'evolució artística dels seus autors i de l'art del segle XV al Principat.¹ Tanmateix, l'objectiu d'aquest article no és comentar aquests retaules sinó fer una petita aproximació a la resta de pintures gòtiques que es conserven al Museu de Terrassa i que formen part d'aquesta exposició, les quals provenen de la Col·lecció Soler i Palet, a excepció de la predel·la de l'antic moble de Sant Salvador de les Espases, d'una taula dedicada a cinc sants franciscans i d'una part d'una predel·la amb les imatges de Crist, la Mare de Déu, sant Joan Baptista i un sant bisbe.

La primera obra del discurs, que mostra les pautes estilístiques del primer gòtic, és un porticó d'un retaule dedicat a sant Bartomeu (cat. núm. 1) on figuren dos episodis hagiogràfics del sant, coronats per un àngel. En la primera escena es representa el moment en què el rei Astíages proposa a sant Bartomeu que adori l'ídol que hi ha figurat damunt la columna. Sant Bartomeu va ser acusat de convertir Polimius, germà del rei Astíages, a la fe cristiana, i per aquesta raó i per negar-se a adorar l'ídol va ser apallissat i escorxat. La segona figuració recull el martiri del sant en una creu en forma d'aspa, lligat cap per avall.² La peça, comentada per diversos estudiosos, palesa la irradiació de l'art francès més enllà dels Pirineus i s'ha suposat que podia procedir de Navarra o Aragó.

1 Quant a les pintures murals i als tres retaules de les Esglésies de Sant Pere de Terrassa; vegeu Joan AINAUD, *Los templos visigótico-románicos de Terrassa*, Madrid, 1976, pàg. 98-135. En relació amb el retaule major de sant Pere; vegeu Francesc RUIZ i QUESADA, *Lluís Borrassà i el seu taller*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, gener 1999, pàg. 244-252 i 565-581.

2 Quant a aquestes escenes de la vida de sant Bartomeu; vegeu l'estudi d'un retaule dedicat a sant Bartomeu conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 122689), Joan SUREDA, *El Retaule de Sant Bartomeu*, Barcelona, 1986, pàg. 40-45, fig. pàg. 41 i 44.

Una de les obres més interessants de l'exposició és un compartiment en què es representa l'escena de la Pentecosta (cat. núm. 2). La pintura va formar part d'un retaule, suposadament procedent de Torà de Riubregós, del qual es conserven dos compartiments al Museu Nacional d'Art de Catalunya, concretament l'Anunciació a sant Joaquim i a santa Anna (MNAC/MAC 24076) i el Naixement i Presentació al temple de la Mare de Déu (MNAC/MAC 15853), i un altre de l'Ascensió en una col·lecció privada de París.³ L'àmplia narrativa del moble, que inclou passatges de la vida de santa Anna i també de la Mare de Déu, fa suposar que el conjunt va tenir una advocació doble. L'interès de la figura del Mestre de Torà –designat per Post amb l'apel·latiu de *Mestre Rusiñol*, però esmentat per Ainaud amb aquest nom per la procedència suposada del moble– es fonamenta en la incorporació ràpida que fa l'artista de les noves formes familiaritzades amb el llenguatge del gòtic internacional, tot i que la seva obra palesa una formació dins el corrent italianitzant.⁴ Les expectatives suposades pels investigadors a partir d'aquest paradigma figuratiu innovador han motivat que l'obra atribuïda al pintor superés les possibilitats pròpies de l'artista i que hagin estat assignades a la seva mà una taula de la Mare de Déu, conservada al Museu de la Catedral de Barcelona, i un compartiment de la Mare de Déu de la Llet entre sant Bernat i sant Benet, antigament custodiat a la Col·lecció Garmelo de Madrid, a partir de les quals s'ha proposat una possible identitat entre el Mestre de Torà i el pintor Pere de Valldebriga.⁵ La descoberta d'unes pintures sobre taula a la localitat castellonenca de Cinctorres ha suposat una revisió del catàleg d'obres atribuït al Mestre de Torà, a partir de la qual cal partir de composicions com la Pentecosta del Museu de Terrassa per entendre la pintura més característica d'aquest pintor.⁶ A més de les quatre taules relacionades amb el retaule de Torà

3 Vegeu Ch.R. POST, *A History of Spanish Painting*, II, pàg. 282 i 396, figs. 173 i 186; VII, pàg. 743, fig. 282; VIII, pàg. 565; Josep GUDIOL i Santiago ALCOLEA, *La pintura gòtica*, Barcelona, 1986, pàg. 69, cat. núm. 175, figs. 326-329.

4 Ch.R. Post va anomenar a aquest anònim Mestre de Rusiñol atès que una de les pintures que ell atribuïa a aquest artista era propietat de Santiago Rusiñol, actualment al Museu Cau Ferrat de Sitges; vegeu Ch. R. POST, op. cit., II, pàg. 303-306, fig. 185; VII, pàg. 743. D'altra banda, Ainaud dona a conèixer que les taules procedien de Torà del Riubregós (la Segarra) i és per aquesta raó que l'esmenta amb el nom de Mestre de Torà; vegeu Joan AINAUD, *La pintura spagnola dal Romanico a 'El Greco'*, Bergam, 1964, I, pàg. 42.

5 Vegeu Joaquín YARZA, 'Taula central d'un retaule dedicat a la Mare de Déu' a *Catalunya medieval*, Barcelona, 1992, pàg. 266-267, (catàleg d'exposició). En relació amb Pere de Valldebriga, Rosa Alcoy ha proposat la seva identificació a favor del Mestre de Sant Gabriel, autor del retaule de sant Gabriel de la Catedral de Barcelona; vegeu Rosa ALCOY, *Pintures del Gòtic a Lleida*, [Quart Premi d'Investigació Josep Sarrate], Lleida, 1990, 'El retaule de sant Gabriel. Pere de Valldebriga i el primer Borrassà' a *Llambard. Estudis d'art medieval*, Barcelona, 1994, VI, -1991-1993-, pàg. 325-357. La valoració econòmica de l'obra d'aquest artista s'inclou a Francesc RUIZ i QUESADA, op. cit., Barcelona, gener 1999, pàg. 495-496.

6 Ana Maria Calvo va donar a conèixer la recuperació d'unes taules descobertes a la localitat de Cinctorres a partir de les quals vaig fer un estudi, juntament amb Rosa Alcoy, en què, atès els lligams que tenen les >

de Riubregós, també s'han de tenir presents dos compartiments d'un conjunt marià en què s'hi representen la Nativitat, coronada pel profeta Isaïes, i la Dormició de la Mare de Déu, ambdues composicions conservades a col·leccions privades barcelonines, i també, tot i que cal considerar la intervenció del taller, el retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere que es guarda al Museu Cau Ferrat de Sitges.⁷

El vincle que hi ha entre l'obra del Mestre de Torà i una de les mans que va participar en les tasques de la pintura del tríptic reliquiari del Monestir de Santa Maria de Piedra, ara a l'Academia de Historia de Madrid,⁸ pot tenir relació amb dues referències que hi ha al revers de la taula de la Pentecosta (cat. núm. 2), les quals informen que l'antic retaule, del qual formava part la composició, ja havia estat desestructurat en els primers anys d'aquest segle alhora que, una d'elles, relaciona la peça amb la població aragonesa de Rubielos de Mora.⁹ Tot i que no desestimo que l'anònim autor fes algun treball per a Torà de Riubregós, aquesta referència contradiu el suposat origen de la pintura de la població de Torà i crec que pot estar relacionada amb Aragó. La peculiar solució dels vestits i fins i tot la manera de resoldre les composicions dedicades a la Passió de Crist del tríptic i algunes de les pintures atribuïdes al Mestre de Torà

pintures de Castelló amb els compartiments de la Catedral de Barcelona i de la Col·lecció Garnelo, atribuïm aquestes peces a la mà del Mestre de Cintorres, autor que apropem al pintor Pere Lembri, i a més fem un replantejament de la figura del Mestre de Torà; vegeu Ana Maria Calvo, *La restauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos*, Castelló, 1995; Rosa ALCROY i Francesc RUIZ i QUESADA, 'El Mestre de Cintorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castel·lonenca en temps del gòtic internacional' a *XL Assemblea intercomarcal d'Estudiosos*, Morella, 19-20 d'octubre de 1996 (en premsa) i Francesc RUIZ i QUESADA, 'Atribuïda a Pere Lembri. La Virgen y el Niño con ángeles músicos' a *Catalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, pàg. 130-134, (catàleg d'exposició).

7 Vegeu Ch. R. POST, op. cit., II, pàg. 303-306, fig. 185 i VII, pàg. 743.

8 A aquesta mateixa mà, Maria del Carmen Lacarra relaciona un Calvari conservat a l'església de Bulbiente (Saragossa) i desestima que l'autor sigui el pintor Juan de Levi; vegeu M.C. LACARRA, 'Coronamiento de retablo procedente del monasterio de Veruela' a *Joyas de un Patrimonio*, Saragossa, 1990-1991, pàg. 1-6.

9 Al revers de la taula hi ha una marca de tampó i una etiqueta amb les notes següents «CENTRAL ARAGON RUBIELOS DE MORA. 19 6. 9.05» i «13.036 imp. Domenech Cfentral de Aragón. Pequeña Velocidad. DE...A. O.S. n° 232 del 25 de Novbre de 1903 Mod. S.E. n° 25». En aquesta mateixa etiqueta també figura 'Número de buitos 6'. El número 6 es llegeix amb dificultat, raó per la qual no es pot desestimar que fos un 5 i que informés del nombre de compartiments conservats de l'antic retaule. Quant a la referència 19 6. 9.05, pot ser que doni notícia de la data del transport, la qual seria el dia 19 de juny de 1905, i més si es considera que els compartiments del Museu Nacional d'Art de Catalunya van ser adquirits per la Junta Municipal de Museus i de Belles Arts el 1910. Quant a la procedència, el suport de fusta de les taules del MNAC és de pi silvestre, el qual, tot i que s'utilitza preferentment a Aragó, també va ser emprat a Catalunya en el segle XIV; vegeu J. MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris, 1951, pàg. 48-69. La companyia de ferrocarrils Central de Aragón era d'origen belga i va explotar la línia Calataiud-Sagunt-València a partir de l'any 1901. Atès que la indicació de Rubielos de Mora consta impresa amb tampó, informa del lloc de facturació de la peça, és a dir, l'estació de Rubielos de Mora. En relació amb aquest origen, com que l'estació es troba distanciada de Rubielos, cal tenir present també les viles del seu entorn; vegeu Elias TORMO, *Levante*, Madrid, 1923.

poden al·ludir a aquesta qüestió. En aquest sentit, cal observar les il·lacions que hi ha entre l'estructura dels dos compartiments conservats en col·leccions particulars barcelonines i la fusteria del moble de Saragossa, així com la presència dels profetes que coronen la composició.¹⁰ Aquesta connexió fa pensar en un pintor que va participar en la producció artística aragonesa dels anys setanta i vuitanta del segle XIV, però que, molt probablement, va traslladar la seva àrea d'activitat a les terres del Principat en la darrera dècada de la centúria esmentada.

Força sovint, s'ha parlat de pintors actius a Catalunya que van enllestir encàrrecs que provenien d'Aragó, però no ha estat gaire comentat que artistes aragonesos fessin el camí contrari, en la segona meitat del segle XIV. En aquest sentit, no crec desafortunat tenir present la relació del pintor Joan de Calataiud amb Guillén de Levi—artista que en alguna ocasió ha estat considerat per alguns estudiosos com a possible autor de les pintures del tríptic reliquiari del Monestir de Piedra—, i la seva presència a Barcelona a partir de l'any 1391.¹¹ D'altra banda, també cal valorar que Joan de Calataiud va enllestir treballs per a la

10 En relació amb aquesta qüestió, en l'estudi que vam fer amb Rosa Alcoy vam assenyalar els punts de contacte que hi ha entre aquest tipus de taula amb coronament i un retaule fragmentari de sant Mateu, rad per la qual no vam desestimar que les pintures poguessin tenir un origen castellanenc; vegeu Rosa ALCOY i Francesc RUIZ i QUESADA, op. cit., Morella, 19-20 d'octubre de 1996 (en premsa). La relació entre alguns dels internacionalismes presents a l'obra del Mestre de Torà i algunes pintures castellanenques devien tenir una correspondència amb Aragó, la qual es pot observar en les escenes de la Passió de Crist incloses en el tríptic del Monestir de Piedra, fet l'any 1390, i també en el Calvari i en la Mare de Déu de Bulbunte; vegeu Francisco ABBAD RIOS, *Catálogo Monumental de España*. Zaragoza, Madrid, 1957, il. fig. 842 i 843. Pel que fa a Castelló, la desaparició majoritària de la producció artística d'aquesta zona no permet identificar, de manera definitiva, l'obra d'artistes com Bartomeu Centelles, Guillem Ferrer o Pere Forner, els quals van pintar retaules destinats a diverses poblacions de Terol. Si que es pot saber amb seguretat que cap de les pintures assignades a la mà del Mestre de Torà no procedia de Torà de Riubregós, origen que no ha estat justificat i que necessita d'una recerca més àmplia; s'haurà de potenciar aquests artistes del nord de Castelló en la valoració de l'autoria del catàleg d'obres atribuït a l'anònim autor. Tanmateix, les limitacions d'aquest treball fan que posposi l'anàlisi d'aquest tema tan interessant a un estudi proper.

11 El 15 de gener de l'any 1378, «Johan de Calatayu, pintor, habitant de Caragoca» va nomenar procuradors Pedro Barrau i Juan Soro, escriptura en la qual va actuar com a testimoni el pintor Guillén de Levi; vegeu M. SERRANO Y SANZ, 'Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV' a *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV, 1916, pág. 409, doc. I. Pel que fa a la possibilitat que Guillén de Levi fos l'autor de l'obra, vegeu els comentaris de Serrano y Sanz, José María SANZ ARTIBUCILLA, 'Guillén y Juan de Levi pintores de retabios' a *Sefarad*, Madrid, 1944, pág. 73-98, pág. 81 i 82 i Fabián MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, Saragossa, 1979, pág. 86-87. Segons Lacarra l'anònim autor de l'obra, conegut a vegades amb el nom de Mestre del Monestir de Piedra, «no respondería sino al resultado de la colaboración de varios pintores, probablemente zaragozanos, que, tras haber aceptado las enseñanzas de la escuela catalana durante bastante tiempo, comenzaban a independizarse para iniciar un nuevo camino»; vegeu M. C. LACARRA, 'La influencia de los pintores italianos en los talleres aragoneses durante el siglo XIV' a *Homenaje a Federico Balaguer*, Osca, 1987, pág. 425-447, pág. 442-447. En la llista d'artistes aragonesos que van treballar a Catalunya en la segona meitat del segle XIV, cal destacar, a més del pintor Llorenç Saragossa, Sancho Longares, el qual consta com a pintor de Barcelona l'any 1378; vegeu José María MADURELL i MARIMON, 'El pintor Luis Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores, sus obras' a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1949, VII, pág. 143, reg. 281, i com a pintor de Saragossa a partir de 1382, en aquesta ocasió relacionat amb el també pintor Pere de Valldebriga; vegeu José María MADURELL i MARIMON, 'El Arte en la comarca alta de Urgel' a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, >

comarca de la Segarra i més concretament per a Sanauja, població propera a Torà de Riubregós.¹²

En l'aproximació a la obra del Mestre de Torà, crec que s'ha de valorar la incidència que va tenir en la seva pintura el Mestre de la Passió del monestir de Piedra, autor que pot estar relacionat amb la presència d'artistes estrangers a Aragó, com per exemple la de Joan, també conegut per Enechi, i Nicolau de Brussel·les. La consideració de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna i de la família reial cap a aquests autors garanteix el seu art, especialment el de Joan, i es dona la circumstància que, després de treballar molts anys a Aragó, apareixen documentats a Barcelona en la darrera dècada del segle XIV.¹³ Pel que fa a Joan, el fet de ser contractat per l'arquebisbe, un encàrrec que va rebre del rei Pere III el Cerimoniós i la concessió de la truaneria de la vila de Tàrraga i després de la de Sogorb, que li fa l'infant Martí, poden esdevenir importants en la valoració de l'artista i en la comprensió de les primeres influències internacionals en la pintura de la corona catalanoaragonesa, les quals es fan evidents en l'obra del Mestre de Torà.

La peça que ve a continuació és un fragment d'una predel·la en què s'inclouen les imatges dels apòstols sant Tomàs, sant Jaume el Menor i sant Bartomeu (cat. núm. 3). Es tracta d'una obra d'un nivell artístic força bo que remet clarament a la producció feta des de València. La tipologia retaulística valenciana en els segles del gòtic palesa diferències notables en relació amb el retaule català.

Barcelona, 1946, pàg. 31. En relació amb aquest artista, el qual ha estat considerat per algun estudiós l'autor del retaule de la Mare de Déu de Longares, obra que es conserva en aquesta localitat i al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 64025); vegeu també M. SERRANO Y SANZ, op. cit., 1916, pàg. 416, doc. VII, 1917, pàg. 439, doc. LXV.

12 En la meua tesi doctoral he donat a conèixer un document inèdit de l'any 1391, en què Joan de Calataiud va contractar a Barcelona, juntament amb el pintor gironí Miquel Caryelles, un retaule per a la confraria del Sant Salvador que s'havia de destinar a l'església de Sanauja, per un valor de 55 lliures; vegeu Francesc RUIZ i QUESADA, op. cit., Barcelona, gener 1999, pàg. 469-471. Fins ara, no es coneixia res de l'activitat de Caryelles a Barcelona ni tampoc de l'associació artística amb Joan de Calataiud, del qual només es té la notícia que va pactar amb el mercader de Barcelona Pere Sabiula la pintura de dos retaules i uns estendards, el 1400; vegeu Jose Maria MADURELL i MARIMON, op. cit., Barcelona, 1950, VIII, pàg. 61 i 62, doc. 56. Un dels retaules que havia de fer es va dedicar a sant Miquel i anava destinat a l'altar major d'una església de què no s'indica el nom. L'altre moble va tenir com a advocacions principals la Mare de Déu de la Pretat, sant Joan i sant Jaume.

13 L'any 1379, Joan i Nicolau de Brussel·les van ser contractats per Lope Fernández de Luna per a la realització dels treballs que aquest arquebisbe els encarregués i pel salari diari de 13 sous, en el cas de Joan, i de 5 sous, en el de Nicolau. La molt elevada quantitat abonada a Joan i el fet que fos pintor de la casa de l'infant Martí fan referència a la importància que deuria tenir aquest artista que venia del nord, el qual no se sap si és el mateix que l'any 1402 va ser condemnat a Cervera per diversos robatoris; vegeu M. SERRANO Y SANZ, op. cit., XXXV, 1916, pàg. 414 i 415, doc. II; Jose Maria MADURELL i MARIMON, op. cit., Barcelona, 1949, VII, pàg. 104, reg. 82 i 83; Josep GUDIOL i CUNILL, *Els Trescentistes (La pintura mig-eva catalana)*, Barcelona, 1924, II, pàg. 149-150.

Una d'aquestes dissemblances és, precisament, la dimensió del bancal –força més petit en el Llevant– i la disposició dels personatges que s'hi representen. La figuració dels sants asseguts a terra o en un banc és una fórmula molt emprada a València i parcialment difosa a Aragó. Des del punt de vista estilístic, les imatges dels apòstols de la predel·la de Terrassa, principalment la de sant Bartomeu, són força coincidents amb els models sorgits des del taller del pintor Antoni Peris. En aquest sentit, cal tenir present el bancal del retaule de Pego, actualment desaparegut, i també les imatges dels apòstols del retaule de la Iessa, conservat a l'església parroquial d'aquesta localitat llevantina. La peça de Terrassa és un fragment d'una predel·la que, com a mínim, deuria incloure la figuració de sis apòstols, tot i que és força probable que el nombre fos més gran. La personalitat artística d'Antoni Peris cal reconstruir-la a partir de la taula del martiri de sant Bernat i de les seves germanes Maria i Gràcia, conservada a la Catedral de València, la qual és l'únic testimoni del retaule dedicat a aquest sant, contractat l'any 1419, i l'única del pintor documentada amb seguretat.¹⁴

La següent obra és un Calvari (cat. núm. 4) que mostra un esquema figuratiu de caire popular amb referències arquitectòniques que poden derivar de models molt més recixits, divulgats a Lleida i a la Franja pel Mestre d'Albatàrrec. Una altra pintura que també palesa les limitacions artístiques del seu autor és la predel·la del retaule de Sant Salvador de les Espases (cat. núm. 5), el cos superior del qual va ser cremat l'any 1936. A partir d'aquest bancal i de les reproduccions fotogràfiques deficientes incloses en l'estudi fet pel P. Joan Solà el 1929, crec que el seu autor va conèixer la producció de pintors com Jaume Cirera i Guillem Talarn.¹⁵ Les tipologies figuratives incloses a la predel·la

14 A l'entorn del retaule de Nostra Senyora de Gràcia i els Grans Mestres de Moritosa, també conegut com a *retaula d'Olleria*, Saralegui va relacionar un grup de pintures com a obres d'un mateix pintor que va anomenar *Mestre d'Olleria*, artista que més tard s'identificarà amb Antoni Peris; vegeu Leandro DE SARALEGUI, *El Maestro del retablo montesiano de Olleria* a *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1942, XV, pàg. 244-261 i Leandro DE SARALEGUI, *Discipulos del Maestro de Olleria* a *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1943, XVI, pàg. 16-38. L'any 1963, Cervero Gomis va publicar el contracte del retaule de sant Bernat, però no va ser fins al 1975 que Hériard Dubreuil va relacionar el text amb el compartiment conservat a la Catedral de València; vegeu Luis CERVERO GÓMIS, *Pintores levantinos: su cronología y documentación* a *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, València, 1963, pàg. 144-145; Mathieu HÉRIARD DUBREUIL, *Decouvertes: Le Gothique a Valence* a *L'Oeil*, 234-235, Lausana, 1975, pàg. 1 i, en relació amb la pintura; vegeu Vicente SAMPER *Martirio de San Bernardo, Maria y Gracia* a *La luz de las imágenes*, València, 1999, III, pàg. 344, fig. pàg. 345, (catàleg d'exposició). Pitarch també considera com a obra documentada d'Antoni Peris la taula de la Trinitat conservada al Museu Episcopal de Vic i li atribueix una predel·la amb apòstols de la Col·lecció Mateu que no he pogut localitzar; això m'ha fet dubtar si tal vegada volgués referir-se al bancal de Terrassa; vegeu Antoni JOSÉ I PITARCH (ed. E. Llobregat i J.-F. Yvars), *Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques* a *Història de l'art al País Valencià*, València, 1986, I, pàg. 453-490, pàg. 226.

15 Vegeu Joan SOLÀ, *Sant Salvador de les Espases*, Barcelona, 1929, ed. facsimil, Barcelona, 1990, pàg. 37; vegeu també pàg. 53-55. Pel que fa a la pintura de Jaume Cirera; vegeu Rosa ALCOY i Francesc RUIZ I QUESADA, *Bernat Despuig. Desvetllament d'una personalitat*, Barcelona (en premsa).

denoten un parentiu amb el llenguatge fred i de línies anguloses difós per Cirera, alhora que l'estilització de les imatges pot al·ludir a esquemes visuals més associats amb la pintura de Talarn. En la comprensió de l'origen d'aquesta obra, és convenient recordar la dependència de l'ermita de Sant Salvador de les Espases amb Manresa, la qual fa pensar en les comandes que Cirera va enllestir per a aquesta població.¹⁶

D'altra banda, la relació de Cirera amb Guillem Talarn, que s'evidencia a través del retaule de sant Miquel destinat a l'església de Sant Pere de Terrassa i el de sant Pere de Pierola, implica que alguns dels membres del seu obrador conceïen les solucions d'ambdós artistes.¹⁷ Pel que fa al lligam amb Manresa, tot i que el terme de les Espases va ser adquirit pel Monestir de Montserrat se sap que va ser administrat pels consellers de Manresa, els quals «elegixen els Jurats obrers per administrar els béns de l'Ermita, i fer les reparacions convenients».¹⁸ El vincle de Jaume Cirera amb Manresa i la dependència de l'ermita en relació amb aquesta població em fan pensar que l'autor del retaule de Sant Salvador va ser, probablement, algun pintor manresà.¹⁹

La pintura següent és un fragment d'una Pentecosta (cat. núm. 6) en què s'han conservat les imatges de la Mare de Déu i de sis dels apòstols rebent els dons de l'Esperit Sant. Segons la meua opinió, estilísticament la pintura mostra contactes amb la producció de Pere Garcia de Benavarri, tot i que cal pensar en l'obrador d'aquest mestre a l'hora de cercar la personalitat del seu autor. Pere Garcia de Benavarri va incidir en diversos pintors, d'entre els quals, a més del Mestre de Viella, cal destacar Pere Espalargues, pintor de qui es té poca informació.

¹⁶ Diversos documents datats en el període 1437-1439 fan referència a la contractació feta a Jaume Cirera d'un retaule per a la confraria de Sant Miquel de Manresa, el qual havia estat pactat amb el pintor Mateu Ortoneda el 1425; vegeu José María MADURELL i MARIMON, op. cit., Barcelona, 1950, VIII, pàg. 374, doc. 363; X, 1952, pàg. 262 i 299-303, doc. 736 i 783-785. En la valoració de la incidència de Cirera, cal no oblidar els lligams que van haver-hi entre aquest artista i el pintor Jaume Cabrera així com els treballs que va fer Cabrera per a Manresa i per a Santa Maria d'Esparreguera; vegeu Joaquín YARZÁ, 'El retaule de Sant Nicolau i Sant Miquel de Jaume Cabrera' a *Retauls gòtics de la seu de Manresa*, Manresa, 1993, pàg. 45-61 i José María MADURELL i MARIMON, op. cit., Barcelona, 1950, VIII, pàg. 334-335, doc. 320.

¹⁷ Consta que a la mort de Jaume Cirera, Guillem Talarn i Pere Terrers es van fer càrrec de la pintura d'un retaule per a l'església parroquial de Sant Pere de Pierola i que Guillem Talarn va acabar el retaule de Sant Miquel de les esglésies de Sant Pere de Terrassa; vegeu Agustí DURAN i SANPERE, *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, III, pàg. 125, doc. 62; José María MADURELL i MARIMON, op. cit., Barcelona, 1952, X, pàg. 352-353, doc. 844.

¹⁸ Vegeu Joan SOLÀ, op. cit., Barcelona, 1990, pàg. 37; vegeu també pàg. 53-55.

¹⁹ Pel que fa a la nòmina d'artistes manresans; vegeu J. SARRET i ARBÓS, *Art i Artistes Manresans*, Manresa, 1916. Cal destacar que en les dates que suposem que es va fer el retaule de sant Salvador, Maurici de Guarda consta com a pintor de Manresa; vegeu José María MADURELL i MARIMON, op. cit., Barcelona, 1949, VII, pàg. 140, reg. 253.

Tanmateix, es coneix la seva pintura gràcies a la inscripció del retaule d'Enviny, en la qual s'indica que l'obra va ser feta per «pere espalargues pintor de moli(n)s en l'any m cccclxxxx».²⁰ Així doncs, el moble d'Enviny és el que ha permès als estudiosos atribuir el Calvari del Museu de Terrassa (cat. núm. 7) a la mà de Pere Espalargues. El catàleg d'obres assignades a aquest pintor informa que va treballar principalment al Pallars i a la Ribagorça.²¹

L'activitat d'artistes secundaris que atenen els encàrrecs de poblacions menors queda reflectida en la Mare de Déu que ve a continuació (cat. núm. 8). Es tracta d'una composició que va formar part d'una predel·la i que devia acompanyar la imatge de Crist, al centre, i la de sant Joan, a l'altra banda. Els infantilismes de la pintura remetent a un tipus de producció, mancada ja de validesa, que recull propostes anteriors i que pot recordar algunes solucions menors com, per exemple, les de l'obra del Mestre de Viella.

En l'àrea d'influència de tipus flamenquitzant que origina la producció darrera de Jaume Huguet és on cal emplaçar la taula dels sants Berardo, Pere, Ot, Acursi i Adiuto (cat. núm. 9). En aquest sentit, s'ha de tenir present l'activitat d'algun pintor que no només coneix la pintura d'Huguet, sinó que també va treballar juntament amb els Vergós. En relació amb les advocacions representades, cal dir que els cinc sants van ser martiritzats al Marroc el 16 de gener de 1216, raó per la qual també són coneguts amb el nom dels *Cinc Primers Màrtirs Franciscans*. Es comenta que sant Francesc, quan va conèixer la mort d'aquests cinc màrtirs, va exclamar: «Ara puc dir amb seguretat de tenir cinc framenors.»²² La presència dels cinc àngels que porten les corones de santedat dels cinc màrtirs, els quals porten el llibre de la Regla de sant Francesc i la palma del martiri, fa al·lusió a la seva consagració, efectuada per Sixt IV el 7 d'agost de 1481, data que esdevé una referència *post quem* pel que fa a la realització de la pintura. Un dels atractius de l'obra és precisament la seva iconografia, ja que són pocs els testimonis gòtics que tracten aquestes advocacions. Quant a aquesta qüestió, cal tenir present les composicions amb representacions de sants franciscans atribuïdes als Vergós que ara es conserven a Filadèlfia, ja que hi inclouen les imatges de sant Ot i de sant Acursi.²³ La taula de Terrassa sembla fragmentada

20 Vegeu Elizabeth DU GUÉ TRAPIER, *Catalogue of Paintings (14th and 15th centuries) in the collection of the Hispanic Society of America*, Nova York, 1930, pàg. 41-70.

21 En el testament d'un fill de Pere Espalargues, atorgat a Barcelona el 29 de gener de 1529, consta que l'artista havia estat pintor de la vila de Benavarrí; vegeu José María MADURELL I MARIMÓN, 'Pedro Nuyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos' a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Antigua*, 1-3, pàg. 61, nota 96.

22 Vegeu Giovanni ODCARDI, 'Berardo, Pietro, Ottone, Accursio e Adiuto' a *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1962.

23 Vegeu Josep GUDIOL i Santiago ALCOLEA, op. cit., Barcelona, 1986, pàg. 180, cat. núm. 498, fig. 870 i 872. La desamortització i la pèrdua de molta documentació dels franciscans pot fer creure que aquests

i, potser, va formar part d'una figuració més àmplia. L'orientació dels franciscans, girats cap a l'esquerra, pot fer suposar que la imatge podia ser més ampla i que també hi fos sant Francesc. D'altra banda, per les característiques de la fusta, crec que la pintura no va formar part d'un retaule, sinó que va ser una pintura d'una composició única.

La peça següent (cat. núm. 10) és una pintura en què apareix un sant envoltat de soldats i d'un personatge vestit de bisbe. Aquesta incidència és la que va fer pensar a Post que el fragment devia formar part de l'escena de l'arrest de sant Joan o bé d'un calvari.²⁴ Per la meua part, sóc més partidari d'acceptar la segona proposta ateses les característiques de la pintura, les quals informen d'un coronament que devia tenir unes dimensions força grans.²⁵ Així doncs, penso que es tracta de sant Joan emplaçat als peus de la creu de Crist i que els soldats figurats són els que van presenciar la mort del Salvador. Un tret força característic de la pintura catalana dels segles XIV i XV, especialment de la barcelonina, és la presència d'un alt dignatari eclesiàstic amb indumentària de bisbe, circumstància que sembla situar l'origen de l'obra al Principat, tot i el ressò que té la fórmula iconogràfica a Aragó. Pel que fa a l'autoria de la peça, Post l'atribueix al Mestre Girard, però cal comentar que el catàleg d'obres assignat a aquest pintor inclou l'obra de més d'un artista i que la pintura de Terrassa s'allunya de l'esquema més conegut d'aquest anònim autor, el qual s'ha tractat d'identificar amb el pintor valencià Pere Girard i té com a obra més característica el retaule de sant Miquel Arcàngel de Verdú, ara conservat al Museu Episcopal de Vic.²⁶

El Plany sobre el cos de Crist mort (cat. núm. 11) ha estat atribuït per Post al Mestre de la Visitació, nom que s'origina a partir del retaule de la Visitació de la Catedral de Barcelona.²⁷ En relació amb aquesta darrera obra, Joan Ainaud i F.-P. Verrié van descobrir que havia estat convertida en tríptic i repintada l'any 1880 i que el comitent representat als peus de l'escena central era el canonge Nadal Garcés, el qual havia atorgat testament l'any 1475. Atès que en aquest

sants no van tenir una advocació molt difosa en els territoris de la Corona catalanoaragonesa. Tanmateix, a l'església de Sant Francesc de Ciutat de Mallorca encara hi ha una capella que conserva un retaule, fet el 1600, dedicat als cinc primers màrtirs franciscans.

24 Ch. R. POST, op. cit., 1938, pàg. 593, nota 2.

25 Pel que fa a la presència de personatges vestits amb la indumentària episcopal en les escenes de la Crucifixió; vegeu Joaquín YARZA, 'Del alfaquí sabio a los pseudo-bispos: una particularidad del gótico hispano' a *Sharq-al-Andalus, Homenaje a Maria Jesus Rubiera Matos*, Alacant, 1993-1994, 10-11, pàg. 749-790.

26 Vegeu Ch. R. POST, op. cit., 1938, VII, pàg. 575-595 i 1941, VIII, pàg. 745-748; Cambridge (Mass.); Ximo COMPANYY, 'Petjades valencianes en la pintura hispanoflamenca a Lleida. (Notes sobre el Mestre de Javierre, Joan Reixac i Pere Girard)' a *Miscel·lania Homenatge a Josep Lladonosa*, Lleida, 1992, pàg. 427-438.

27 Ch. R. POST, op. cit., 1938, VII, pàg. 483-490, fig. 175.

document no es fa cap esment del moble, ambdós estudiosos creuen que la seva realització s'ha de fixar en una data anterior als anys 1475-1476 i desestimen la vinculació, proposada per Post, entre aquest retaule i la pintura de Terrassa.²⁸ La relació del moble barceloní amb el retaule de la Visitació del Museu Catedralici de Sogorb va motivar que Josep Gudiol proposés citar l'anònim autor amb el nom de *Mestre de Sogorb*.²⁹ A partir d'aquest estat de la qüestió, és evident que cal fer una anàlisi més acurada de l'activitat d'aquest pintor a Barcelona, així com dels nexes que poden haver-hi entre les pintures que s'han assignat a la seva mà. Tanmateix, cal destacar que la imatge de Terrassa, a diferència de les obres esmentades, sembla palesar de manera tímida esquemes formals relacionats amb les noves propostes de tipus renaixentista. D'altra banda, sense negar el parentiu que hi ha entre els retaules dedicats a la Visitació de Barcelona i Sogorb, es pot observar en aquest darrer moble la intervenció d'un altre pintor més familiaritzat amb les tipologies figuratives del retaule de sant Lluc, també conservat al Museu Catedralici de Sogorb.

Fruit de la influència flamenquitzant introduïda a Aragó es pot emmarcar el Calvari (cat. núm. 12) de caire popular que segueix en el discurs d'aquesta exposició. Un dels aspectes més interessants de la iconografia d'aquest Calvari és que sant Joan ostenta la palma, atès que no és gens freqüent que el sant porti aquest atribut en l'episodi de la mort de Crist, ja que la palma està més relacionada amb el de la mort de la Mare de Déu.³⁰

A l'entorn de la influència de la pintura de Bartolomé Bermejo ha estat relacionat un fragment en què es representa sant Josep (cat. núm. 13) que, per la seva iconografia, va formar part d'una composició de la Presentació de Jesús en el temple. Segons la llei de Moisès, una vegada transcorreguts 40 dies des del naixement de Jesús es va fer la presentació del nadó al Senyor i es va oferir en sacrifici un parell de tórtres o de colomins, els quals eren l'ofrena dels

28 Vegeu Joan AINAUD i F.-P. VERRIE, 'Capella de la Visitación' a *La pintura gòtica en la Catedral de Barcelona*, Barcelona, 1940-1942 (treball inèdit del qual es conserva un exemplar a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, arxiu dels Premis Martorell), capella XLII.

29 Vegeu Josep GUDIOL i RICART, *Pintura gòtica*, Madrid, 1955, (*Ars Hispaniae IX*), pàg. 250. Aquest nom també el defensa Rodríguez Culebras en parlar del retaule de Sogorb; vegeu Ramon RODRÍGUEZ CULEBRAS, 'El Retaule de la Visitación' a *Museo Catedralicio de Segorbe*, Paterna, 1989, pàg. 63-70.

30 En aquest cas no es tracta de cap palma del martiri sinó que és la palma *mortis*, és a dir, la palma del Paradís que l'àngel sant Miquel va lliurar a la Mare de Déu tres dies abans de la seva mort. La palma tenia la propietat d'immunitzar-la contra els atacs de les legions infernals i la Mare de Déu la va confiar a sant Joan poc abans de morir. Aquest fet ha motivat que alguns pintors optessin per representar sant Joan amb l'atribut de la palma i no amb la copa emmetzinada que més el caracteritza. Alguns exemples d'aquesta iconografia són el retaule de sant Joan i santa Lúcia conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 64020), la taula de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista de Voló i la figuració del sant que hi ha a la predel·la del retaule de sant Sebastià i santa Tecla de la Catedral de Barcelona.

pobres.³¹ L'acte fa referència a la Purificació de la Mare de Déu, tot i la seva immaculada concepció, i també a la benedicció dels ciris, coneguda amb el nom de festa de la Candelera. La llei mosaica fixava que amb anterioritat a la Presentació en el temple –la qual, com ja he comentat, es feia després de 40 dies– s'havia de fer la circumcisió del nadó mascle, una vegada transcorreguts vuit dies des del seu naixement. Aquest episodi és el que es representa en una taula renaixentista (cat. núm. 18) on la Mare de Déu i sant Josep observen com el sacerdot, conegut amb el nom de *mohel*, va a fer la circumcisió al seu fill. Cal comentar que en aquesta imatge hi ha una incongruència en relació amb la llei mosaica, ja que el marc arquitectònic de l'escena informa que la cerimònia es desenvolupa en el temple malgrat que la Mare de Déu no podia visitar-lo fins a la seva purificació.

Les taules dels sants Cosme i Damià i Abdó i Senén (cat. núm. 14), fins fa poc unides per una redorta de factura moderna, eren inicialment dues pintures soltes que, ateses les seves mides, podien ser retaules d'una única composició. Post atribueix els dos compartiments al Mestre de Javierre, artista que darrerament s'ha apropiat al pintor Franci Baget, tot i que les pintures de Terrassa mostren uns esquemes formals i tipològics diferents als de les obres que defineixen millor l'estil d'aquest pintor, com ara la taula de Sant Vicenç d'Àger.³²

Ja dins el llenguatge plenament renaixentista s'exposen el cos central d'un bancal, en què s'inclouen les imatges de la Mare de Déu, del Baró de Dolors i de sant Joan (cat. núm. 16), i un compartiment d'aquest mateix bancal amb la figura d'un sant bisbe (cat. núm. 15), a més d'una Epifania (cat. núm. 17) i de la taula de la Circumcisió de Jesús (cat. núm. 18) que ja he comentat anteriorment.³³ El volum dels vestits de les figures representades en la primera de les obres sembla al·ludir a la incidència que té al Principat la pintura de Joan de Borgunya, així com d'Antoni Norri i Pere Fernández.

Francesc Ruiz i Quesada

Conservador d'Art Gòtic del MNAC

31 Malgrat que en alguns àmbits artístics són tres els colomins que porta sant Josep, cal apreciar que la zona més restaurada d'aquesta pintura és precisament la de la mà i el cistell amb els ocells.

32 Ch. R. POST, op. cit., 1958, XII, pàg. 354 i Francesc FITÉ, 'Sant Vicenç' a *Pulchra*, Lleida, Museu Diocesà de Lleida, 1993, pàg. 113-114.

33 Es té notícia que aquesta pintura portava una etiqueta enganxada al dors del suport de fusta amb la referència següent "(T) arragona (...JVA VELOCIDAD. (...JCERCIA. (b)ultos...Num".