

UNA REFLEXIÓ A L'ENTORN DEL TALLER DE BERNAT MARTORELL A PARTIR DE L'OBSERVACIÓ DE CERTES DISSEMBLANCES PRESENTS EN LA SEVA OBRA

Una reflexió entorn al taller de Bernat Martorell a partir de la observació de certes desemejanzas presents en su obra. El conjunto de pinturas atribuido al pintor Bernat Martorell muestra ciertas diferencias que no pueden ser entendidas a través de su evolución artística. En este estudio tratamos de evidenciar la importancia de su taller, partiendo de las obras más genuinas de Martorell. En este sentido los retablos de San Jorge y de Santa Maria del Mar, entre otros, pueden ayudar en el acercamiento a la pintura más propia del artista y al concepto de obra maestra.

Esta aproximación, así como la relectura de la documentación y de la pintura atribuida a Martorell, favorece la percepción de determinados aspectos relativos a su obra y a la de algunos miembros de su taller, entre los que debieron destacar Ramón Isern, Jaume Romeu y probablemente Pere Escaparra y algunos de los artistas activos en Aragón en tiempos del arzobispado de Dalmau de Mur.

La importancia de Bernat Martorell en el segundo cuarto del siglo xv queda reflejada no tan sólo por su pintura sino también por la irradiación de ésta más allá de los límites de Cataluña.

L'obra pictòrica de Bernat Martorell, malgrat que conté els models de la pintura del gòtic internacional, inicia una nova etapa que ha estat anomenada segon internacional. La solució de les escenes, el moviment de les figures, la cura en el detall, el delicat llenguatge del gest i, en general, la finor present a l'obra de Martorell altera els models anteriors, més interessats en el contrast de colors. En les darreres produccions de Bernat Martorell, amb la irrupció dels models flamencs derivats de la pintura de Van Eyck, introduïda a Catalunya pel pintor Lluís Dalmau, el mestre potencia la preocupació pels acabats i per les textures pictòriques.

Martorell era fill d'un carnisser i va néixer a Sant Celoni al voltant de l'any 1400. Si bé la iniciació ar-

A reflection about the workshop of Bernat Martorell from the observation of certain dissimilarities in his production. The set of paintings that are attributed to Bernat Martorell shows certain differences which cannot be understood through his own artistic evolution. In this study we try to demonstrate the importance of his workshop taking as a start point the most genuine productions of Martorell. In this sense, the altarpieces of Sant Jordi and Santa Maria del Mar, among others, can help us to approach the most personal painting by this artist and the concept of master piece.

This outlook, as well as the re-examination of the documents and the paintings ascribed to Martorell, improves the perception of certain aspects related to his own production and the traits from some members of his workshop. Among them, we could mention Ramon Isern, Jaume Romeu and, probably, Pere Escaparra and some of the artists working in Aragon in the times when Dalmau de Mur was archbishop.

The relevance of Martorell in the second quarter of the 15th century arises not only from his paintings but also from his painting surpassing Catalonia's limits.

tística d'aquest pintor no està documentada, diversos investigadors han assenyalat punts de contacte amb l'escola tarragonina i, més concretament, amb Ramon de Mur. Així, els compartiments conservats del retaule de Guimerà, la millor obra realitzada per Mur, és un dels referents més interessants a tenir en compte en l'aproximació als inicis pictòrics de Martorell. La seva primera dada documental correspon a l'any 1427, on ja llavors s'esmenta com a pintor actiu a la Ciutat Comtal.

La mort de Lluís Borrassà i la del seu nebot Francesc al voltant de l'any 1425, així com el progressiu esgotament del taller de Joan Mates, implica l'arribada de diversos artistes a Barcelona. Mateu Ortoneda,

Jaume Borrassà i probablement Pere Hugué, estableixen contactes amb alguns membres de l'obra de Borrassà, Lluç i Pere Sarreal principalment, i articulen l'etapa prèvia a la consolidació de la pintura de Bernat Martorell. Aquest cercle artístic pogué influir en l'elaboració del retaule de Cabrera de Mataró, conjunt que s'ha considerat com una de les seves primeres obres, i aquell que canalitza la primera remodelació de la pintura de Martorell un cop instal·lat a Barcelona.¹

Durant molt de temps, pel fet que cap referència escrita coincidís amb cap de les obres conservades, Bernat Martorell era conegut com a Mestre de Sant Jordi, nom que el lligava a la seva millor obra, el retaule de Sant Jordi. A partir de la descoberta del contracte del retaule de Sant Pere de Púbol, actualment al Museu d'Art de Girona, es va poder identificar l'anònim Mestre de Sant Jordi amb aquest artista.² La data del contracte d'aquesta obra gironina dona a conèixer l'expressió pictòrica del Martorell de finals dels anys trenta i d'inicis dels quaranta.³ Més tard, s'han associat diverses referències documentals amb algunes de les obres del catàleg de Martorell, les quals, malgrat que no tenen la claredat obra-document present a Púbol, ajuden a enriquir el coneixement de la seva pintura. Així, el retaule de la Mare de Déu amb les quatre virtuts teològiques, obra conservada al Museum of Art de Filadèlfia, ha estat lligat amb un pagament de l'any 1437 que fa al·lusió a un retaule encarregat per ordre dels diputats del General de Catalunya per a l'església prioral de Montsó.⁴ D'altra banda, diversos autors han relacionat aquesta darrera obra amb les taules de l'esmentat retaule de Sant Jordi, conservades a l'Art Institute de Chicago i al Louvre, i han proposat com a data de la seva execució per a la Generalitat de Catalunya l'any 1436.⁵ Finalment, Martorell es degué encarregar de la pintu-

ra del retaule major de l'església de Santa Maria del Mar entre els anys 1435 i 1447.⁶

El retaule de Púbol no tan sols mostra la pintura de Martorell entre els anys 1437 i 1442 sinó que és una referència important a l'hora de fer una aproximació a la cronologia de l'ampli catàleg d'obres atribuïdes a aquest artista. En relació a això i a causa de la ràpida evolució de la pintura de Martorell, s'han de considerar els contactes artístics d'aquest pintor amb altres artistes i en especial amb Dello Delli, mestre italià que l'any 1433 ja treballava a la Península.⁷

LES OBRES MESTRES DE BERNAT MARTORELL. UN CAMÍ PER ISOLAR LA PRODUCCIÓ DEL SEU TALLER

La composició madura que Martorell mostra en el retaule de Sant Jordi és la més genuïna de l'artista. Malgrat que s'ha proposat la col·laboració d'un altre pintor en la realització del retaule de Sant Jordi, s'ha de tenir present el comitent d'aquesta obra, la Generalitat de Catalunya, la seva advocació, així com la destinació del retaule.⁸ En aquest sentit, creiem que el retaule de Sant Jordi pot ser una obra totalment realitzada per Martorell i a l'igual que el desaparegut retaule de Sant Marc de la catedral de Barcelona, el de la Verge dels Consellers de Lluís Dalmau o el de l'Epifania de Jaume Hugué, ésser una de les escasses «obres mestres» en les quals el taller participà de ma-

6. Unes fotografies de dues taules d'aquest conjunt, destruïdes quasi totalment el 1936, evidencien la pintura del darrer Martorell. Vegeu JUAN AINAUD, JOSÉ GUDIOL i F.-P. VERRIÉ, *Catálogo monumental de España. La Ciudad de Barcelona*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, làmines 745 i 746.

7. Mitjançant una reclamació, realitzada l'any 1433, del pintor de Sardenya Ambrós Salarií contra Dello Delli, en la qual el primer atorga poders a Martorell, sembla deduir-se la relació d'aquest artista amb els pintors italians. Molt probablement, el coneixement directe de la pintura florentina per obra de Delli, artista que a partir d'una data propera a l'any 1439 i fins a 1442 va intervenir en la pintura d'alguns compartiments del retaule major de la Catedral Vieja de Salamanca, va ser una influència important en la posterior expressió pictòrica de Martorell. En relació a aquestes pintures del retaule de Salamanca vegeu M. GÓMEZ MORENO, «Maestre Nicolau Florentino y sus obras en Salamanca» a *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1928, p. 5-24, làmines I-LXXII i F. JAVIER PANERA CUEVAS, *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1995.

8. En l'anàlisi de l'esplèndid retaule de Sant Jordi també s'ha proposat la intervenció d'un col·laborador coneixedor de la pintura valenciana propera al suposat Marçal de Sas del retaule del Centenar de la Ploma. JOAQUÍN YARZA LUACES, *La pintura en Europa. La pintura española*, Milà, Electa, 1995, p. 121. Malgrat la presència d'un fort expressionisme present a les taules de Sant Jordi que pot fer semblant aquesta proposta, segons la nostra opinió pot justificar el coneixement per part de Martorell de la pintura valenciana, o fins i tot la de fonts més llunyanes, però no implica la intervenció important d'un altre artista.

1. Els inicis i el primer desenvolupament de la pintura de Bernat Martorell estan més o menys relacionats amb Borrassà i, també, amb el Mestre de Glorieta, lligams que desenvolupem a la nostra tesi doctoral *Lluís Borrassà i el seu taller*. Vegeu FRANCESC RUIZ I QUESADA, «Imaginació artística i econòmica de la pintura catalana en los siglos del gótico» a *Catalonia. Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, El Viso, 1997, p. 67-80, especialment p. 70-71.

2. Per al procés d'identificació del Mestre del retaule de Sant Jordi amb el pintor Bernat Martorell, vegeu AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva Història*, Barcelona, Curial, 1975, III, p. 74-78.

3. Els capítols de la contractació corresponen al 1437 i, en relació a l'acabament de l'obra, al revers del retaule hi figura la data de 7 de juny del 1442. Per a la publicació del contracte vegeu AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 2, p. 88-89, n. 17.

4. MARY GRIZZARD, «An identification of Martorell's Commission for the Aragonese Courts» a *The Art Bulletin*, juny del 1982, p. 311-314.

5. MARY GRIZZARD, «La provenance du retable de saint Georges par Bernardo Martorell. Nouvelle hypothèse» a *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1983, 2, p. 89-96. Ainaud, per una altra via arriba a les mateixes conclusions, JOAN AINAUD DE LASARTE, *La pintura catalana. De l'Esplendor del Gòtic al Barroc*, Barcelona, Skira-Carroggio, 1990, p. 80.

nera limitada. Mitjançant el contracte del retaule de Sant Marc de la catedral de Barcelona i comparant-lo amb el de Sant Jordi no tan sols es pot deduir la data d'elaboració d'aquesta darrera obra, sinó que també s'evidencia l'alt cost econòmic que el comitent està disposat a pagar pel retaule catedralici.⁹ En aquesta voluntat de potenciar la importància de l'obra s'assenyala que el fustam del retaule havia de ser de roure de Flandes, fusta poc utilitzada com a suport pictòric al Principat a causa del seu alt valor econòmic.

Molt probablement, el retaule de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, pintat per Martorell, i el de la Mare de Déu dels Consellers de la Casa del Consell de la Ciutat, executat per Lluís Dalmau, van realitzar-se amb roure de Flandes donada la seva significació institucional, mentre que en el retaule de Sant Marc, el gremi dels sabaters devia utilitzar aquest suport per reforçar la seva imatge a la catedral de Barcelona.

A l'anterior grup «d'obres mestres» s'ha d'afegir, la tasca pictòrica efectuada per Martorell en el retaule major de la Seu de Lleida, actualment desaparegut, però del qual es té notícia de l'actuació directa del Mestre, amb les col·laboracions discretes de Jaume Ferrer, de Pere Teixidor i de Joan Conilles.¹⁰

9. SALVADOR SANPERE Y MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 vol., Barcelona, Tipografía «L'Avenç», 1906, 1, p. 180-183. En relació a aquesta obra vegeu JOAN AINAUD I F.-P. VERRIÉ, «Capilla de Sant Marcos» a *La Pintura gòtica en la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1940-1942 (estudi inèdit).

10. AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 2, p. 122. Recentment, gràcies a la revisió documental de l'Arxiu Capitular de Lleida, s'ha augmentat el nombre de referències relatives a les feines executades per Martorell al retaule de Lleida, així com el de la seva relació amb Rafael Destorrents. FRANCESC FITÉ Y CARMEN BERLABÉ, «L'estada a Lleida de Bernat Martorell i Rafael Gregori i la policromia del retaule major de la Seu Vella» a *Locus Amoenus*, Bellaterra, 1997, 2, p. 103-110. En relació a l'encàrrec fet a Martorell per pintar el retaule major de la Seu de Lleida, obra duta a terme per Bartomeu Robió entre els anys 1360-1362, ens criden l'atenció diversos aspectes que tenen a veure amb els motius pels quals s'ha dit que es manà despinar el policromat realitzat entre els anys 1382-1383. El termini existent entre aquests treballs i els realitzats per Martorell, probablement entre els anys 1440-1442, ens sembla massa curt per justificar la important despesa de 11.633 sous i 8 diners percebuts per Martorell, l'any 1441. És per aquesta raó que creiem molt probable l'execució de l'ampliació del retaule fins arribar a ocupar tot l'espai absidal, en els anys previs al 1440. Aquesta versemblança, ja assenyalada per Montserrat Macià, pot tenir sentit si tenim en compte que en aquestes dates l'estructura del retaule major podria considerar-se antiga. Les desigualtats existents entre la part del segle anterior i l'afegida si que poden justificar la importància de la despesa efectuada i el renom del pintor escollit. En un estudi encara pendent de publicar, Ma Rosa Manote, documenta l'estada a Lleida de l'escultor Pere Joan, autor del retaule major de la catedral de Tarragona entre els anys 1426 i 1440. Segons Montserrat Macià, podria ser que aquesta estada estigués relacionada amb l'esmentada ampliació del retaule; vegeu MONTSERRAT MACIÀ I GOU, «Bartomeu de Robió. La reprobación de Adán y Eva» a *Cathalonia. Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, El Viso, 1997, p. 134-138; MARIA ROSA MANOTE I CLIVILLES, *El retaule major de la catedral de Tarragona, obra de l'escultor Pere Joan* (en premsa).

Una de les obres més importants executades per Martorell va ser la del retaule major de l'església de Santa Maria del Mar. A través d'una notícia de l'any 1435, en la qual els obrers d'aquest temple li encarreguen la pintura i el daurat de dues taules del retaule major, i gràcies a la conservació fins al 1936 de dues pintures on es representava la Resurrecció de Crist i la Pentecosta, sabem que la comanda fou enllestida per Martorell.¹¹ Malgrat això, l'escassa documentació relativa a aquest retaule ha motivat que no s'hagi aprofundit en l'estudi de la que de ben segur va ser una de les millors obres pictòriques de la primera meitat del segle xv. És per aquesta raó que volem realitzar una relectura de les referències documentals ja que, segons el nostre parer, pot ajudar a clarificar diversos aspectes a l'entorn d'aquest retaule. En primer lloc, si bé el document de l'any 1435 només fa menció a la comanda de dues taules, es pot deduir, a partir de la clàusula de la penalització per la manca d'execució de l'obra, que la contractació del retaule major de Santa Maria del Mar degué tenir lloc en una data anterior a la de l'any 1435. El document en qüestió, doncs, correspondria en realitat a la comanda d'una part de l'obra, raó per la qual no s'esmenta el preu de l'encàrrec i sí el de la penalització. L'alta valoració de la sanció, 2.000 sous, no pot fer referència només a l'obra contractada en el document i remet a l'execució pictòrica de la totalitat del retaule, sobretot si tenim en compte que aquesta quantitat superaria el valor de les pintures pactades i que obres més costoses, com l'execució de la totalitat del retaule major de Sant Agustí Vell, va tenir una penalització de 2.200 sous. La manca de correspondència cronològica, ja apuntada per Gudiol, que existeix entre les taules conegudes, més properes als darrers anys de la primera meitat del segle xv i la de l'any 1435, afavoreix la versemblança d'aquesta apreciació. En la nostra opinió, les dificultats econòmiques que van envoltar la contractació de l'esmentat retaule de Sant Agustí també són en aquesta ocasió el principal motiu de la dilatació temporal en l'acompliment de l'obra del barri de la Ribera. És per aquesta raó que l'any 1449, dos anys després de finalitzar-se l'obra pictòrica, encara es devia al tallista Macià Bonafé, pel fustam del retaule, la quantitat de 5.000 sous, xifra prou significativa per a adonar-nos de la seva importància.¹²

11. En aquest document, de data 25 de gener del 1435, Bernat Martorell signa un conveni amb els obrers de Santa Maria del Mar per a la pintura de dues taules i de dos pilars del retaule de l'altar major d'aquesta església. AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 2, p. 117. De les dues taules de l'antic retaule de Santa Maria del Mar, només s'ha conservat un fragment de la pintura de la Pentecosta, el qual ha estat restaurat pel Servei de Conservació i Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya.

12. Les dificultats econòmiques que van envoltar l'execució del retaule major de Santa Maria del Mar es poden observar clarament

Més enllà de la proposta realitzada i malgrat l'escassetat de la documentació referent al retaule major de Santa Maria del Mar, encara podem apropar-nos més a la seva morfologia. La visita pastoral que es fa a aquest temple, en data 7 de març de l'any 1548, ens informa que era una obra mixta de pintura i d'escultura en la qual la Mare de Déu ocupava la posició central i als seus peus hi havia les escultures de sant Andreu i sant Joan Evangelista. Als costats d'aquest grup escultòric s'emplaçaven diverses taules pintades en què eren representats els Set Goigs de la Verge.¹³ A partir d'aquesta ressenya i d'una època signada l'any 1447 pel *percussor folii auri et argenti* Alard Plaça, es pot deduir que cada una de les figures centrals eren coronades de pinacles o espigues.¹⁴ Finalment, per mitjà

mitjançant el seu procés de contractació i l'ampli període de temps transcorregut. Així, la manca de solvència, obliga els obrers a fragmentar la realització de l'obra. En un primer moment s'encarrega el fustam a Macià Bonafé, sense oblidar els problemes pel seu abonament; després es sol·licita la pintura de l'obra per taules a Bernat Martorell i, per últim, l'or pel daurat de l'estructura es pacta amb Alard Plassa. Més enllà de les dificultats econòmiques que va tenir el gremi dels Blanquers per a l'abonament del retaule de Sant Agustí, recordem l'encàrrec fraccionat a Jaume Huguet del retaule de Sant Bernardí i l'Àngel Custodi de la catedral de Barcelona, vegeu JOAQUIM GARRIGA I RIERA, «Retaule de Sant Bernardí i l'àngel custodi» a *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, p. 181.

13. La visita pastoral del 1548 descriu el retaule major de la manera següent: «*Super dictum altare (majus) est retabulum magnum ligneum pulcherrimum depictum in cuo medio est ymago Virginis Marie, de bulto, cum suo filio benedicto in brachiis suis, cum mantello exbrodato livido, et illud dicti filii sui benedicti ex eodem, cum suis diadematis ex argento, cum aliquibus stellis in circuitu et in pede imaginis Virginis Marie videlicet, in parte ubi decantatur Evangelium est Imago Sancti Andree, de bulto, ex ligno, et in latre Epistole est Imago Sancti Joannis Evangeliste, de bulto, etiam de ligno. Et in lateribus dicti retabuli est depicta historia septem gaudiorum Virginis Marie, et in pede dicti retabuli est depicta Passio Christi. Et supra dictum retabulum est quaedam cortina magna alba encanyissata, posita in quodam torno. Et extra dictum altare in quatuor pilaris sunt quatuor imagines de bulto, depictae, videlicet, in latere Evangelii sunt ymagines Sancti Petri et Sancte Chatarine, et in lateribus Epistole sunt ymagines sancti Jacobi et beate Magdalene.*» Arxiu Episcopal de Barcelona, vol. 37, de Visita, fol. 4. BONAVENTURA BASSEGODA Y AMIGÓ, *Santa Maria de la Mar. Monografia Històrica-Artística*, Barcelona, Indústries Gràfiques: Fills de J. Thomas, 1927, II, p. 473. Possiblement dos dels quatre pilars descrits en aquesta visita foren els que varen ser contractats a Martorell l'any 1435 (vegeu n. 11). En relació a les escenes recordem que en una data molt propera, el 3 de maig del 1439, Bernat Martorell va contractar un retaule destinat a la Mare de Déu per al monestir de Pedralbes i que les escenes a representar eren les següents: «La Nativitat, l'Esperança de Maria acompanyada de santa Margarida, santa Catalina i sant Miquel, la Nativitat, l'Aparició de Nostre Senyor, la Resurrecció, l'Ascensió, la Vinguda de l'Esperit Sant i l'Assumpció de Santa Maria.» Vegeu SOR EULÀLIA DE ANZIZU, *Falles històriques del real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, Barcelona-Sarrià, 1898, p. 101.

14. En el contracte del retaule de l'església parroquial de Castelló encarregat a Pere Lembrí s'assenyala: «Item desus la Maria sie tengut fer la espiga principal embotida o pinacle bell e entretallat ab filloles dobles segons la mostra.» ÀNGEL SÁNCHEZ GOZALBO, *Pintores de Morella*, Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura,

d'un contracte al pintor Domènec Sans, sabem que les escenes de la predel·la, dedicades a la Passió de Crist, eren acabades per elements de cresteria.¹⁵

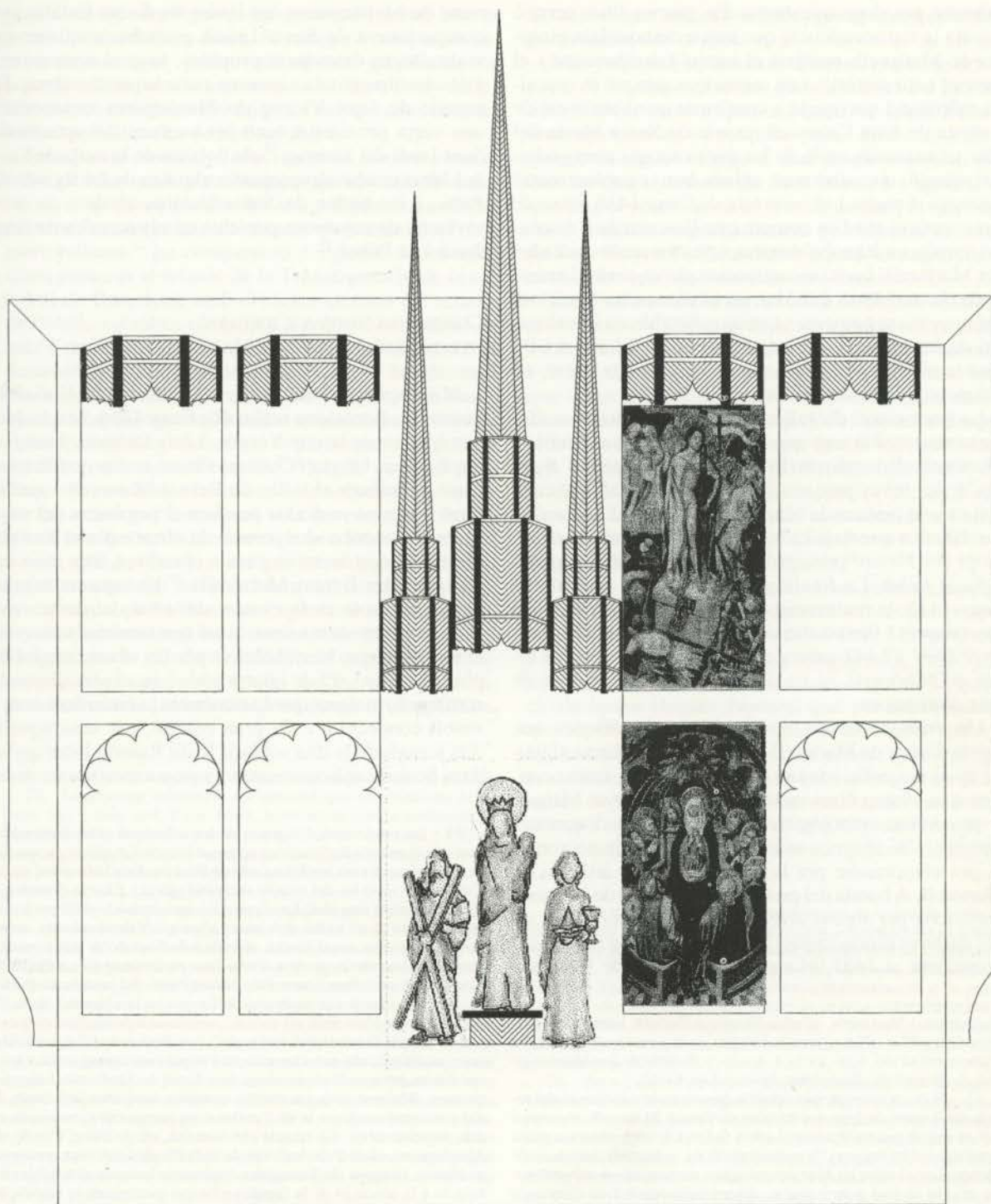
La transcendència del retaule major de Santa Maria del Mar en el panorama artístic barceloní queda clarament reflectida en una consulta realitzada l'any 1515, quasi setanta anys després de la finalització de l'obra pictòrica de Bernat Martorell. Ens referim al reconeixement i al judici, fet per diversos pintors, de dues taules del retaule de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, pintades per Joan de Borgunya. El més sorprenent d'aquesta notícia és que les taules de Borgunya, en les quals es representava l'Ascensió i la Pentecosta, van ser comparades amb les dues taules del retaule major de Santa Maria del Mar que contenen les mateixes escenes, així com que els experts, quasi unànimement, van opinar a favor de les del barri de la Ribera.¹⁶ Aquesta valoració ens interessa princi-

1943, p. 100. En el rebut d'Alard Plaça s'esmenta l'abonament de 380 sous pel daurat de la segona espiga. Aquesta quantitat dona informació de la importància del pinacle. En relació a això, en el moment en què es van trobar les taules de la Resurrecció i de la Pentecosta també es van localitzar uns pinacles i unes cornises gòtiques de fusta daurada amb cresteries, les quals degueren formar part de l'antic i desestructurat retaule gòtic. BONAVENTURA BASSEGODA Y AMIGÓ, *cit. supra*, n. 13, I, p. 219. L'any 1503 l'imaginer Joan Alemany va firmar una època d'una lliura i de setze sous (36 sous) per a la fusta i per a la mà d'obra per realitzar una carxofa que s'havia de posar a l'altar major al lloc on era *Déu Pare*. També s'abonen tres lliures i cinc sous (65 sous) a Nicolau Bernat per pintar l'esmentada carxofa i la dita figura. Molt probablement ambdues es trobaven en el pinacle que coronava la figura de la Mare de Déu. BONAVENTURA BASSEGODA Y AMIGÓ, *cit. supra*, n. 13, I, p. 225. En relació a l'estructura del retaule gòtic, finalment, se sap que fins al segle XVI, el sagrari no estava a l'altar major i que la Comunió es donava a la capella situada al costat del Portal del Born. BONAVENTURA BASSEGODA Y AMIGÓ, *cit. supra*, n. 13, I, p. 218.

15. La referència existent en aquest contracte va fer pensar Sanpere i Miquel en la possibilitat que el retaule fos pintat pel pintor Domingo Sans. Vegeu SALVADOR SANPERE Y MIQUEL, *cit. supra*, n. 9, I, p. 267-283. A partir de totes les referències documentals esmentades fins ara proposem una hipòtesi de reconstrucció del retaule major de Santa Maria del Mar. En la realització d'aquesta proposta hem d'agrair l'ajut d'Eva Sòria pel dibuix del grup escultòric central. En relació a aquest, malgrat que a la hipòtesi de reconstrucció les imatges de sant Andreu i de sant Joan Evangelista s'hagin representat dempeus, no hem d'oblidar que al Saló de Cent de Barcelona hi havia un grup escultòric amb les figures de la Mare de Déu, al centre, i de santa Eulàlia i de sant Andreu, a banda i banda. Gràcies a l'encàrrec de l'escultura de l'apòstol i a altres notícies sabem que les imatges de santa Eulàlia i de sant Andreu estaven agenollades davant de la Mare de Déu; vegeu M. ROSA TERÉS I TOMÀS, *Pere çà Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, Artestudi S-3, 1987, p. 76. La descripció de la visita pastoral de l'any 1548: «*in pede imaginis Virginis Marie videlicet, in parte ubi decantatur Evangelium est Imago Sancti Andree, de bulto, ex ligno, et in latre Epistole est Imago Sancti Joannis Evangeliste...*», vegeu n. 13, no permet clarificar la disposició de les figures laterals.

16. Els pintors Martín Yvanyes («Yales»), Bartomeu Pons, Miquel «Gariga» i «Peris Fontanes» juntament amb el brodatador Simó Petit van ser els que van examinar les dues pintures de Joan de Borgunya. El judici de tots ells, a excepció de Peris Fontanes, va ser favorable a les taules de Santa Maria del Mar; vegeu JOSEP MARIA

© Dibuix: Francesc Ruiz i Quesada



Hipòtesi de reconstrucció del retaule major de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona. Obra realitzada per Bernat Martorell entre els anys 1433/1435-1447.

palment per dues qüestions. En primer lloc, perquè mostra la transcendència que van tenir aquestes pintures de Martorell, malgrat el temps transcorregut i el canvi d'estil pictòric, i en segon lloc, perquè és una altra referència que ajuda a confirmar que l'actuació de l'artista de Sant Celoni al retaule de Santa Maria del Mar va anar més enllà de les dues escenes conegudes. La relació que diversos autors han establert entre aquestes pintures i el contracte de l'any 1435 deixa de tenir sentit si es té en compte que l'escena de l'Ascensió amplia molt probablement a tres les taules pintades per Martorell. La transcendència que va tenir el retaule de Santa Maria del Mar en el panorama barceloní quatrecentista no només queda reflectida en la valoració de les pintures del retaule de Santa Maria del Pi, sinó també per l'al·lusió que es fa com a referent, en l'esmentat contracte de Domènec Sans.

La intervenció del taller i en especial el to marcadament martorellà amb què s'expressa l'obra atribuïda a Martorell obstaculitzen la fixació cronològica d'algunes de les seves pintures. És per aquesta raó que cada cop més la pintura de Martorell necessita d'una anàlisi estilística que vagi més enllà del llenguatge pictòric propi del Mestre principal i s'apropi al dels membres del seu taller. La finalització del retaule de Vinaixa l'any 1435, la realització del retaule de Sant Jordi un any després i l'execució del retaule de Púbol entre els anys 1437 i 1442 exterioritzen la importància del taller de Martorell, el qual engloba la personalitat de més d'un artista.

Un exemple de les dissemblances pictòriques que mostra l'obra de Martorell es manifesta de forma singular en el magnífic conjunt d'obres d'aquest artista conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Malgrat la proximitat cronològica entre la majoria d'aquestes pintures, s'hi observa una transformació que no només es pot comprendre per la pròpia evolució artística de Martorell. A banda del problemàtic conjunt de Vinaixa, considerat per alguns investigadors com una de les seves darreres produccions i per altres com una realització finalitzada al 1435,¹⁷ l'esplèndid retaule de Sant Vi-

cenç de Menàrguens, les taules de Santa Eulàlia i el compartiment de Santa Llúcia probablement van ser realitzats en dates molt properes, la qual cosa no explica les diversitats existents entre aquestes obres. El retaule de Sant Vicenç de Menàrguens exterioritza una certa proximitat amb les escenes del retaule de Sant Jordi del Louvre;¹⁸ els botxins de la taula de Santa Llúcia també són propers a algunes de les figures de París, i les taules de Santa Eulàlia mostren la convivència de solucions presents en els retaules de Sant Jordi i de Púbol.¹⁹

CONSIDERACIONS A L'ENTORN DEL TALLER DE BERNAT MARTORELL

Mitjançant una sentència dels cònsols de l'ofici de pintors de Barcelona realitzada l'any 1454, i en la qual van intervenir Jaume Vergós, Lluís Dalmau, Joan Esquella, Joan Oliver i Guillem Plana, se sap que Ramon Isern treballava al taller de Bernat Martorell i que la mort d'aquest va deixar pendent el pagament del salari corresponent a «los jornals de obrar e pintar fets per ell dit Ramon Isern en casa e obrador e fóra casa del dit quondam Bernat Martorell».²⁰ En aquesta resolució no tan sols es fa esment del total del deute, vint lliures (quatre-cents sous), sinó que també s'assenyala el sou diari que Isern cobrava per les seves tasques de pintor, el qual era de quatre sous i sis diners. Aquesta retribució, malgrat que la sentència la considera com a «molt condeceint e de gran equitat, car sens aquells dits jornals de la dita soldada lo dit Ramon Isern quondam bonament bonament no y poguera viura en man-

18. La proximitat d'algunes de les solucions estilístiques presents en el retaule de Sant Vicenç procedent de l'església parroquial de Menàrguens amb les del retaule de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya i amb les del retaule de Púbol ajuda a fixar la cronologia d'aquesta obra singular. La disposició en hemicicle dels personatges presents en el Judici dels sants Vicenç i Valero recorda, sense arribar a la seva excel·lència, el Judici de Sant Jordi del Louvre i sembla expressar la pintura d'una fase preliminar a la solució de l'escena de sant Pere i sant Pau davant Neró del retaule de Púbol.

19. En relació a la recreació de l'espai i a la ubicació de les figures, Bernat Martorell, en un inici, continua representant els paviments cortina heretats del cercle de Lluís Borrassà, si bé, cada cop més, manifesta una preocupació per l'espai i incorpora un cert tractament en perspectiva que altera la solució de l'enllosat d'algunes escenes. Malgrat això, en moltes ocasions, ambdues solucions, la del paviment cortina i la de l'enllosat en perspectiva, conviuen en una mateixa obra. El retaule de Vinaixa, el de Sant Vicenç de Menàrguens, el de Púbol o bé el de la Pobra de Cérvoles, conservat al Museu Diocesà de Tarragona, inclouen el tractament doble. En relació a la ubicació de la figura en l'espai pictòric en la pintura de Bernat Martorell, així com en la de Jaume Huguet, vegeu l'esplèndid treball de JOAQUIM GARRIGA I RIERA, «La representació espacial en la pintura de Jaume Huguet» a *Jaume Huguet. 500 anys*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, p. 54-85. En l'estudi del possible lligam Martorell-Huguet, podem ser importants les pintures del retaule de Santa Maria del Mar.

20. SALVADOR SANPERE Y MIQUEL, *cit. supra*, n. 9, II, p. XIX.

MADURELL I MARIMON, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos. (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1943, I-3, p. 81-82.

17. Si bé en un principi es podria pensar en la substitució del retaule de Ramon de Mur per un altre de Bernat Martorell, el termini curt en què degué realitzar-se el canvi fa força inversemblant aquesta possibilitat. Pel contrari, la consideració de la factible formació de Martorell en el taller de Mur pot vehicular un raonament més entenedor segons el qual aquest pintor, davant la impossibilitat d'enllestir l'obra, va subrogar-la al seu antic aprenent, Bernat Martorell. En conseqüència, la substitució d'artífex degué ser l'origen de les modificacions de les clàusules del contracte. Vegeu JOSEP GUDIOL-SANTIAGO ALCOLEA I BLANCH, *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, Edicions Polígrafa, 1987, p. 128 i ROSA ALCOY I PEDRÓS, «Bernat Martorell. Retablo de los Santos Juanes de Vinaixa» a *Cathalonia. Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, El Viso, 1997, p. 164-168.

tenir casa així com feya»,²¹ incrementa el nostre interès vers el pintor Ramon Isern. Si tenim en compte les remuneracions que rebien els obrers qualificats en aquestes dates, el sou esmentat situa Isern lluny de les feines més rutinàries del taller i l'apropa a les tasques més especialitzades de l'obrador.

En aquesta direcció, l'adscripció de Ramon Isern al taller de Martorell, possiblement durant més de quinze anys, ajudi a entendre les irregularitats que obstaculitzen la comprensió del desenvolupament de l'obra martorelliana.²² La comparació d'algunes de les solucions presents al retaule de la Transfiguració de la catedral de Barcelona amb diverses escenes del retaule de Púbol, o d'altres obres, pot significar la isolació de més d'un artista, entre els quals molt probablement va destacar el pintor Ramon Isern. Una de les darreres obres de Martorell, el retaule de l'església de Santa Maria Magdalena de Perella, actualment al Museu Episcopal de Vic, testimonia la participació important del taller en la seva execució.²³ Malgrat aquestes ponderacions, no tenim la intenció de sobrevalorar la capacitat artística d'Isern, però sí la de rescatar-lo de l'oblit de la referència documental anecdòtica. En relació a això, s'ha de tenir present que Isern degué formar-se artísticament en el taller de Martorell des de la seva joventut i que, probablement, l'artista no arribava a l'edat de quaranta anys en el moment de la seva mort.²⁴ Malgrat que la gairebé coincidència cronològica existent entre la mort de Martorell i la d'Isern dificulta l'aproximació a la pintura d'aquest darrer artífex, la rea-

lització d'una anàlisi estilística pot ajudar a esbrinar la personalitat de l'artista.

Més enllà de l'observació d'aquestes obres, la valoració de les contractacions quantificables del pintor de Sant Celoni mostra que, a l'igual de Lluís Borrassà amb anterioritat, va estipular preus diferents a les seves obres segons el grau d'intervenció del taller. Així, mentre que el retaule de Sant Marc, a l'igual d'allò que es pot observar en el retaule de Sant Jordi, degué ésser realitzat majoritàriament pel Mestre, al retaule de Sant Esteve de Palautàries aquell va tenir una forta col·laboració de l'obrador en l'execució.²⁵

En la valoració del darrer taller de Bernat Martorell, crida l'atenció l'interès de la seva vídua per retenir un esclau tàrtar anomenat Pere que estigué al servei de l'artista durant deu anys. Aquest fet genera sospites que tenen relació amb la possible intervenció de l'esclau de Martorell en les tasques de l'obrador d'aquest artista, més si tenim en compte que la vídua de Martorell, juntament amb el seu fill Bernat, articulen la continuïtat del taller mitjançant els pintors Miquel Nadal i Pere Garcia de Benavarrí, més si es considera l'alliberament de l'esclau i pintor Lluís Borrassà, dos anys després del traspàs del seu Mestre.²⁶

D'altra banda, a partir de diverses referències documentals s'ha parlat repetidament sobre una possible amistat entre Bernat Martorell i Pere Huguet, oncle i tutor de Jaume Huguet. La relació entre ambdós artistes podria haver conduït a una etapa de la formació de Jaume Huguet, hipòtesi que, per altra banda, no sembla desmentir la producció artística del pintor de Valls. Malgrat que la pintura del primer Jaume Huguet és molt desconeguda, la força i el caràcter present a les taules de Santa Maria del Mar, realitzades en la darrera etapa artística de Martorell són, segons el nostre parer, un referent important en la comprensió de l'evolució

21. SALVADOR SANPERE Y MIQUEL, *cit. supra*, n. 9, II, p. XIX.

22. La primera referència documental que els relaciona és de l'any 1437; més tard, l'any 1449, Isern actua com a testimoni de Martorell en la firma d'una escriptura. Finalment, en data 8 i 12 de març, del 1454 la vídua d'Isern reclama els salaris pendents de cobrar pel seu difunt marit. Vegeu AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 2, ref. 22, 58, 78, 79 i 85.

23. Josep Gudiol assenyala la possibilitat que Ramon Isern pogués ser el col·laborador anònim del retaule de Santa Maria Magdalena de Vic o l'autor de les inicials dels *Comentarios als Usatges de Barcelona*. Resulta atractiva l'observació que realitza Josep Gudiol d'aquesta obra quan diu que en el blanc utilitzat va incloure l'oli de llinosa «dando así una textura superficial característica e inédita en lo estudiado hasta ahora». JOSEP GUDIOL I RICART, *Bernardo Martorell*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1959, p. 7-8 i 32. Aquesta apreciació pot estar relacionada amb el pagament de nou sous realitzat per la marmessoria de Bernat Martorell «per cert oli de llinós que lo damunt dit defunt havia pres en la seva vida seons apar en lo seu compte». AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 2, p. 72. Si fos així, Martorell, a l'igual que va ser receptor a les noves pautes flamenquitzants introduïdes per Dalmau, també pogué modificar la tècnica al tremp tradicionalment emprada i incloure l'oli en l'acabament de les seves obres.

24. L'any 1491, quasi quaranta anys després de la mort de Ramon Isern, la vídua del pintor, juntament amb la seva germana, ambdues filles de Joan Carbó, donen a Ferrer Gualbes una casa a cens al carrer dels Templers. AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 2, p. 134. El cognom comú de Ramon Isern amb el del cunyat de Bernat Martorell, Bernat Isern, ha fet pensar en un possible parentiu entre ambdós.

25. En relació a la valoració econòmica de l'obra de Lluís Borrassà, vegeu FRANCESC RUIZ I QUESADA, «Aportacions al coneixement de la pintura de Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona» a *Lambard*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1996, VIII, p. 215-240; FRANCESC RUIZ I QUESADA, *Aproximació a la pintura del taller de Lluís Borrassà a partir de la seva valoració econòmica*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996 (tesi de llicenciatura inèdita); FRANCESC RUIZ I QUESADA, *cit. supra*, n. 1, p. 67-80, especialment p. 72-73.

26. Per a l'anàlisi del procés d'alliberament de Lluís Borrassà un cop mort el seu Mestre, vegeu FRANCESC RUIZ I QUESADA, *La darrera producció de Lluís Borrassà. Una via per a l'aproximació a dos artistes: Lluís Borrassà i Pere Sarreal*, Premi Amics de l'Art Romànic, Barcelona, 1997 (en premsa). L'any 1447, Bernat Martorell va comprar un altre esclau tàrtar de quinze anys anomenat Bernat. AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 2, p. 123. S'ha de considerar que, malgrat l'aparent alt cost de l'adquisició d'esclaus, 66 lliures en aquest cas, la rendibilitat que podien proporcionar al seu amo en el taller de pintura era molt elevada si es té en compte que en un primer moment podien encarregar-se de l'execució de les tasques menys especialitzades i si es té en compte la possibilitat de l'aprenentatge de l'ofici. Tot això sense que el Mestre tingués cap compromís d'abonar un sou.

ció estilística de Jaume Huguet. La recentment proposada vinguda de Mateu Ortoneda a Barcelona l'any 1425, arran de la mort de Lluís Borrassà, va poder vehicular el trasllat d'un jove Jaume Huguet de tretze anys a aquesta ciutat.²⁷ Si es tenen en compte els vincles existents entre Martorell i Ramon de Mur, així com la relació d'aquest darrer amb Mateu Ortoneda, no és agosarat pensar que la primera evolució artística de Jaume Huguet es desenvolupés prop del pintor de Sant Celoni. En relació a això, es coneix que, l'any 1448, Pere Huguet residia a l'illa de cases de mossèn Bartomeu Castelló, al quarter de Framenors, a la casa veïna de la de Bernat Martorell. Aquest fet, juntament amb l'aprenentatge de Bernat Ortoneda, fill de Pasqual Ortoneda, pintor aleshores de Saragossa, a l'obra de Bernat Martorell, sembla revalidar, el 1446, els contactes existents entre Martorell i l'escola sorgida des de Tarragona.²⁸ Probablement, el pintor Jaume Romeu va ser un col·laborador de Martorell l'any 1437 i és molt possible que sigui el mateix artista homònim que apareix documentat a Saragossa entre els anys 1440 i 1470.²⁹ El fet que l'activitat pictòrica

de Romeu a Aragó s'iniciï col·laborant amb el pintor Pasqual Ortoneda obre una via complementària en la comprensió dels lligams existents entre aquest darrer artista i Bernat Martorell, alhora que promou la reflexió del possible inici a l'obra del pintor de Sant Celoni d'alguns dels artistes catalans actius a Aragó a partir de la quarta dècada del segle XV.³⁰

Sense oblidar l'impacte de la pintura de Lluís Dalmau, però tampoc sense sobrevalorar-lo, la influència de la pintura de Martorell en l'evolució artística de Jaume Huguet va tenir una transcendència força més elevada que la plantejada fins ara. Un cop més, no s'ha d'oblidar que són poques les obres que mostren la imatge més original del Mestre de Sant Celoni i que, segons tractem de demostrar, la consideració d'imatges alterades per la intervenció del taller pot contribuir a diluir la comprensió de la casuística d'arrel martorelliana present en la pintura de Jaume Huguet.

Dissortadament, són poques les referències a altres membres del taller existents en la documentació relativa a Bernat Martorell. Malgrat això, sabem que, a més dels pintors esmentats va tenir relacions amb altres pintors més modestos com Joan Cabrera i possiblement Huguet Framon.³¹ En el terreny de la hipòtesi, va poder formar part del seu taller el pintor Pere Escaparra, pintor de Siracusa, relacionat amb Bernat Martorell l'any 1443, actiu a Puigcerdà l'any 1446 i al Rosselló a partir de l'any 1465.³²

27. FRANCESC RUIZ I QUESADA, *cit. supra*, n. 1, p. 72.

28. En aquesta ocasió, el reconeixement no tan sols prové de Saragossa, sinó que la decisió de la formació de Bernat Ortoneda al taller de Martorell sembla que va ser disposada el 1446 pel seu arquebisbe i mecenes Dalmau de Mur. AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 2, p. 123.

29. El 16 d'agost del 1437 Jaume Romeu i Ramon Isern van actuar de testimonis d'un pagament relatiu a un retaule encarregat a Bernat Martorell per a la confraria de Sant Pere, dels pescadors de Barcelona; vegeu SALVADOR SANPERE Y MIQUEL, *cit. supra*, n. 9, II, p. 220 i AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 2, p. 119. Si bé ambdós autors fan esment de la mateixa notícia, Duran i Sanpere transcriu el nom de l'artista com a Romei. Els lligams explícits entre l'únic fragment documentat de Pasqual Ortoneda, el compartiment del retaule d'Embid de la Ribera conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 65783), amb la pintura de Bernat Martorell poden generar dubtes seriosos a l'hora d'assegurar la seva autoria, ja que se sap que en aquestes dates Ortoneda va subrogar la realització de les escenes laterals d'un retaule a Jaume Romeu. Molt probablement, l'encàrrec important rebut per Pasqual Ortoneda l'any 1437 per a la realització dels treballs pictòrics del retaule de Tarassona i la finalització d'aquests al març de l'any 1441 van motivar que Ortoneda subrogués a Jaume Romeu, el 9 de gener del 1440, la pintura de dotze compartiments del retaule de Villanueva del Gallego, obra que havia estat contractada el juny del 1437. La data de l'encàrrec del retaule d'Embid de la Ribera, el 22 de desembre de l'any 1437, ni fa inversemblant la col·laboració de Romeu en l'obra ni que el compartiment lateral conservat sigui en realitat de la seva mà. Només una anàlisi estilística més aprofundida o la possible descoberta de noves referències documentals poden ajudar a esbrinar la veritable personalitat artística d'ambdós pintors. La col·laboració de Romeu amb Blasco de Grañén pot auxiliar en aquest estudi i clarificar parcialment l'ampli catàleg de pintures atribuït a aquest darrer artista i al seu cercle. El retaule encarregat a Pasqual Ortoneda per a la catedral de Tarassona va ser contractat per 14.000 sous, dels quals 10.000 sous eren per a la pintura i 4.000 sous per a la «maçoneria de fusta»; vegeu R. STEVEN JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipòtesis confirmada: documentació del retaule major, 1437-1441» a *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*,

Saragossa, 1987, XXX, p. 9-18. La importància de la comanda del retaule de Tarassona no tan sols justifica la subrogació a Romeu de les obres contractes en aquestes dates (1437-1441), sinó que també dona a conèixer l'elevada valoració artística que va tenir la pintura d'Ortoneda. En relació a aquest pintor vegeu MANUEL SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV» a *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1917, XXXVII, p. 442-443 i Ma CARMEN LACARRA DUCAY, «Pascual Ortoeda, pintor del retablo mayor de la catedral de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio» a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Saragossa, 1987, XXX, p. 19-28.

30. Pospossem l'anàlisi dels lligams d'alguns d'aquests artistes amb el taller de Bernat Martorell per a un proper estudi.

31. JOSEP GUDIOL-SANTIAGO ALCOLEA I BLANCH, *cit. supra*, n. 17, p. 122.

32. En data 18 de març del 1443, Bernat Martorell i Pere Escaparra actuen com a testimonis de la venda del castell del Regomir, construït damunt la volta del portal del mateix nom. AGUSTÍ DURAN I SANPERE, *cit. supra*, n. 2, p. 122. El 7 de setembre del 1446 Pere Escaparra, que es declara veí de Puigcerdà, atorga poders a l'escrivà barcelonès Pere Bastat. JOSEP MA MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1949, VII, p. 121, reg. 170. L'any 1465 Pere Escaparra pinta un retaule dedicat a sant Joan per a l'església d'Illa i l'any 1472 pinta un altre retaule dedicat a la Mare de Déu per a l'església de Rodés. PAUL MASNOU, «Quelques peintres roussillonnais» a *Ruscino*, Llespinyà, Perpinyà, juliol-desembre del 1925, 25, p. 125. MARCEL DURLIAT, *Arts Anciens du Roussillon*, Perpinyà, Conseil Général des Pyrénées Orientales, 1954, p. 118. L'activitat de Pere Escaparra a Puigcerdà pot estar relacionada amb la realització d'un retaule dedicat a sant Joan Evangelista del qual el Museu Nacional d'Art de

Els contactes de Bernat Martorell amb artistes com Rafael Destorrents, Jaume Ferrer, Pere Teixidor i d'altres, els tractem en l'apartat següent ja que, si bé tenen a veure amb l'assimilació de les noves formes martorellianes, el seu origen no sorgeix de la relació mestretaller. Els límits d'aquest estudi no ens permeten d'aprofundir en la relació de Martorell amb altres artistes com Bernat Despuig, antic Mestre de Badalona, Jaume Cirera o Guillem Talarn, tema que tractem en una propera publicació.³³

LA IRRADIACIÓ AL PRINCIPAT DE LA PINTURA MARTORELLIANA

La importància de la pintura de Martorell no s'ha d'entendre tan sols per l'alta categoria artística d'aquest artífex, sinó també per la influència que irradia a altres centres pictòrics de Catalunya. La col·laboració de Martorell amb Jaume Ferrer, amb Pere Teixidor i amb Joan Conilles en el policromat del retaule major de la catedral de Lleida modifica substancialment l'art a l'àrea lleidatana. En aquest sentit, s'han de considerar els lligams existents entre Martorell i el miniaturista i pintor Rafael Destorrents, autor del Missal de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona, els quals poden originar més d'una reflexió si es té en compte l'activi-

tat comuna d'ambdós artistes en els terrenys de la pintura i de la miniatura.³⁴

L'obra de Joan Antigó i d'Honorat Borrassà evidencia els forts contactes que degué tenir Martorell amb l'escola gironina, els quals, molt probablement, degueren iniciar-se a partir de la relació amb Jaume Borrassà entre els anys 1425 i 1430.³⁵ El coneixement de diverses notícies documentals que apunten a l'adscripció de Ramon Solà al taller d'Antigó i d'Honorat Borrassà, i la vinculació estreta d'aquests amb la pintura de Martorell motiva que no menyspreem la possible influència de caire martorellianà en el pintor Ramon Solà.³⁶ En aquesta comprensió de la influència de

34. En relació a l'activitat de Bernat Martorell com a miniaturista vegeu JOSEFINA PLANAS BADENAS, «Bernat Martorell y la iluminación del libro: una aproximación al Libro de Horas del Archivo Histórico Municipal de Barcelona» a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Saragossa, 1991, XLVI, p. 115-142.

35. Els lligams de la pintura de Martorell amb la que des de Girona realitzen Joan Antigó i Honorat Borrassà poden explicar una casuística en els interessos artístics de Martorell d'aquests anys, ja que l'expressió d'ambdues pintures dona a conèixer algun vincle comú. En relació a Antigó, la seva formació artística la degué realitzar al taller dels Borrassà gironins i va encapçalat aquest obrador familiar a causa de la desaparició de Francesc Borrassà, el 1425, a la del seu germà Guillem, al voltant del 1428, i a la del seu fill Jaume Borrassà, cap al 1431. La col·laboració d'Antigó amb Honorat Borrassà i el seu matrimoni amb Caterina Borrassà, ambdós fills de Francesc, semblen confirmar aquest suposat aprenentatge. Així, un jove Antigó proper als 25 anys es fa càrrec de diverses obres, una de les quals era destinada a la catedral de Girona, i en una edat al voltant dels 30 anys realitza l'esplèndid retaule de Banyoles (1437-1439). Els lligams familiars entre Antigó i Honorat Borrassà, així com les posteriors col·laboracions d'ambdós pintors poden fer suposar la formació del segon al costat del primer. Aquesta possibilitat és versemblant si considerem una notícia poc ponderada fins ara, segons la qual Honorat va néixer en una data molt propera a l'any 1425. La pintura d'Antigó, coneguda a partir del retaule de Banyoles i en la qual hauria participat únicament com a ajudant un jove Honorat amb una edat pròxima als 14 anys, es desenvolupa a partir de diverses influències. D'una banda la que parteix de l'obra dels Borrassà de Girona i de l'altra la que connecta amb la pintura de Bernat Martorell i amb el món dels Limbourg i dels artistes llombards. La realització de la taula de sant Joan Baptista i de sant Esteve, procedent de Puigcerdà, degué ésser fruit de la col·laboració d'ambdós pintors en el període 1447-1453, més si es té en compte que aquesta darrera data és l'última referència coneguda d'Antigó. En relació amb aquesta obra vegeu ROSA ALCOY I PEDRÓS, nota 32. Proposem afegir al catàleg d'aquests pintors dos compartiments de predeu la conservats a Londres; vegeu CH. R. POST, *cit. supra*, n. 32, VII-I, p. 233, fig. 65.

36. A més d'una informació que relaciona Ramon Solà I amb Honorat Borrassà i indirectament amb Joan Antigó hem associat una notícia, publicada recentment per Pere Freixas, amb l'activitat d'Honorat. Ens referim a la contractació a Ramon Solà I del retaule de Sant Pere de Juïà l'any 1457 i a la finalització d'aquesta obra per part del seu fill Ramon Solà II dos anys més tard. Aquesta referència documental té una importància singular si considerem que aquest mateix retaule va ser contractat a Honorat Borrassà el novembre del 1456; vegeu PERE FREIXAS I CAMPS, «Ramón Solà II, Santiago el Mayor» a *Cathalonia. Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, El Viso, 1997, p. 202-205, n. 1 i JOSEP CLARA, «Precisiones i nous documents sobre els pintors Borrassà (segles XIV-XV)» a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Girona, 1987, XXIX, p. 129-142, especialment p. 132, n. 17. La possi-

Catalunya conserva dues taules. Ens referim a les pintures de Sant Joan Evangelista a Patmos (MNAC/MAC 15794) i a la del seu Martí (MNAC/MAC 24077), ambdues procedents de l'església parroquial de Santa Maria de Gràcia de Puigcerdà. Els lligams d'aquestes pintures amb Bernat Martorell, ja assenyalats per Post, així com amb Arnau Gassies, són prou forts com per no ser inversemblant la possible identitat del pintor anònim amb Pere Escaparra, l'activitat del qual a la capital del Rosselló coincideix amb la cronologia de les taules. CH. R. POST, *An History of Spanish Painting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1938, VII-II, p. 568-570, fig. 212. En relació a l'activitat a Puigcerdà d'altres artistes en aquestes dates hem de recordar la contractació, realitzada l'any 1450, d'un retaule per al convent dels dominics de Puigcerdà als pintors Francesc Vergós II i Llorenç Madur, que va quedar inacabat per la mort del primer l'any 1453 i que va ser finalitzat per Bartomeu Bossom; vegeu MIQUEL PUJOL I CANELLES, «El retaule de sant Miquel d'Empúries: descoberta la identitat dels seus autors» a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Girona, 1988-1989, XXX, p. 239; MIQUEL PUJOL I CANELLES, «El retaule de Castelló d'Empúries i la seva circumstància socio-cultural» a *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, Figueres, 1994, 27, p. 64-65 i 75-76. De la mateixa cronologia i origen idèntic que les taules de sant Joan Evangelista és la taula central d'un retaule dedicat a sant Joan Baptista i a sant Esteve (MNAC/MAC 15845) que ha estat atribuïda a Joan Antigó i a Honorat Borrassà. En relació a aquestes taules procedents de l'església de Santa Maria de Gràcia s'ha dit que podien provenir de l'església conventual de Sant Domènec de Puigcerdà o de l'església dels agustins; vegeu ROSA ALCOY I PEDRÓS, «Taller de Joan Antigó y Honorat Borrassà. San Juan Bautista y San Esteban» a *Cathalonia. Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, El Viso, 1997, p. 174-178.

33. ROSA ALCOY I PEDRÓS- FRANCESC RUIZ I QUESADA, *El Mestre de Badalona. Estudi i desenvolupament d'una identitat*, Barcelona, 1996 (en premsa).

Martorell a l'escola de Girona i també a la del Roselló, possiblement s'ha de considerar Pere Escaparra.

Els lligams de Bernat Martorell amb l'escola pictòrica tarragonina van més enllà de Ramon de Mur i del Mestre de Glorieta i també inclouen Mateu Ortoneda. És a partir d'aquestes relacions que es pot entendre la realització, per part de Martorell, del retaule de Vinai-

xa.³⁷ Finalment, hem de destacar que l'aprenentatge de Bernat Ortoneda al taller de Martorell, així com el de Jaume Romeu, entre d'altres, fomenta la irradiació de la seva pintura a terres d'Aragó.

FRANCESC RUIZ I QUESADA (setembre del 1997)
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ble adscripció de Solà I i, probablement, de Solà II al taller d'Antigó i d'Honorat, es pot recolzar en el fet que la primera notícia referent a la contractació d'un retaule a Solà I, des de l'any 1433, és del novembre del 1456, data que possiblement va coincidir amb la mort d'Honorat, la qual s'ha fixat entre el novembre del 1456 i el febrer de l'any següent. En relació al vincle Solà-Borrassà-Antigó, una altra referència a considerar és la presència del pintor Bernat Vicens, nebot de Joan Antigó, en un document de l'any 1456

relacionat amb la família Solà. Dos anys més tard, Bernat Vicens va signar un contracte d'aprenentatge en el taller de Jaume Huguet.

37. Malgrat l'apropament estilístic de diverses figures del retaule dels sants Joans amb algunes del retaule de la Transfiguració de la catedral de Barcelona, obra realitzada en els darrers de vida de Martorell, la composició de les escenes del retaule catedralici s'allunya notablement de la del de Vinaixa.