

RETROTABULUM

Estudis d'art medieval
Núm 6. Desembre 2012
ISSN 2014-5616



L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa

Francesc Ruiz i Quesada

Abans de finalitzar un any en què l'exposició *Catalunya 1400. El gòtic internacional* va esdevenir una gran ocasió perduda en la projecció de la cultura medieval d'un país, hem volgut dedicar aquest treball a un capítol cabdal de la pintura del Principat, gairebé absent en aquesta mostra. Comentari que també abraça altres absències, ara ens referim a la pintura duta a terme al bisbat de Tortosa, concretament a la ciutat i a les terres del Maestrat, àmbit aquest darrer en què, molt particularment, tingueren un punt de trobada els paradigmes figuratius català i valencià.¹

L'acceptació de les noves propostes sorgides des de les corts i els grans centres d'Avinyó, París, Dijon, Milà, Praga, Colònia, Londres, els Països Baixos, Barcelona i València va promoure una nova variant gòtica de la pintura, la miniatura, l'escultura, l'orfebreria, els brodats i els vitralls que se sintetitza, per la seva homogeneïtat, sota el nom de gòtic internacional. Aquesta etapa també és coneguda amb els noms de gòtic cortesà o art del 1400 i, a Alemanya, es coneix amb el noms de *shöne Stil* (bell estil) i *weiche Stil* (estil suau). Progressivament es donà pas a uns nous esquemes caracteritzats per una modulació força més expressionista i una gamma cromàtica de colors intensos i contrastats. La fluïdesa de les línies, coincident amb una elegància de tipus cortesà, reflecteix una estilització en què la imaginació guanya terreny i s'expressa amb unes noves iconografies, d'acord amb un llenguatge que inclou el refinament i alhora la quotidianitat, l'estilització i també el moviment. És un llenguatge artístic aristocràtic en què molts dels personatges representats duen les indumentàries més sofisticades de l'època. El gòtic internacional a França s'organitza a l'entorn dels hereus de l'estil Pucelle, mentre que a Itàlia la construcció del duomo de Milà va esdevenir un punt de trobada d'artistes que van resoldre aquesta comesa d'acord amb les noves pautes, en part derivades de les que ja havien triomfat a la cort de Bohèmia.

¹ Amb el propòsit de donar al lector una visió més àmplia d'aquest període i promoure la divulgació, no ens hem limitat a tractar només els aspectes menys coneguts i hem incorporat alguns dels textos que varen redactar a *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005.

A la Corona d'Aragó, el prometatge de Joan I amb Joana de Valois i els seus matrimonis amb Mata d'Armanyac i Violant de Bar evidencien l'apropament del monarca cap a França, que també cal considerar-lo des del vessant cultural. Amb la primera muller va ser pare de Joana, que es casà amb Mateu I, comte de Foix, i amb la segona, de Violant, comtessa de Provença com a muller de Lluís II d'Anjou, rei titular de Nàpols. La fama d'humanista i bibliòfil important que tenia el rei caçador va motivar l'arribada de molts còdexs il·luminats, els quals van esdevenir una de les vies d'entrada del nou llenguatge artístic que s'estava conreant. A la mort de Joan I, va heretar el tron Martí I l'Humà, monarca que es va casar amb la noble aragonesa Maria de Luna, qui li va donar un fill, Martí el Jove, que va ser rei de Sicília pel seu matrimoni amb Maria de Sicília. Tanmateix, la mort de Martí el Jove (1409) i la de Martí l'Humà (1410), sense cap descendència masculina, va motivar que els compromissaris de Casp proclamessin rei Ferran de Trastàmara, nét de Pere III el Cerimoniós, el 1412. A la seva mort, el succeí Alfons el Magnànim (1416-58).



En temps del primer gòtic internacional, la diòcesi de Tortosa aplegava un territori força més ampli que l'actual i l'art d'aquest bisbat passa per valorar que una de les característiques de la seva pintura va ser precisament constatar un magnífic diàleg entre la producció catalana i valenciana, enriquida, així mateix, pels viatges dels artistes per l'arc mediterrani, Aragó i Mallorca.²

A redós de la pintura del 1400 en el bisbat de Tortosa

A la catedral de Tortosa o a la seva diòcesi varen ser destinades obres magnífiques que van sorgir dels millors pinzells de Barcelona, Tarragona i València. De la Ciutat comtal i concretament del taller de Pere Serra cal tenir present el retaule de la Mare de Déu dels Àngels (ca. 1385). D'aquest conjunt es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya la taula central i dos cossos de predel·la i la crítica ha estat unànime a l'hora d'atribuir-lo a Pere Serra, a partir dels vincles que hi ha entre aquest conjunt i el retaule del Sant Esperit de Manresa, obra que Pere Serra finalitzà el 1394, un cop mort el seu germà Jaume.

Des de fa molt de temps s'ha relacionat amb la catedral de Tortosa, des d'on, en els darrers anys del segle XVI i per ordre del bisbe Gaspar Punter, van ser traslladats diversos retaules que ocupaven les capelles de l'absis del temple catedralici al convent de Santa Clara. Les investigacions de Massip i Fonollosa (1996) han donat a conèixer que l'esplèndid retaule de la Mare de Déu dels Àngels prové de la catedral de Tortosa i també que, molt probablement, fou encarregat pel notari Bernat Macip.³

² Actualment acull les comarques del Baix Ebre, el Baix Maestrat, el Montsià, la Ribera d'Ebre, els Ports, la Terra Alta, i part de les comarques de l'Alt Maestrat (Catí i Tírig), el Baix Camp (Colldejou, Pratdip i Vandellòs i l'Hospitalet de l'Infant), i el Priorat (la Bisbal de Falset, Cabassers, Capçanes, la Figuera, els Guiamets, el Lloar, Marçà, Margalef, el Masroig, el Molar i la Vilella Baixa). La diòcesi històrica, modificada en dues ocasions en el segle passat, arribava fins a Maials (Segrià), Arenys de Lledó, Calaceit, Cretes i Lledó d'Algars (Matarranya), les comarques senceres de l'Alt Maestrat, l'Alcalatén, la Plana Alta i la Plana Baixa i el municipi de Fanzara, a l'Alt Millars.

³ MASSIP I FONOLLOSA, J., "Artes para un nuevo mundo", in PASCUAL, A. M., *Historia del Arte: Gótico*, 5, Barcelona, 1996, p. 778.

En el *Liber beneficiorum* (folis 12-15) de la catedral tortosina consta que el 10 de juny de 1384 Bernat Macip va donar a la capella que ell havia fet construir de bell nou sota l'advocació de la Verge Maria i dels Àngels un censal de 55 sous, i les seves darreres voluntats, del 1408, que Macip elegí sepultura en la capella que havia fet construir i



Pere Serra. Mare de Déu dels Àngels
MNAC. Barcelona

dotar a la seu de Tortosa, en una sepultura plana al peu de l'altar. Bernat Macip figura documentat des dels anys 1366 i 1378.⁴ En un inici com a escrivà del capítol catedralici i més tard com a regent de la cúria de Tortosa i notari no eclesiàstic d'aquesta ciutat. Macip va ser qui sufragà la construcció de la capella de la capçalera de la catedral de Tortosa que està situada a la dreta de l'absidiola central de l'absis, lloc on va poder ser emplaçat el retaule marià.

Gràcies a la presència del seu senyal heràldic en el *Llibre del clavari de Tortosa* es pot confirmar que són seves les armes, un copó amb la flor de lis, de l'actual capella de Sant Cosme i Sant Damià inicialment dedicada a santa Anna.⁵ L'absència de la Mare de la Verge a la taula central d'aquest conjunt ha originat algun dubte a l'hora de ratificar la identitat entre el retaule del MNAC i el de la catedral de Tortosa. Tanmateix, i en aquest sentit semem que cal tenir en compte les importants dimensions de l'obra, les quals van poder permetre acollir les escenes de santa Anna i la infantesa de Maria. D'altra banda i seguint el patró de retaules com el del Sant Sepulcre de Saragossa, pintat per

Jaume Serra, o el del Sant Esperit de l'església de Santa Maria de Manresa, dut a terme pel seu germà Pere, no es pot desestimar la representació de santa Anna, entre la imatge de la *Madonna angelicata* i el Calvari que coronaria el carrer central. Sigui com sigui, la referència documental en què el promotor mateix de la capella de Santa Anna esmenta aquest oratori amb el nom de *Beate Virginis Marie et Angelorum* és força convincent a l'hora de cercar l'emplaçament primigeni de les taules del MNAC.⁶

⁴ És probable que sigui el mateix personatge que figura com a notari de Sant Mateu l'any 1360, vegeu BOVER FALCÓ, O., "Vinaròs en la guerra de los dos Pedros. 1360", *Setmanari Vinaròs* (13/04/1991).

⁵ RUIZ I QUESADA, F., "Pere Serra. Madonna degli Angeli", *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Venècia, 1999, p. 102-104 (catàleg d'exposició). Pel que fa a la catedral de Tortosa i la capella de santa Anna, o de la Concepció, vegeu ALMUNI BALADA, V., *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, I, Barcelona, 2007, p. 172-173.

⁶ RUIZ I QUESADA, F., "Pere Serra", *L'art gòtic a Catalunya, Pintura: De l'inici a l'italianisme*, vol. I, Barcelona, 2005, p. 284-296, FAVÀ, C., "El retaule de la Mare de Déu dels Àngels" a VIDAL, J. & CARBONELL, J. A. (coord.), *Història de les Terres de l'Ebre: Art i Cultura*, V, Tortosa, 2010, p. 96-98, FAVÀ, C., "La Mare de Déu dels Àngels de Tortosa i el seu pas per l'àmbit privat",

A més a més de Tortosa, poblacions com Morella i Sant Mateu, dependents d'aquest bisbat, van ser centres pictòrics importants i van representar un punt intermedi en el diàleg entre la pintura valenciana i catalana. Pere Lembri, Llabri o Llabri (doc. 1399-1421), juntament amb Guillem Ferrer (c. 1372/1375-1417/1418), Jaume Sarreal (1402-32) i els Vallserà, en són els artífexs principals, els quals, malgrat l'important desaparició de la producció pictòrica d'aquesta zona, foren una alternativa a la pintura produïda des de Barcelona i València, amb certa dependència però alhora autònoma. Unes taules magnífiques -descobertes ja fa uns anys a la localitat de Cinctorres (els Ports), població propera a Morella-, palesen l'elevada qualitat artística de la producció pictòrica produïda en aquesta comarca i són un testimoni que s'adiu amb la documentació sobre l'activitat artística dels pintors de l'àrea del nord de Castelló, pròxima a Tortosa. La taula de la Mare de Déu amb el Nen envoltada d'àngels músics que es conserva al Museu de la Catedral de Barcelona, obra del Mestre de Cinctorres, és també un magnífic testimoni de l'elevada qualitat pictòrica assolida en aquesta zona en temps del primer internacional.

La iconografia de la Mare de Déu envoltada d'àngels músics va gaudir de molta acceptació popular a partir del darrer quart del segle XIV i un dels artistes que millor va saber reproduir aquesta imatge va ser Pere Nicolau (doc. 1390-1408). Nadiu d'Igualada, va ser un dels pintors més importants del panorama artístic de l'internacional. De la seva obra en terres catalanes sembla ser que no n'ha quedat res, però sabem que no va fixar la seva residència a València fins al 1390, on va crear una important escola. L'art de Pere Nicolau posa de relleu la gran llacuna d'obres desaparegudes que ombreja l'inici de l'art internacional català, ja que apareix a la ciutat del Túria com un artista totalment format i plenament experimentat en el nou estil.

Pel que fa al bisbat de Tortosa, Pere Nicolau va atendre un encàrrec de Bernat Carsí, canonge de la seu de València, per pintar un retaule dedicat als Goigs de la Mare de Déu per a l'església de Santa Maria d'Horta de Sant Joan (1401). Segons el contracte, el moble havia de fer 20 pams d'alt i 14,5 d'ample, sense el guardapols, i va ser valorat en 130 florins (1.430 sous). Pel contracte, sembla que devia tenir quatre carrers laterals amb tres escenes cadascun, més el central amb tres composicions i, pel que fa a la predel·la, hi havia tretze cases amb els dotze apòstols i la imatge de Jesús al mig. No sabem si com a procurador o per iniciativa pròpia, el fet és que la darrera època d'aquest conjunt va ser abonada per l'arquebisbe de Tarragona, Énnec de Vallterra.⁷

També de Pere Nicolau, una altra obra que ha estat vinculada a Tortosa és el retaule de la Mare de Déu del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Dedicat als Goigs de Maria, és notable que aquest magnífic conjunt va patir alguna alteració pel que fa a l'estructura, moment en què es van capgirar els dos carrers laterals. Tal vegada, va poder ser coronat per la imatge del Pare Etern o la Crucifixió, ja que les imatges antigues d'aquest moble revelen algun tipus de actuació que afecta aquesta zona.⁸ Tampoc fora inversemblant

Porticvm. Revista d'estudis medievals, II (2011), p. 68-88 i ALCOY PEDRÓS, R., "Aproximació a la pintura gòtica" a CARBONELL J. A. & VIDAL, J. (eds.), *Història de les Terres de l'Ebre: Art i Cultura*, V, Tortosa, 2010, p. 85-99.

⁷ SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievals en València*, Barcelona, 1914, publicat a *Estudis Universitaris Catalans*, Barcelona, vol. V, 1912, p. 210-246, 297-327, 444-471. Vol VII, 1913, p. 32 i LLANES I DOMINGO, C., *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 247-248.

⁸ GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gòtica espanyola en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo*, Bilbao, 1995, p. 88-103, p. 90 i 91. La diadema que delimita la taula de la Dormició no

que el lloc de la suposada taula central, perduda, fos ocupat inicialment per una talla dedicada a la Verge, d'acord amb un model de retaule mixte, força sovintejat a l'època.



Pere Nicolau. Retaule dels Goigs de la Mare de Déu
Museo de Bellas Artes, Bilbao

En relació amb la història més recent d'aquest esplèndid tríptic, sabem que cap a l'any 1920 es guardava a la col·lecció tortosina de Diego de León Núñez-Robres.⁹ En aquestes dates l'obra va ser admirada per Elías Tormo, qui va comentar que es tractava d'un *retablo de arte local o valenciano, por 1420, de una ermita de Tortosa*.¹⁰ Anys més tard i ja oblidada la pista d'aquest emplaçament, Saralegui va tornar a insistir en la pertinença de l'obra a Diego de León i el seu vincle amb Tortosa.¹¹ Tanmateix i pel que fa a la propietat del retaule de Bilbao, Cèsar Favà aporta una informació singular en comentar que "una fitxa del Repertorio Iconográfico de España (MNAC), vinculada a la frustrada exposició d'art espanyol de 1918 a Barcelona, conté una imatge d'aquest retaule realitzada pel fotògraf tortosí Ramon Borrell i n'indica la seva

pertinença a la Marquesa de la Roca, la qual era parenta –depenent de les dates, cosina o neboda– de Diego de León Núñez-Robres."¹²

Muller del marquès de Montortal, Maria del Pilar Rodríguez de Valcárcel y de León Castillo y Liñán, va ostentar, entre d'altres títols, el de marquesa de la Roca.¹³ Portem a

implica un tancament i podria haver donat pas a una altra imatge, segons es pot advertir, per exemple, al retaule de la Mare de Déu de Rubiols de Mora.

⁹ RODRIGO, C., "Aproximación al Retablo de Pere Nicolau «Los Gozos de la Virgen María» en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Anuario. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1988, p. 9-24 i GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica española, cit. supra*, p. 88-103 i FAVÀ, C., "La Mare de Déu dels Àngels de Tortosa i el seu pas per l'àmbit privat", *Porticvm. Revista d'estudis medievals*, II (2011), p. 68-88.

¹⁰ TORMO, E., *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*, Madrid, 1923, p. 8 i 18. L'any 1934, el retaule fou venut per Ramón Aras Jáuregui al Museo de Bellas Artes de Bilbao.

¹¹ SARALEGUI, L. DE, "Para el estudio de algunas tablas valencianas", *Archivo de Arte Valenciano*, XX (1934), p. 3-50 i SARALEGUI, L. DE, "Pedro Nicolau", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLVI (1942), p. 98-152.

¹² FAVÀ, C., "La Mare de Déu dels Àngels de Tortosa i el seu pas per l'àmbit privat", *Porticvm. Revista d'estudis medievals*, II (2011), p. 68-88. Com ja va fer Cèsar Favà en donar a conèixer aquesta informació, jo també vull destacar, i alhora agrair, la important tasca de col·laboració en la recerca portada a terme des de fa molts anys per Alicia Cornet, del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

¹³ ROVIRA I GÓMEZ, S.J., *Els nobles de Tortosa (segle XIX)*, Valls, Cossetània Edicions, 2008.

col·lació aquesta dama perquè el marquesat de la Roca va estar lligat des dels seus inicis (1789) a la ciutat de Tortosa, terres on els seus titulars varen tenir importants possessions e interessos econòmics. Propietat d'aquest matrimoni fou també un díptic amb les imatges de la Mare de Déu dins l'*hortus conclusus* i la Crucifixió de Crist, obra molt vinculada a l'art del Mestre d'Albocàsser i, consegüentment, al de Bernat Despuig.¹⁴ Atribuït al Mestre Montortal, del qual parlarem més endavant, l'hàbit del comitent podria reflectir que l'obra procedeix del monestir cistercenc de Benifassà, cenobi que després de la desamortització va ser adquirit per un altre membre de la noblesa tortosina.



Mestre Montortal. Díptic de la Mare de Déu envoltada d'àngels músics i Crucifixió
Col·lecció Montortal

De nou amb Pere Nicolau, l'única obra aparentment documentada d'aquest artista és el retaule major de l'església de Sarrión (Terol), conjunt que duia a terme l'any 1404 i que es conserva al Museu de Belles Arts de València, a excepció de la taula central que va ser cremada el 1936. José i Pitarch, no reconeix el vincle entre aquest tríptic i el document de l'any 1404 i proposa que Nicolau sigui l'autor del retaule de l'Ascensió, sant Vicenç i sant Gil de l'església de Sant Joan de l'Hospital de València, conservat a

¹⁴ RUIZ I QUESADA, F., "Maestro Montortal. La Virgen y el Niño con donante y Crucifixión", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, València, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 150-153.

Nova York i atribuït per la majoria d'especialistes a Starnina i Miquel Alcanyís.¹⁵ Segons el parer de José i Pitarch, l'autor del retaule de Sarrión fou el pintor Gonçal Peris, també conegut amb el nom de Gonçal Peris Sarrià.¹⁶



Contrària a la sempre valuosa opinió de José i Pitarch, la majoria de la crítica identifica el conjunt de Sarrión com a obra de Nicolau, tot tenint en compte el document de l'any 1404 i també la irradiació de la seva obra en la producció pictòrica d'Antoni Peris, Gonçal Peris o Jaume Mateu, creadors que van formar part de l'obrador de l'artista català. Els models marians elaborats des del taller de Nicolau són un referent a l'hora d'entendre la taula de la *Madonna angelicata* de diversos creadors i és per això que, abans de comentar les que varen ser pintades a Tortosa i al Maestrat, volem centrar la nostra atenció cap a una altra pintura que Nicolau va poder pintar per a Catalunya. L'estudi d'algunes de les característiques iconogràfiques d'aquesta obra, una taula de la Mare de Déu de la Llet que es conserva al MNAC, ens ajudaran a l'hora de fer la lectura d'altres pintures que atendrem més endavant.

Pere Nicolau i la Mare de Déu de la Llet de Vilafranca del Penedès

L'any 1910, l'antiquari Celestí Dupont va oferir en venda al Museu d'Art de Catalunya un tern de vellut del segle XVI i un petit retaule de pintura gòtica, procedent del convent de carmelites de Vilafranca del Penedès.¹⁷ L'obra gòtica adquirida al cèlebre antiquari va ser la taula de la Mare de Déu de la Llet, envoltada d'àngels músics, que actualment forma part de les col·leccions d'art gòtic del MNAC (MNAC/MAC 15.849).

Aquest plafó és el que queda d'un retaule amb una amplada pràcticament igual que el dels Goigs de la Mare de Déu del Museu de Belles Arts de Bilbao, tot i que una mica més alt. Per la traseria que envolta la pintura, no hi ha dubte que la seva ubicació original va ser per sobre de la taula principal i que donava pas a l'escena que coronava el moble, no sabem si una crucifixió o bé la imatge del Pare Etern. D'altra banda, el fet que l'escena estigui dedicada a la Verge amb el Nen gairebé anul·la la possibilitat que el conjunt fos dedicat als Goigs de Maria. Estem parlant doncs, d'un conjunt que emula, des dels seus discretes dimensions, a obres que repeteixen aquest patró, com el retaule del Centenar de la Ploma que es conserva al Victoria & Albert Museum de Londres. Un altre tríptic que reproduïa el mateix arquetip fou el desaparegut retaule de Sant Vicenç i sant Esteve de l'església de la Sang de Lliria, conjunt dut a terme cap a l'any 1393.¹⁸ En

¹⁵ El vincle entre Pere Nicolau i el retaule de Sant Joan de l'Hospital ve donat perquè en el contracte del retaule de sant Cosme i sant Damià, sant Miquel, santa Caterina, sant Joan Baptista i sant Blai i d'un davant l'altar de santa Caterina, -acordats entre Miquel del Miracle, rector de Penàguila, i Pere Nicolau-, es fa constar que: "lo qual acabarà axí bé o mellor com lo altar de Sent Johan del Spital", vegeu JOSÉ I PITARCH, A., "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques" , a E. A. LLOBREGAT, E. A. & YVARS, J. F. (ed.), *Història de l'art al País Valencià*, I, (Biblioteca d'Estudis i Investigacions, 10), València, 1986, p. 222. i SANCHÍS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", Valencia, *Archivo de Arte Valenciano*, Any XIV (1928), p. 55-56.

¹⁶ Pel que fa a alguns aspectes que tenen relació amb la diferenciació o identitat entre Gonçal Peris i Gonçal Peris Sarrià, vegeu ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996, GÓMEZ FRECHINA, J., *Obras Maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2004 i RUIZ I QUESADA, F., " Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum* 5 (2012).

¹⁷ BORONAT I TRILL, M.J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 407.

¹⁸ HÉRIARD DUBREUIL, M., "Pintura [gòtic internacional]", *Història de l'art valencià*, vol. II, Consorci d'Editors Valencians, València, 1988, p. 182-235, p. 182-183.



**Mestre de Lliria. Detall del retaule de Sant Vicenç i sant Esteve (desaparegut).
Església de la Sang de Lliria**

aquesta ocasió i també coronada per un Calvari, l'escena reproduceix la Mare de Déu envoltada d'àngels, al centre del paradís. Un d'ells ofereix al Nen una cistella amb flors -temàtica que també és present a la taula dedicada a la Mare de Déu del retaule del Centenar de la Ploma-, un altre acompanya amb música el retrobament de Mare i Fill i la resta seleccionen els millors tresors vegetals del jardí. Com a d'altres obres que es van dur a terme a partir d'aquestes dates, amb la imatge de benaurats, la Mare de Déu apareix damunt una peanya envoltada d'un jardí.

Entre les fonts documentals que ens porten a aquesta iconografia, destacarem, per exemple, el contracte que Gonçal Peris va signar amb Jaume Valença (1428), relatiu a un retaule dedicat a Sant Miquel arcàngel i sant Esteve, en què es va disposar: "en la punta sobre la primera tuba [la taula principal] pintaria la figura de Verge Maria ab son fill al braç e ab àngels entorn e en la sobirana punta o tauló pintaria lo crucifici e sent Johan e Santa Maria." Tanmateix i per les dates que ara ens interessien, destacarem el retaule que Guillem Ferrer va pintar per a l'Hospital de Sant Nicolau de Morella. En el contracte d'aquest conjunt, pactat l'any 1388, es fa constar que "damunt lo cap de sent Nicolau sie tengut fer la ymaga de Santa Maria ab lo Jhesus en la falda e en lo braç que mam et angels quey age que tinguen esturments. Item desus les dites stories den mig sobre tot sie lo crucifixi."¹⁹

¹⁹ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintores de Morella. Datos para la historia de la pintura valenciana de los siglos XIV y XV*, Castelló, 1943, p. 78, doc. III.



**Pere Nicolau. Taula de la Mare de Déu de la Llet envoltada d'àngels músics
MNAC, Barcelona**

Hipòtesi de reconstrucció

Respecte a l'origen de Pere Nicolau, sabem que va néixer a Igualada (Barcelona), gràcies al plet interposat pel pintor Jaume Mateu contra el company d'ofici Gonçal Peris (1408). En aquesta demanda van haver de declarar un bon nombre d'artistes, entre els quals el tapiner de València Antoni de Miralles va exposar, sota jurament, que havia vist a Pere Nicolau, pare del pintor homònim i de Gueralda, a Igualada, després a Capellades i finalment a Barcelona. Això abans que Gueralda es casés amb Marc Mateu, matrimoni del qual naixeria el pintor Jaume Mateu "i en après ell Testimoni veu el dit en Jacme Matheu pel dit loch Sent Martí Sarroqua a casa dels dits na Gueralda et a March Mateu stant aquells i aquelles infant petit, el qual veu que els dits cònjuges havien per fill ... ". Atès que Mateu havia de tenir més de 25 anys quan va interposar la demanda, el 1408, vol dir que l'estada de Pere Nicolau a Barcelona va poder acollir part de la dècada dels anys setanta i pràcticament tota la dècada següent, tenint en compte que correspon a l'any 1390 la primera referència documental que el situa a València.²⁰ Amb la seva germana, el seu cunyat i el seu nebot a Sant Martí Sarroca, la bona acollida que la ciutat de València va donar a les propostes pictòriques de Nicolau va promoure el trasllat de Jaume a la capital lleuantina cap a l'any 1392, aproximadament.

Per a la proposta que ara volem plantejar, de tot això ens interessa destacar que Nicolau ja estava format quan va arribar a València i que en els anys noranta va mantenir relació amb Sant Martí Sarroca, atenent al fet que es va fer càrrec del seu nebot i que la seva germana, la mare de Jaume, residia allà. Tenint en compte aquestes incidències, el nostre plantejament a partir d'ara es centrarà en la possibilitat que la taula de la Verge de la Llet de Vilafranca del Penedès, localitat situada a menys de 10 km de Sant Martí Sarroca, pogués ser l'únic testimoni que ha quedat d'un conjunt destinat a aquestes terres catalanes, a la fi del segle XIV.²¹ Més enllà que la taula procedís de Sant Martí Sarroca, cal destacar la singularitat de Vilafranca del Penedès i la gran capacitat que va tenir a l'hora de contractar obra pictòrica en el decurs de la dècada dels anys noranta, com prova el retaule de la Verge i sant Jordi que es custodia a l'església dels franciscans, temple al qual Lluís Borrassà va destinar altres mobles en aquest període. Una altra dada que també cal tenir present en apropar-nos a la taula de la Mare de Déu de la Llet és el Mecenatge dels Cervelló, atès que varen ser senyors de la baronia de Sant Martí Sarroca.²² D'aquest llinatge, degué ser Dalmau de Cervelló el comitent del retaule de Sant Miquel i Tots els Sants que és guarda al Metropolitan

²⁰ D'acord amb la nostra opinió, creiem factible que l'arribada del pintor Esteve Rovira a València, l'any 1388, fos la promotora del trasllat de Nicolau a aquesta ciutat, ver RUIZ I QUESADA, F., "L'estil cortesà a Barcelona" en PLADEVALL, A. (ed.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent Internacional*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 48-50. Malgrat que no tenim cap prova, si Pere Nicolau es formà a Barcelona, com sembla indicar la documentació, és prou clar que no ho va fer a l'obrador dels Serra i la possibilitat de Lluís Borrassà resta força diluïda, tot i que pràcticament desconeixem la seva producció trescentista. Així doncs i entre els tallers singulars documentats a Barcelona en aquestes dates, l'opció d'Esteve Rovira podria ser la més versemblant.

²¹ El monestir de monges carmelites calçades de Vilafranca del Penedès, lloc on es custodiava la taula de la Mare de Déu de la Llet a principis del segle XIX, va ser fundat l'any 1642. La invasió napoleònica i les revolucions posteriors van suposar l'abandonament i retorn al centre i també fou lloc d'acollida per a les monges d'altres centres religiosos, com les de Sant Pere de les Puelles el 1814, vegeu POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, 1941, VIII-II, p. 557-558, fig. 257. A aquest monestir també ha estat vinculada una altra pintura atribuïda a Pere de Valldebriga, ara al Museu Diocesà de Barcelona (núm. inv. 529), vegeu ALCOY PEDRÓS, R., "Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici fins a l'italianisme*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 302-303.

²² RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 141-142 (catàleg d'exposició).

Museum de Noya York, procedent de la Cartoixa de Valdecríst, tríptic que és degué dur a terme amb anterioritat a l'any 1401.

Pel que fa a la cultura figurativa que mostra el plafó de la Verge de la Llet, es poden apreciar diversos trets iconogràfics que situarien la pintura en els primers anys de la residència valenciana de Nicolau, anteriors al canvi de segle. Atenent a la filiació nicolasiana de l'obra i la incidència de la seva procedència, en un primer moment varem pensar que l'autor podia ser Jaume Mateu, proposta que ha tingut com a rèplica la seva afiliació a la mà de Gonçal Peris.²³ Els motius pels quals la paternitat de la Verge de la Llet és discutida neixen de la formació de tots dos artistes, Mateu i Peris, en el taller de Nicolau i el que podria mostrar la taula són els postulats del mestre català en dates en què cap dels dos podia variar en excés les directrius estilístiques marcades per Nicolau.

Per concretar quines són les bases de la nostra proposta, recorrerem principalment a la representació del vestuari. En aquest sentit, a la indumentària que llueixen alguns dels protagonistes a les pintures portades a terme a la dècada dels anys noranta, es pot destacar aquell que afecta les mànigues dels vestits.



Pere Serra. retaule de la Mare de Déu i sant Joan evangelista (detall)
Església parroquial de Sant Llorenç de Morunys

Lluís Borrassà. Taula de la vida de Sant Jaume el Menor (detall)
Col·lecció privada

Pere Serra. Retaule del Sant Esperit (detall)
Església de Santa Maria de l'Aurora, Manresa

Ens referim a un tipus bocamànigues molt àmplies de forma triangular, les quals van ser incorporades per Pere Serra en obres com el retaule del Sant Esperit de Santa Maria de l'Aurora de Manresa (1393-1394), el retaule de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys i el de Sant Julià i santa Llúcia del Sant Sepulcre de Saragossa, conjunt

²³ CORNUDELLA CARRÉ, R., *Gonçal Peris y el Retablo de santa Bárbara. Un ejemplo del gótico internacional valenciano*, Barcelona, 2011, n. 6.

posterior als anys 1384-1385;²⁴ per Lluís Borrassà en un compartiment en què fa caure sant Jaume el Menor del púlpit, del retaule dels sants Jaume el Menor i Bartomeu (1392) i en el tríptic de la Mare de Déu i sant Jordi de Vilafranca del Penedès,²⁵ i per Francesc Comes, en la predel·la de la Passió de Pollença, la qual sembla -per la fusteria, mides i pels elements iconogràfics-, que va formar part del mateix conjunt que va acollir la taula de la Mare de Déu amb l'Infant.²⁶ Aspectes similars els trobem en bona part de les obres pintades pel Mestre de Villahermosa. Contràriament, artistes més retardataris, com Jaume Cabrera en el retaule de Sant Nicolau de l'església de Santa Maria de l'Aurora de Manresa, les continuen figurant en obres del segle XV, aspecte que també es fa palès a centres artístics aleshores menys capdavanters, on la vigència d'aquest tipus de vestuari va durar més anys.²⁷ Tot i això i en aquestes obres posteriors, la tendència fou a representar-les cada cop més reduïdes.

²⁴ Pel que fa al retaule de Sant Julià i santa Llúcia, hi ha constància de la capella al convent del Sant Sepulcre de Saragossa entre els anys 1384 i 1385 i l'heràldica que decora el moble informa que fou encarregat pel llinatge dels Foz. Una darrera revisió d'aquesta obra a LACARRA DUCAY, M.C., "La orden del Santo Sepulcro y la pintura gótica en Aragón", *VI Jornadas Internacionales de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, Zaragoza, 2011, p. 167-192. Gràcies a les aportacions de la professora Lacarra, s'ha pogut desestimar que Francesc Serra I fos l'autor de la taula de la Mare de Déu de la Llet de Tobed, qüestió que ajuda a perfilar la trajectòria artística de Jaume Serra, vegeu també RUIZ I QUESADA, F., "Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d'un llinatge", *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, p. 71-112.

²⁵ GUDIOL I RICART, J., & ALCOLEA BLANCH, S., *La pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 81, cat. 191, fig. 348 i 349; RUIZ I QUESADA, F., "Lluís Borrassà", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 53-73 i AYMERICH BASSOLS, M., *L'art de la indumentària a la Catalunya del segle XIV*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011, p. 444.

²⁶ Gabriel Llopart va documentar la taula de la Mare de Déu de Pollença, ja fa uns anys, gràcies a una notícia que dona a conèixer que el retaule va ser sufragat per la vila, l'any 1390. Vegeu LLOPART, G., "Novedades de pintura medieval mallorquina (1980-1987)" a *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 43, Ciutat de Mallorca, 1987, p. 147-155, p. 149 i 152. Quant a la vinculació de les taules de la predel·la al mateix conjunt, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Repercussions i incidències del períple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-43 (catàleg d'exposició), p. 26.

²⁷ YARZA LUACES, J., *Retaules gòtics de Manresa*, Manresa, 1993, p. 45-61, RUIZ I QUESADA, F., "Jaume Cabrera", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, Barcelona, 2005, p. 102-111. Dins l'àmbit aragonès, aquest tipus de bocamànigues també apareix en el retaule dels sants Llorenç, Prudenci i Caterina de la catedral de Tarassona, pintat per Juan de Levi, obra que ja s'estava construint l'any 1401. Quant a la participació del pintor Pere Rubert en aquest conjunt pictòric, cal destacar que ell i Jaume Mateu consten com a testimonis d'una època relacionada amb el retaule que Pere Nicolau va pintar per al rector de Penàguila, l'1 de maig de l'any 1402. No sabem el perquè, però aquesta dada és uns mesos posterior a l'establiment d'una societat artística amb el pintor Joan de Levi per dos anys, amb data 2 de gener de 1402, període en el qual Levi treballava en el retaule de la capella dels Pérez Calvillo a la catedral de Tarassona i va contractar el retaule de Sant Jaume de Montalbán (Terol), vegeu LACARRA DUCAY, M. C., "Juan de Levi, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la Seo de Tarazona (1403-1408)", en *Retablo de Juan de Leví y su restauración. Capilla de los Pérez Calvillo. Catedral de Tarazona*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Saragossa, 1990, p. 29-45 y 57-60]. Així doncs, resta per esclarir la incongruència entre les dates i si aquesta societat artística va arribar a ser efectiva. En relació amb el conjunt de Tarassona, vegeu també AINAGA ANDRÉS, M.T., "Los episcopados de Pedro y Fernando Pérez Calvillo. Su legado cultural a la ciudad de Tarazona", *Retablo de Juan de Leví y su restauración*, Zaragoza, 1990, p. 7-18 i AINAGA ANDRÉS, T., "Datos documentales sobre los pintores Guillén de Levi y Juan de Levi, 1378-1410", *Turiaso XIV (1997-1998)*, p. 71-105. Del pintor Pere Rubert sabem que va cobrar, l'any 1409, cinquanta florins d'or per pintar cinc capelles de l'església de Santa Caterina de València, vegeu SANCHIS SIVERA, 1928-1931, 1928,

Aquest tret iconogràfic també és present a la taula de la Mare de Déu de la Llet del MNAC, en observar la màniga ajustada al braç que acaba en forma de gran campana, tant en el cas de la Verge com en el d'un dels àngels que glorifica l'escena mariana. La tipologia d'aquestes bocamànigues és la mateixa, però apareix girada cap enrere per la postura inclinada del braç. Més endavant tornarem a veure el mateix tipus de bocamàniga, caiguda cap als dits de la mà, o enrederida cap al braç, en la figura de Sant Abdó del retaule dedicat a aquest benaurat i al seu germà Senén, obra de finals del segle XIV que es custodia a l'església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol).



**Pere Nicolau. Taula de la Mare de Déu de la Llet envoltada d'àngels músics (detalls)
MNAC, Barcelona**

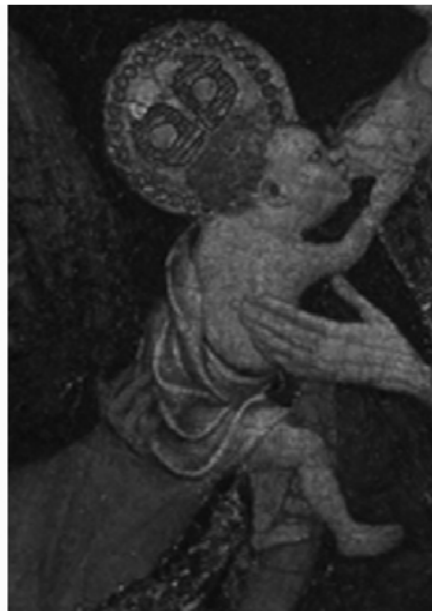
**Pere Nicolau. Retaule dels Goigs de la Mare de Déu (detall, foto girada)
Museo de Bellas Artes, Bilbao**

p. 62 i MOCHOLI ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2009, p. 781-782. Els altres treballs coneguts, com la il·luminació del retaule de pedra d'aquest temple valencià, semblen apuntar cap a una especialització de l'artista en aquest tipus de feines, la qual i més enllà que Rubert fos també pintor de retaules, podria estar relacionada amb algunes feines similars a les que vindrien poc més tard, com per exemple la pintura de dues capelles (1404).

Així doncs i a l'hora de datar l'obra de Vilafranca del Penedès en la producció trescentista de Pere Nicolau és força important comprovar que també apareix, més discreta, a l'escena del Naixement de Jesús del retaule bilbaí, conjunt datat per la majoria d'estudiosos en els darrers anys del segle XIV. D'acord amb el que ja hem destacat, és prou significatiu que aquest tipus de vestuari desaparegui en les obres posteriors d'artistes catalans com els Serra o Lluís Borrassà -que Nicolau degué conèixer en el decurs de la seva estança a Barcelona-, i també valencians.

Tenint en compte aquesta aproximació, que situa a la Mare de Déu de la Llet de Vilafranca del Penedès a la primera línia de la producció valenciana de Pere Nicolau, destacarem també altres aspectes que incideixen en aquesta mateixa direcció. Sempre amb l'observació que la taula del MNAC està falta d'una restauració que elimini vernissos i posi de relleu els valors pictòrics més ben guardats, en comparar-la amb les escenes de Bilbao es pot apreciar els paral·lelismes que ofereixen les dues imatges de Maria, la figuració de les mans extremadament llargues que neixen d'un fràgil canell, la representació d'un tipus de paviment proper al que sustenta l'escena de l'Anunciació o la Dormició de Bilbao i que la fusteria és pràcticament la mateixa en ambdues obres.

La presència documentada de Marçal de Sax a València, a partir de 1392, segur que va incidir en la personalitat artística de Pere Nicolau. La primera col·laboració entre ambdós fou l'any 1393, coincidència que afavoreix la captació d'algunes propostes fascinants desenvolupades pel mestre alemany. En aquesta línia i no en la que correspon a la còpia d'un model, la imatge del Nen Jesús del MNAC simpatitza amb la figura homònima de la Verge de la Llet de Londres. També a la taula de la Mare de Déu de la Llet d'aquest moble es percep la presència de la bocamàniga en el vestit de la Verge, la volada de la qual ja s'ha perdut.



**Atribuit a Marçal de Sax.
Retaule de Sant Jordi del
Centenar de la Ploma
(detall, foto girada.)
Victoria & Albert Museum,
Londres**

**Pere Nicolau. Taula de la
Mare de Déu de la Llet
envoltada d'àngels músics
(detall)
MNAC, Barcelona**

Tradició i innovació a l'entorn del 1400

Respecte al paradigma creatiu d'aquests anys, estem analitzant un conjunt pictòric en què es fa palès la projecció dels models consolidats a l'entorn del 1400. Es tracta d'una obra en què es percep el ressò de les propostes conreades tant per Marçal de Sax com des del *Llibre d'hores d'Estocolm*, còdex que manté correspondències amb l'obra de Guerau Gener, especialment amb el retaule de Sant Bartomeu i Santa Isabel d'Hongria de la catedral de Barcelona (1401). És doncs, un conjunt especialment interessant a l'hora d'apropar-nos a la cultura figurativa dels inicis de l'internacional, ja que mostra les bases d'on és van nodrir un bon nombre d'artistes singulars, en el decurs del primer terç del segle XV, entre els quals cal destacar diversos creadors actius al Maestrat.



**Retable dels Goigs de Maria (detalls)
Col·lecció privada**

**Guerau Gener.
Retable de San Bartomeu i santa
Isabel d'Hongria (detall)
Catedral de Barcelona**

***Llibre d'hores d'Estocolm* (ms. B. 1792,
fol. 28 (detall)
Museu Nacional, Estocolm**

Tanmateix, la petjada trescentista encara fou molt ferma a l'entorn del 1400 i diversos artistes d'aquest període es van expressar artísticament entre la tradició i la innovació. En aquest sentit i malgrat les deficiències importants de les imatges, cridem l'atenció cap al desaparegut retaule de l'ermita de la Magdalena de Noguera (Terol), ja que enllaça les propostes del Mestre de Villahermosa o del Mestre d'Albal amb altres de més pioneres, d'acord amb un periple similar al del Mestre de Lliria, anònim que en alguns aspectes no li és gaire llunyà. El moble de Noguera, donat a conèixer per

Joan Cabré en el *Catàleg inventario de la provincia de Teruel*, era presidit per una taula amb la imatge de Maria Magdalena, molt repintada, mentre que les escenes laterals varen ser dedicades a sant Miquel i la predel·la, possiblement, acollia els apòstols i Jesús. L'emblema de la localitat degué ser la noguera que formà part dels blasons del guardapols. Un altre escut, amb una creu, apareix a l'escena del Calvari, on també hi són els comitents de l'obra.

D'aquest conjunt, la composició de sant Pere a les portes del cel rememora el retaule major de la Mare de Déu de Villahermosa del Río, pintat pel Mestre de Villahermosa, i connecta amb l'escena homònima del retaule de sant Miquel de la catedral de Múrcia, atribuït per algun especialista a Gonçal Peris.²⁸ La validesa d'aquesta composició va gaudir d'èxit a la pintura de Bernat Despuig i Jaume Cirera, segons es pot advertir en el retaule de Sant Miquel i sant Pere de la Seu d'Urgell (MNAC). En ambdós plafons, els escollits són testimonis d'una pesada de les ànimes que comparteix espai amb la imatge de sant Pere rebent l'esser salvat que li presenta un àngel.



Retable de Santa Maria Magdalena i sant Miquel (detall). Ermita de la Magdalena, Noguera (Terol). Foto de Joan Cabré (1908-1910).

Retable de Sant Miquel (detall). Catedral de Múrcia

Retable de Sant Miquel i sant Pere de l'església de Sant Miquel de la Seu d'Urgell (detall). MNAC, Barcelona

D'altra banda, la imatge de Sant Miquel pesant les ànimes connecta amb la que presideix el retaule de l'arcàngel del Museu de Belles Arts de València, atribuït a Jaume Mateu.²⁹ Aquesta sintonia no és puntual, atès que també té validesa a la composició de l'expulsió del cel dels àngels rebels, d'ambdues obres, tot aplegant d'altres referents com el retaule de la catedral de Múrcia o el políptic del MNAC.

²⁸ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., "Retablo de Puixmarín. Retablo de San Miguel", *Huellas. Catedral de Murcia*, Murcia, 2003, p. 294-295 (catàleg d'exposició). Quant a la iconografia d'aquest conjunt, un excel·lent treball a RODRÍGUEZ BARRAL, P., "La justicia del más allá: su proyección visual en el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia", *Miscelánea Medieval Murciana* (2005-2006), XXIX-XXX; p. 65-73 . 65-74

²⁹ BENITO DOMÉNECH, F., & GÓMEZ FRECHINA, J., *El retaule de Sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, p. 35-41.

Bernat Despuig va viure aquest paradigma i és per això que el continua reproduint en obres més tardanes, com el retaule de la Seu d'Urgell (1432-1433), mentre que l'autor del retaule Puixmarín de Múrcia, hereu de les figures gegantines del Mestre de Villahermosa en el retaule de Sant Llorenç i sant Esteve, per exemple, o del Mestre de Lliria, sembla adquirir un nou compromís amb la pintura més coetània del darrer taller de Pere Nicolau, especialment amb la d'Antoni Peris.³⁰ La data de l'any 1411, que fa referència a la capella de la catedral de Múrcia que va acollir l'obra, degué ser molt propera, gairebé immediata, a la pintura del retaule encarregat per Pedro de Puixmarín.³¹



Retaule de Santa Maria Magdalena i sant Miquel (detall). Ermita de la Magdalena, Noguera (Terol). Foto de Joan Cabré (1908-1910).

Atribuït a Jaume Mateu. Retaule de Sant Miquel (detall). Museu de Belles Arts, València

Hem incorporat aquestes darreres obres perquè exemplifiquen bona part de la cuina pictòrica valenciana del 1400, etapa en què es produeix, amb més o menys matisos i segons l'artista, un traspàs de poders en què participaren Pere Lembrí i Jaume Sarreal. La irrupció de les noves pautes estilístiques es focalitzà en els grans centres artístics i, arran dels intercanvis, es va fomentar el de les terres del bisbat de Tortosa.

Els pintors de Tortosa i del Maestrat

Diversos investigadors, especialment Àngel Sánchez Gozalbo, han contribuït a la difusió d'un significatiu nombre de referències documentals que ajuden a conèixer la vida de diversos artistes actius a les terres del bisbat de Tortosa.³² Malauradament,

³⁰ POST, R. CH, *A History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge (Massachusetts), 1930, III, p. 36-37.

³¹ BELDA NAVARRO, C. & HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*, Múrcia, 2006, p. 115-116.

³² BETÍ, M., "Por tierras de Morella", Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol.VI (1925); SANCHIS SIVERA (1928-1931): "Pintores medievales en Valencia", Valencia, *Archivo de Arte Valenciano*, en tirada apart, Valencia, 1930; SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintors del Maestrat*, Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1932; SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Bernat Serra, pintor de Tortosa i de Morella*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló, 1935; SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintores de Morella. Datos para la historia valenciana de los siglos XIV y XV*, Castelló, 1943; MADURELL I MARIMON, J. M., "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*,

aquesta documentació no es correspon amb les poques obres artístiques conservades procedents d'aquesta zona, que, com passa a Girona, ha patit la desaparició o disseminació de gairebé tota la seva producció pictòrica.

La manca d'obres conservades i documentades implica un cert desconcert a l'hora d'apropar-nos a la imatge pictòrica de cadascun dels artistes i dificulta poder relacionar obres actualment disperses amb el seu lloc d'origen. De la llarga nòmina d'artistes documentats que treballaren per a les contrades del bisbat de Tortosa, cal destacar els pintors Bartomeu Centelles, Guillem Ferrer, Pere i Bartomeu Forner, Francesc, Jaume i Pere Sarreal, Pere Lembrí i Antoni Vallserà, entre d'altres.

Un dels pocs pintors amb activitat en aquesta àrea, la personalitat artística del qual s'havia pogut establir des de fa molts anys, és el Mestre d'Albocàsser, autor, entre altres obres, del retaule dels sants Joans d'Albocàsser i del compartiment central del retaule major de l'església del Salvador de Xiva de Morella. Sortosament, no fa gaires anys es descobriren unes esplèndides pintures a la vila de Cincorres que ens van permetre vincular-les amb d'altres de la zona dels Ports i establir el catàleg d'un nou artista anònim, batejat amb el nom de Mestre de Cincorres.³³ Ens referim a una taula de la Mare de Déu, conservada en el Museu de la Catedral de Barcelona, i el compartiment central de la Mare de Déu, entre sant Bernat i sant Benet, probablement procedent del retaule major de l'església del monestir de Santa Maria de Benifassà i ara conservat al Museo del Prado.³⁴

vol. VII (1949), vol. VIII (1950) i vol. X (1952) i BETÍ, M., *Morella y el Maestrazgo en la Edad Media*, Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura, 1972.

³³ Ana Maria Calvo va ser la responsable de la brillantíssima restauració de les taules de Cincorres i, amb l'objectiu de fer un apropament a les pintures, va revisar tota la documentació de la pintura del Maestrat i també desenvolupà l'anàlisi estilístic. Aquest esplèndid treball a CALVO, A. M., *La restauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos. (Cincorres-Castellón)*, Castelló, 1995. La proposta del catàleg del Mestre de Cincorres es va desenvolupar a ALCOY PEDRÓS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "El Mestre de Cincorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellanenca en temps del gòtic internacional", *XL Asamblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 d'octubre de 1996, Diputació de Castelló, 2000, I, p. 381-401. Per a les taules de Cincorres i l'opinió que generà aquesta proposta, vegeu ALCOY I PEDRÓS, R., «La pintura gòtica», *Pintura antiga i medieval*, Barcelona, 1998, p. 136-348 (Art de Catalunya, *Ars Cataloniae*, VIII, p. 255-257, JOSÉ I PITARCH, A., "San Pedro "in Cathedra"" i "San Antonio Abad y santo obispo. Calvario. Figura de profeta", *La memòria daurada. Obradors de Morella*, s. XIII-XVI, Morella, 2003, p. 306-309 i 310-313 (catàleg d'exposició), TAMBORERO CAPILLA, L. & MIQUEL JUAN, M., "San Pedro "in Cathedra"", *La Llum de les Imatges*, Sant Mateu, 2005, p. 300-305 i VIDAL FRANQUET, J., *El pintor de la ciutat (Tortosa segles XIV-XV)*, Valls, 2001, p. 33-35.

³⁴ Pel que fa a ambdues obres, vegeu SARALEGUI, L. DE, "La Virgen de la Leche. Subsidia Iconographica", València, *Archivo de Arte Valenciano*, Any XIV (1928), p. 85-98, POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, 1930, III, p. 18-21, fig. 254; GUDIOL RICART, J., "Pintura gòtica", *Ars Hispaniae*, IX, Madrid, 1955, p.93, GUDIOL, J. & ALCOLEA, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p.68-69, DURÁN, R. M., *Iconografía española de San Bernardo*, 2ª ed., Poblet, 1990, p. 45-48; YARZA, J., "Taula central d'un retaule dedicat a la Mare de Déu", *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 266-267, ALCOY PEDRÓS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "El Mestre de Cincorres, *cit. supra*, RUIZ I QUESADA, F., "Atribuïda a Pere Lembrí. La Virgen y el Niño con ángeles músicos" a *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 130-134, (catàleg d'exposició), SILVA MAROTO, P., "Atribuïdo a Pere Lembrí. Virgen de la leche con el Niño entre San Bernardo de Claraval y San Benito", *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2002*, Ministerio de educación, cultura y deporte, Madrid 2003, p. 42 i 43, JOSÉ I PITARCH, A., "Virgen entronizada con el Niño y ángeles músicos", *La memòria daurada. Obradors de Morella*, s.XIII-XVI, p. 314-317, RUIZ I QUESADA, F., "Els pintors del bisbat de Tortosa", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005,



**Mestre de Cincorres (Pere Lembrí?)
Taula de la Mare de Déu, sant Bernat
i sant Benet
Museo Nacional del Prado, Madrid**

Gràcies a aquesta nova figura va ser possible proposar que l'antic Mestre de Torà, un altre artista anònim, treballà a les terres del bisbat de Tortosa.³⁵ Aquesta proposta es va verificar en el decurs de les tasques de catalogació de les obres medievals del Museu de Terrassa. Això fou possible gràcies a una etiqueta per la qual es va saber que el retaule

Barcelona, 2005, p. 170-179 , i ALCOY PEDRÓS, R., "Aproximació a la pintura gòtica" a CARBONELL, J.A. & VIDAL, J. (eds.), *Història de les Terres de l'Ebre: Art i Cultura* , V, Tortosa, 2010, p. 85-99.

³⁵ Gudiol va atribuir al Mestre de Torà un grup d'obres, suposadament procedents de l'àmbit lleidatà, entre les quals es trobaven les taules de la Mare de Déu del Museo del Prado i de la catedral de Barcelona, vegeu GUDIOL, J. & ALCOLEA, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p.68-69. L'estudi estilístic d'aquest conjunt de pintures i la seva connexió amb un retaule fragmentari de Sant Mateu, dut a terme en un treball presentat el 1996 però publicat anys més tard, ja va fer pensar en el possible origen castellanenc de les pintures, vegeu ALCOY PEDRÓS, R. & RUIZ QUESADA, F., "El Mestre de Cincorres...", *cit. supra*.

havia estat comercialitzat en els inicis del segle XX i que havia estat traslladat a València des de l'estació de tren de Rubiols de Mora (Terol), localitat de la qual partiren molts del retaules desmembrats de la zona dels Ports.³⁶

Així doncs i a l'entorn del primer gòtic internacional a les terres del bisbat de Tortosa, es poden diferenciar tres pintors: l'antic Mestre de Torà, el Mestre de Cincorres i el Mestre d'Albocàsser. Tanmateix, les expectatives suposades pels investigadors a partir de les composicions d'aquests creadors han motivat que l'obra atribuïda a l'antic Mestre de Torà superi les possibilitats pròpies d'aquest artista i que hagin estat assignades a la seva mà les obres que nosaltres considerem del Mestre de Cincorres. En opinió de José i Pitarch, el Mestre de Cincorres i l'antic Mestre de Torà són un mateix artista que l'identifica amb el pintor Guillem Ferrer i, pel que fa al Mestre d'Albocàsser, afirma que es tracta de Pere Lembrí, pintor que nosaltres considerem que podria ser el Mestre de Cincorres.³⁷ Arran d'aquestes associacions disperses, en aquest treball volem ponderar diverses qüestions relatives a l'art del 1400 i la seva projecció en la producció dels creadors esmentats, les quals ajudaran a diferenciar la personalitat artística de l'antic Mestre de Torà, del Mestre de Cincorres i del Mestre d'Albocàsser.

L'interès de la figura de l'antic Mestre de Torà [de Riubregós] -designat per Post amb l'apel·latiu de Mestre Rusiñol, però esmentat per Ainaud amb aquest nom, atesa la procedència suposada d'una de les seves obres (1964)-, es fonamenta en la incorporació ràpida que l'artista fa de les noves formes familiaritzades amb el llenguatge del gòtic internacional, tot i que la seva obra palesa una formació dins el corrent italianitzant.³⁸

³⁶ Al revers de la taula de *La Pentecosta* del Museu de Terrassa hi ha enganxada una etiqueta mitjançant la qual es té notícia que l'antic retaule, del qual formava part la composició, ja havia estat desestructurat en els primers anys d'aquest segle alhora que informa que el conjunt va partir de la població de Rubiols de Mora fins a València, el 1905 i que van ser 5 o 6 el nombre de compartiments de retaule embalat, vegeu. "C[entral] ARAGON. RUBIELOS DE MORA. 19/6/9.05". "13.036 Imp. Domenech.[Cent]ral de Aragón. Pequeña Velocidad. DE...A...O.S. n° 232 del 25 Novbre 1.903 Mod. S.E. n° 25.", vegeu RUIZ QUESADA, F., "A l'entorn de les pintures gòtiques del Museu de Terrassa", *Art medieval. Una col·lecció del Museu, Museu de Terrassa*, Terrassa, 1999, p. 19-29 (catàleg d'exposició). Aquest compartiment del Museu de Terrassa, juntament amb altres dos del MNAC —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 degueren formar part del mateix conjunt. 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 retaule va tenir una advocació doble. Tot i que amb aquesta notícia es trencava el vincle entre les pintures i la vila de Torà de Riubregós, vam donar el nom d'antic Mestre de Torà a aquest artista, per no crear més confusions.

³⁷ *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Fundación Blasco de Alagón, s.l., 2003 (catàleg de l'exposició). En aquesta mateixa línia atributiva, cal destacar un gran estudi de restauració a SARRIÓ MARTÍ, F., *Petrus Lembrí. Estudios previos*, Castelló, 2007.

³⁸ David Montolio i Pitarch han proposat que la referència a Torà donada per Ainaud pugui tenir a veure amb els llocs de Torán o Toranes, topònim de la zona de Rubiols de Mora, los Toranes, on hi ha una ermita dedicada a Sant Miquel, situada més avall de Mosquerola. En aquesta mateixa línia, una altra possibilitat seria l'antiga Tora, ara Torás, localitat de l'Alt Palància que depenia de Bejís. Tanmateix, la línia de tren on van ser carregades les pintures tenia aturada en aquesta localitat, raó per la qual, potser hagués estat més lògic que foren facturades directament a Tora i no pas a Rubiols de Mora, com s'indica a l'etiqueta del revers de l'obra que ara comentem, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Antic Mestre de Torà. La Pentecosta", *Espais de Llum*, (Borrjana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), València, 2008, p. 238-241, (catàleg d'exposició). Finalment i pel que fa a la referència de Torà, potser caldria esbrinar el personatge de Margarida de Torà, esposa d'Olf de Pròixida, senyor d'Almenara i de Llutxent. Amb data 11 de desembre de l'any 1387, Mateu Porta, marmessor de Margarida de Torà, va lliurar 150 sous al pintor Guillem Ferrer, administrador aleshores de les obres del monestir de Sant Francesc de Morella, per a la decoració del cor de l'església, vegeu SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintores de Morella. Datos para la*

Contràriament, el Mestre de Cincorres parteix d'un paradigma figuratiu vigent a les darreries del segle XIV i és a partir d'aquesta base que el mestre assolí una creativitat excepcional, la qual motivà que fos reclamat des de Tortosa. A l'entorn del taller d'aquest darrer creador i amb la singular incidència de la pintura barcelonina dels inicis de la segona dècada del segle XV és on calen emplaçar les primeres obres del Mestre d'Albocàsser, com a pintor independent. Entre els creadors que despuntaren poc després destaquen Bernat i Jaume Serra.



**Mestre de Cincorres (Pere Lembrí?). Retaule de Sant Abdó i sant Senén
Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol)**

historia valenciana de los siglos XIV y XV, Castelló, 1943. Per aquests anys consta que es procedia a la liquidació de l'herència de Margarida de Torà, vídua de Pere de Cardona, senyors de Torà de Riubregós. De nom Margarida de Bellera, també fou coneguda com Margarida de Torà o Margarida de Cardona i fou un dels principals promotors de la custòdia de la catedral de Barcelona fent una deïxa testamentària de 20.000 sous, dels quals l'any 1390 només s'havien liquidat 12.000 i foren destinats en part a la construcció del cor, vegeu *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 49 (1913), p. 303. Margarida de Torà degué ser la comitent del retaula de la Mare de Déu del Museu Maricel de Sitges, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Retaule de la Mare de Déu, procedent d'una església de la diòcesi d'Urgell", *Museu Maricel. La peça del mes*, 2004 i "Altres obres de Lleida i de la conca del Segre", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2005, p. 147.

Per diferenciar les personalitats artístiques de l'antic Mestre de Torà i del Mestre de Cinctorres centrarem ara la nostra atenció en la producció de tots dos artistes. Amb aquest objectiu, destacarem el retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere del Museu Cau Ferrat de Sitges, atribuït al primer, i un altre conjunt no gaire conegut que l'integrem dins el catàleg d'obres del Mestre de Cinctorres: el retaule dels sants Abdó i Senén de la localitat de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol). Un dels fets rellevants en la comparació d'ambdós conjunts és que tots dos van ser duts a terme a la darrera dècada del segle XIV. Entre dels diversos trets iconogràfics que ajuden a datar les obres és notable el que afecta a la moda del vestit d'aquest període, segons ja ha estat comentat en parlar de la taula de Vilafranca del Penedès.

L'antic Mestre de Torà i el retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere de Sitges

Moble que formà part de la col·lecció de Santiago Rusiñol i del qual es desconeix la procedència, el retaule del Museu Cau Ferrat de Sitges esdevé singular a l'hora de perfilar la trajectòria artística de l'antic Mestre de Torà. L'obra sitgetana és un conjunt pictòric de tres carrers i predel·la, dedicada a la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere, imatges que presideixen el compartiment central.³⁹ Capgirades en algun moment, com el retaule dels Goigs de la Mare de Déu de Bilbao, les escenes del Baptista són ara a la banda contrària de l'emplaçament del benaurat i a l'inrevés, pel que fa a les de sant Pere. D'aquestes composicions, tres són dedicades a la vida del Baptista -el Naixement, el Baptisme de Crist i la seva mort vinculada al Banquet d'Herodes- i altres tres a la del príncep dels apòstols -la Vocació de sant Pere, la Resurrecció de Tabitha i la seva crucifixió-. Ja en el bancal destaquen les figures de santa Llúcia i santa Caterina, a l'esquerra, i de santa Àgata i santa Bàrbara, a la dreta. Amb l'única absència del guardapols, actualment perdut, el tríptic és coronat pel tradicional Calvari.

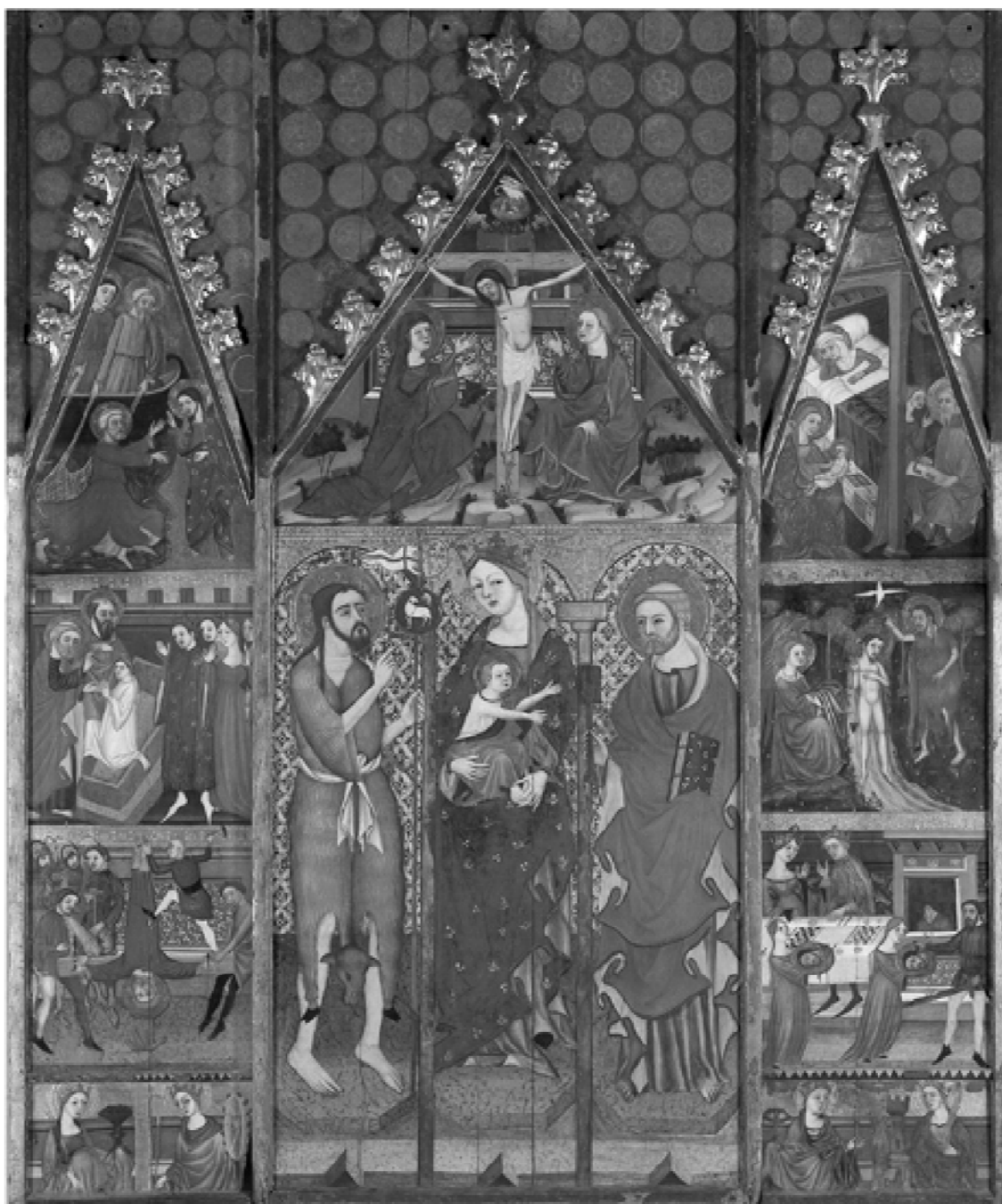
Situat per la crítica en la dècada dels anys noranta, el retaule de Sitges desplega diversos passatges en què les figures llueixen vestits amb el tipus de bocamànigues que ja hem comentat, les quals i d'acord amb la flongesa del teixit, de vegades apareixen girades cap a enrere.⁴⁰ Aquesta particularitat, és apreciable a les escenes de la Guarició de Tabitha i de la Decapitació de sant Joan Baptista. Pel que fa a aquesta darrera composició, el dibuix escacat de les estovalles sintonitza amb diverses pintures dels Serra -com el retaule de la Mare de Déu de Sixena o una taula del Sant Sopar que es conserva a la Galleria Nazionale della Sicilia (Palerm)- i del Mestre de Villahermosa, al retaule de l'Eucaristia de Villahermosa del Río.



**Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà)
Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere (detalls)
Museu del Cau Ferrat, Sitges (Barcelona)**

³⁹ A més a més de la peculiar moda de les bocamànigues, la figuració de l'Anyell dins el flabelo que du sant Joan Baptista corrobora la datació trescentista de l'obra, vegeu ALCOY PEDRÓS, R., "Flabelos para el Agnus Dei del Baptista en el siglo XIV" a *Cuadernos de Arte e Iconografía, Actas del primer coloquio de Iconografía*, II, 3 (1989), p. 47-52.

⁴⁰ JOSÉ I PITARCH, A., "Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere Apòstol, de Guillem Ferrer", *Museu Cau Ferrat. La peça del mes*, 2005



**Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà)
 Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere
 Museu del Cau Ferrat, Sitges (Barcelona)**

Un altre tret que agermana el tríptic de Sitges amb la cultura trescentista és la decoració que serveix de fons a les tres imatges principals, la qual reproduceix un model força normalitzat en la il·luminació de manuscrits. Dins la pintura sobre fusta de la dècada dels anys noranta, tenim un testimoni prou evident en el retaule de la Mare de Déu i sant Jordi de Vilafranca del Penedès, pintat per Lluís Borrassà. El patró daurat que serveix de fons a diverses de les escenes d'aquesta obra segueix un arquetip proper al del retaule de Santiago Rusiñol, obra en què, més discretament, s'emula sobre una base pictòrica.

Del plafó central, la imatge del Nen amb el cos inclinat i els braços oberts sembla tenir una correspondència en la iconografia de l'Infant a l'obra del Mestre de Villahermosa. Escenes com la Nativitat, la Fugida a Egipte i la Presentació en el temple dels retaules dedicats a la Mare de Déu de Villahermosa i Collado, duts a terme a la dècada dels noranta del segle XIV, no foren indiferents per a l'antic Mestre de Torà. Un meravellós referent europeu, amb el Nen vinculat a una altra taula i en aquesta ocasió en actitud de beneir, és el díptic Wilton de la National Gallery de Londres (1390-1395).

D'altres peculiaritats, insisteixen en el camí trescentista de caire italianitzant i tenen com a referents la presència del pelicà a la cúspide de la Creu i la peanya hexagonal sobre la que descansen els tres sants titulars. Molt sovintejada a les obres de la segona meitat del segle XIV, aquest tipus de pedestal fou també normal a la pintura del Mestre de Villahermosa en pintures que es poden datar cap a 1390-1395.⁴¹ Ocasionalment utilitzada per algun creador de l'internacional, el protagonisme de la peanya hexagonal es va afeblir a l'obra dels grans mestres d'aquest període, a excepció del Mestre d'Albatàrrec.⁴²



Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà)
Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere (detall)
 Museu del Cau Ferrat, Sitges (Barcelona)

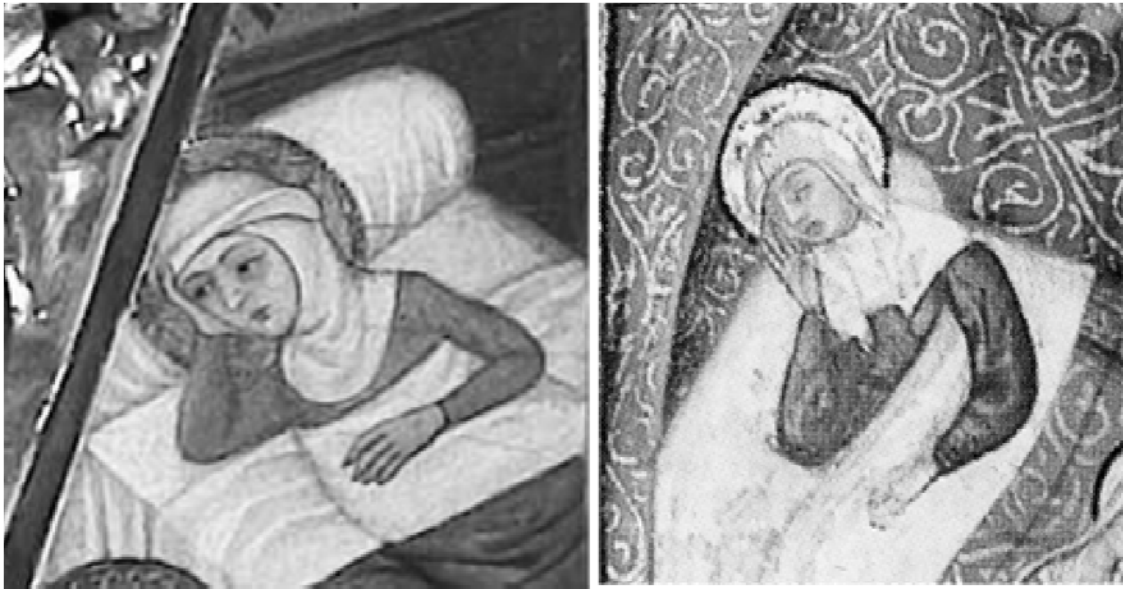
Pere Serra.
Taula de la Vocació de Sant Pere, procedent del retaule major de l'església parroquial de Cubells (Lleida)
 Col·lecció privada

⁴¹ RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "Maestro de Villahermosa. Retablo de San Lorenzo y San Esteban", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), València, 2008, p. 224-231, (catàleg d'exposició). El color dispar de les calces que du un dels torturadors, a la Crucifixió de sant Pere, també és present a diverses obres pintades pel Mestre de Villahermosa a la dècada dels anys noranta. Juan de Levi també va pintar aquest tipus de peanya hexagonal a les taules dels sants Prudenci, Llorenç i Caterina del retaule de los Pérez Calvillo de Tarassona, vegeu n. 27.

⁴² Normalment absent a les obres del segle XV, el pedestal palesa formes més elaborades i normalment arrodonides en les obres en què apareix, com per exemple les del retaule de sant Bartomeu i santa Isabel d'Hongria de la catedral de Barcelona, conjunt pintat per Guerau Gener el 1401. Jaume Cirera, artista vinculat a la cultura italianitzant de Jaume Cabrera, la continua representant sota els peus de sant Pere en la imatge del titular que forma part del retaule de Sant Miquel i sant Pere de la Seu d'Urgell, obra portada a terme entre 1432 i 1433 que es conserva en el MNAC.

Quant a les escenes hagiogràfiques del retaule de Sitges, és fàcil apreciar que l'artista parteix d'esquemes formals conreats a l'obra dels Serra, d'acord amb una reelaboració pròpia que desenvolupa arran de la incidència de nous models. Així doncs i pel que fa la Vocació de Sant Pere, es pot distingir aquesta filiació quan la comparem amb l'escena homònima que va formar part de l'antic retaule major de Cubells (Lleida). Tot i que la imatge de sant Pere no apareix a l'aigua, el plantejament de l'escena, les figures inclinades dels apòstols que són a la barca, la solució de la xarxa i l'emplaçament del rem esdevenen testimonis d'aquests lligams. Una altra obra vinculada a un seguidor dels Serra, el retaule de Sant Pere i sant Andreu de Castellfolit de Riubregós (MNAC), palesa els mateixos deutes.⁴³

D'altra banda, a l'escena del Naixement de sant Joan Baptista, la representació de santa Isabel rememora solucions elaborades per un dels il·luminadors que participaren en els *Oficis de devoció privada* d'El Escorial (RBE, ms. a III.1). Obra vinculada als tallers catalans del 1400 per Josefina Planas, l'autor de la il·lustració que ara comentem ha estat relacionat amb la manera de fer de Pere Serra en el retaule del Sant Esperit de Manresa i també amb la del Mestre de Rubió, tot apropant-lo a l'autor del *Terç del crestià*, de Francesc Eiximenis (BNM, ms. 1792-94).⁴⁴



**Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà).
Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere (detall)
Museu del Cau Ferrat, Sitges (Barcelona)**

***Oficis de devoció privada*
Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial**

⁴³ GUDIOL I RICART, J., & ALCOLEA BLANCH, S., *La pintura gòtica*, Barcelona, 1986, p. 115, cat. 363, fig. 609.

⁴⁴ PLANAS BADENAS, J., "Miniatura catalana en los inicios del siglo XV. Análisis de un códice escurialense", *Reales Sitios* 108 (1991), p. 45-56 i ALCOY PEDRÓS, R., "La il·lustració de manuscrits i el nou estil del 1400", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 182-184 i CORNUDELLA CARRÉ, R., "Oficis de devoció privada", *Catalunya 1400. El gòtic internacional*, Barcelona, 2012, p. 140-142 (catàleg d'exposició). En relació amb aquesta imatge de santa Isabel al llit, anys més tard la tornem a veure a diverses obres de la pintura valenciana i aragonesa com, per exemple, el retaule de la Mare de Déu de Rubiols de Mora, pintat per Gonçal Peris (ca. 1418). Bernat Despuig, un pintor que treballà amb Gonçal Peris i que desenvolupà bona part de la seva carrera artística a Catalunya ens llegà una instantània molt propera al retaule de Sant Miquel i sant Joan Baptista de Sant Llorenç de Morunys.

Aquests darrers aspectes, els plecs de les vestidures d'alguns dels personatges representats i imatges com la de santa Llúcia de la predel·la, benaurada que segueix models del gòtic internacional, no permeten enrederir gaire la datació d'una obra que es mou entre la tradició de l'italianisme dels Serra i la irrupció de postulats més innovadors, fent palès un paradigma figuratiu característic de les acaballes del segle XIV.

Altres obres de l'antic Mestre de Torà

De la resta de pintures atribuïdes a l'antic Mestre de Tora, cal destacar diversos compartiments que degueren formar part d'un retaule desestructurat dedicat a la Mare de Déu, aquell que erròniament es relacionà amb Torà de Riubregós. D'aquest conjunt es conserven l'Anunci a sant Joaquim i santa Anna, el Naixement de Maria i la Presentació en el temple, l'Ascensió de Crist i la Pentecosta.⁴⁵ Es tracta d'un grup de pintures en què també és present la peculiar moda de les mànigues i que ha estat datat per la crítica entre els anys 1390-1400.



Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà). Anunci a sant Joaquim i santa Anna
MNAC, Barcelona

Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà). Naixement i Presentació en el temple de la Verge
MNAC, Barcelona

En relació amb la Presentació en el temple de Maria, la composició mostra vincles amb la de Lluís Borrassà, a Vilafranca del Penedès, tant pel que fa a les gesticulacions de sant Joaquim situat als peus de l'escala com per l'emplaçament de la Mare de Déu en el darrer graó.⁴⁶ Aquesta imatge, com la que Pere Vall pintà en el retaule de Santa Anna

⁴⁵ Vegeu POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge (Massachusetts), 1930, II, p. 282 i 396, figs. 173 i 186; VII, p. 743, fig. 282; VIII, p. 565; GUDIOL I RICART, J., & ALCOLEA BLANCH, S., *La pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 69, cat. núm. 175, fig. 326-329.

⁴⁶ Pel que fa a la datació d'aquesta pintura, és important tenir en compte la figuració de la Presentació de la Verge al Temple, iconografia molt difosa a la Corona d'Aragó en els darrers anys del segle XIV i que ja forma part del Tríptic-reliquiari del monestir de Piedra (1390). Mitjançant una carta del rei Joan I, del 21 de desembre de l'any 1388, se sap que el monarca "se

de Cardona, són properes i esdevenen testimonis de la interpretació que es donà a l'escena de la Presentació en la pintura catalana.⁴⁷ A la taula del MNAC, aquesta escena comparteix espai amb la representació del Naixement de Maria, composició en què destaca la llevadora que eixuga el bolquer.⁴⁸



Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà). Pentecosta (detall)
Museu de Terrassa

Mestre de Rubió. Retaule de la Mare de Déu (detall)
Església parroquial de Rubió (Barcelona)

La important incidència del taller dels Serra, especialment la del Mestre de Sixena, (Pere Serra?), s'enriqueix amb la del Mestre de Rubió, les quals i en conseqüència, posen en paral·lel la producció de l'antic Mestre de Torà i la del Mestre de Villahermosa, anònim que Saralegui plantejà identificar amb el pintor Guillem Ferrer.

Un altre artista que també sembla incidir a l'obra de l'antic Mestre de Torà fou un dels autors que van participar en les tasques de la pintura, les dedicades a la Passió de Crist, del Tríptic-reliquiari del monestir de Santa Maria de Piedra, ara a l'Acadèmia de

manifestava propici a ajudar fra Jaubert, en la erecció a Barcelona d'una Esgleya, la invocació de la qual hage nom Madona Sancta Maria de Mont de Sió, en remembrança dels XV grahons que Madonna Sancta Maria pujà en edat de III anys", la qual va ser construïda al pati del monestir de Santa Eulàlia del Camp. El 5 de març de l'any 1390, fra Guillem Bordoner, fra Francesc Magarola, canonge de l'església de Santa Eulàlia del Camp de Barcelona i Bernat Calaf, peller d'aquesta ciutat, van encarregar a Lluís Borrassà l'execució d'un conjunt pictòric que probablement va ser dedicat a la Presentació al temple de Maria. La taula del retaule de la Mare de Déu i sant Jordi del monestir de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès s'allunya de la de l'antic Mestre de Torà en incorporar solucions més innovadores del gòtic internacional.

⁴⁷ Respecte a l'obra de Pere Vall i la de l'antic Mestre de Torà, destacarem la incorporació dins el seu repertori d'escenes de vida quotidiana, com, per exemple, el pastor que està preparant menjar amb el morter, present a la taula de l'Anunci a sant Joaquim i santa Anna del MNAC, i la serventa que també cuina amb un morter a l'escena del Naixement de la Verge que formà part d'un retaule dedicat a Santa Anna, pintat per Pere Vall i conservat a una col·lecció privada, vegeu GUDIOL I RICART, J., & ALCOLEA BLANCH, S., *La pintura gòtica*, Barcelona, 1986, p. 99, cat. 273, fig. 487 i VELASCO, A., "Anunci a sant Joaquim i santa Anna. Naixement de la Mare de Déu i Presentació al Temple", *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*, Cervera, 2007, p. 69-72 (catàleg d'exposició).

⁴⁸ Imatge que gaudirà d'èxit a la pintura castellana del segle XV, la trobem en el retaules de santa Anna del claustre de la col·legiata de Santa Maria d'Alquezar (c. 1437-1438) i de la col·lecció Juñer de Barcelona, atribuïts al Mestre d'Arguis, vegeu POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge (Massachusetts), 1934, V, p. 310-311, fig. 98 i LACARRA DUCAU, M.C., "Retablo de Santa Ana y la Virgen", *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, 1993, p. 424-425.

Historia de Madrid (1390).⁴⁹ El modulad emblemàtic del llenguatge internacional i la proximitat entre alguns dels rostres dels profetes del Tríptic-reliquiari i els que són característics de l'antic Mestre de Torà, així com les concomitàncies que es donen, per exemple, entre l'escena de la Crucifixió de Crist del reliquiari i la de Sant Pere en el retaule de Sitges, entre d'altres, semblen remodelar la personalitat artística de l'antic Mestre de Torà. La València coetània va fixar l'atenció cap a les propostes conreades pel florentí Jacopo di Cione, a l'hora de representar la crucifixió de sant Pere, incidència que emplaça l'antic Mestre de Torà en una etapa anterior a la que visqué de prop el Mestre de Cincorres.⁵⁰



Mestre de la Passió de Crist
Detall del Tríptic-reliquiari del monestir de
Santa Maria de Piedra (Saragossa)
Academia de Historia, Madrid

Per últim i d'acord amb el que anirem comentant, és prou notable que la irrupció del Mestre de Cincorres va afectar l'obra de l'artista. En relació amb aquesta qüestió, es perceben concomitàncies formals puntuals, però que tenen respostes diferents a l'hora d'integrar-les a l'escenografia narrativa. Així doncs, mentre que les arquitectures que acullen les figures de l'antic Mestre de Torà exemplifiquen la continuïtat de propostes anteriors, les que du a terme el Mestre de Cincorres palesen un dels seus segells més personals i destaquen per la seva innovació en el marc de la Corona d'Aragó, tema que desenvoluparem més endavant. Pel que fa a l'antic Mestre de Torà, únicament els vitralls de la Presentació al temple de Maria i els de l'escena de la Pentecosta esdevenen un recurs a l'hora d'emplaçar les figures, solució també perceptible en els àngels músics del Tríptic-reliquiari del monestir de Santa Maria de Piedra.

Fruit del diàleg entre l'antic Mestre de Torà i el Mestre de Cincorres destaquen dos compartiments, dedicats a la Nativitat de Crist i al Trasllat del cos de Maria, dels quals s'ha dit que van formar part d'un mateix retaule. Aquest conjunt pictòric, ara desaparegut, culminava amb imatges de profetes i deuria ser una obra de baix cost atès que els elements de talla de la fusteria del moble només van ser pintats. En aquesta ocasió, es podrien evidenciar les permutes que es van donar entre ambdós creadors o, tal vegada, podria haver-hi una col·laboració. En relació amb l'escena de la Nativitat, antigament rematada pel profeta Isaïes, és del tot evident el vincle amb la taula de l'Anunciació a sant Joaquim car s'aprecia que totes dues figures, les de sant Josep i la del pare de la Verge, surten gairebé d'un mateix patró. En aquesta pintura, s'escenifica el moment en què Maria treu el Nen del bressol per mostrar-lo a sant Josep, tot recollint una proposta que té com a precedents singulars Ferrer Bassa i

⁴⁹ GONZÁLEZ ZYMLA, H., "Consideraciones sobre la iconografía y simbolismos del retablo relicario del Monasterio de Piedra", *Anales de Historia del Arte*, 2010, II Jornadas Complutenses de Arte Medieval: "La creación de la imagen en la Edad Media: de la herencia a la renovación", p. 229-246.

⁵⁰ Parlem de l'escena d'un retaule de sant Pere atribuït a Pere Nicolau, conservada a la col·lecció Serra de Alzaga, vegeu GÓMEZ FRECHINA, J., *Obras Maestras restauradas. El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2004, p. 30.

el Mestre de Baltimore i que passa de nou pel retaule de la Mare de Déu del Mestre de Rubió, incidència que corrobora, de nou, que va ser la cultura figurativa catalana la que va atendre la formació de l'artista.⁵¹ Tot i la qualitat de l'obra, el llenguatge de l'artista palesa limitacions importants i no amaga els problemes que té a l'hora de donar solucions a les imatges de l'ase, el bou, les ovelles o el gairebé naïf pastor, més si els comparem amb els lleons o els cavalls que veurem en comentar el retaule de Dos Torres de Mercader, una altra obra de pressupost força discret duta a terme pel Mestre de Cincorres i el seu obrador. Contràriament, a l'escena del Trasllat del cos de la Mare de Déu ens trobem davant de figures elegants que recorden l'escena homònima del retaule de Mosquerola. La modulació del moviment dels àngels que escolten el darrer viatge terrenal de Maria formen part d'una dimensió que marca distàncies respecte a la dels éssers angèlics que assenyalen l'Ascensió de Crist de l'antic retaule de Torà, els quals tenen com a referents més immediats els que pintà el Mestre de Villahermosa. Quant a aquestes dues taules i les dissemblances comentades, no podem deixar d'apuntar la diferència important que hi ha entre les fusteries pintades d'ambdues composicions, incidència que també pot remetre a la possibilitat de pertànyer a conjunts pictòrics diferents.⁵²



Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà). Nativitat. Col·lecció privada

Taller de Pere Lembri (?). Trasllat del cos de Maria. Col·lecció privada

⁵¹ Ens referim al Políptic de la vida de Jesucrist custodiat a The Pierpont Morgan Library de Nova York i a la Nativitat del retaule de la Mare de Déu de Barcelona-Cambridge, conservada al Fogg Art Museum de Cambridge, vegeu ALCOY PEDRÓS, R., "Ferrer Bassa. Un creador d'estil" i "El Mestre de Baltimore", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I: De l'inici fins a l'italianisme*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 165-168 i 199-203.

⁵² Les taules de la Nativitat amb el profeta Isaïes i de la Pentecosta havien estat propietat de l'antiquari Celestí Dupont, vegeu POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1930, II, p. 304-306, fig. 186. La compra de les obres procedents del Maestrat fou massiva i en diverses ocasions es varen aplegar pintures de conjunts pictòrics diferents en un mateix marc o col·lecció, com fou el cas d'algunes composicions pintades pel Mestre d'Albocàsser.

En l'avaluació de possibles col·laboracions o intercanvis entre ambdós artistes, també s'aprecien punts de contacte entre algunes de les imatges dels brancals del tron de la Mare de Déu del Museo del Prado, pintada pel Mestre de Cinctorres, i l'esquema formal de l'antic Mestre de Torà, però l'entorn de la composició constata una dimensió llunyana a la manera de fer d'aquest darrer pintor.⁵³ En aquest sentit, un aspecte que no tampoc es pot desestimar seria que, tal vegada, tots aquests deutes tinguessin alguna cosa a veure amb un vincle que podria abraçar la primera formació del Mestre de Cinctorres al costat de l'antic Mestre de Torà, tot perfeccionant-la a València, segons avaluarem més endavant. Més enllà d'aquesta eventualitat, la proximitat de la pintura de l'antic Mestre de Torà amb la dels Serra, el Mestre de Villahermosa i el Mestre de Rubió, fan força versemblant que el pintor Guillem Ferrer sigui l'autor del grup de pintures atribuït a l'antic Mestre de Torà.⁵⁴

Guillem Ferrer, una identitat versemblant per a l'antic Mestre de Torà

La identitat entre l'antic Mestre de Torà i el pintor Guillem Ferrer va ser proposada per José i Pitarch, tot atribuint-li també el catàleg d'obres adscrit al Mestre de Cinctorres.⁵⁵ Contraris a aquesta darrera associació, de la qual tractarem en parlar del retaule de Dos Torres de Mercader, el propòsit d'aquest apartat és el de posar en relació els aspectes que emanen de l'obra, ja comentats, i les notícies documentals relatives a la trajectòria artística del pintor Guillem Ferrer.

L'inici artístic d'aquest creador és força confús, atès que hi ha un altre pintor del mateix nom, originari de Castelló de la Plana, que treballà a Barcelona. Aquesta coincidència genera confusions a l'hora de saber si l'artista es va formar en aquesta ciutat i si tots dos pintors estaven emparentats. D'un dels dos Guillem Ferrer, pintor, hi ha una notícia de l'any 1372, en què apareix treballant amb Bartomeu Soler en la policromia dels dos primers trams del sostre de la sala del Consell de Cent, de la Casa de la Ciutat de Barcelona.⁵⁶ Aquest tipus de treballs, de vegades tenen relació amb el paper secundari del pintor i en altres ocasions informen de les primeres experiències artístiques en la carrera d'un artista, com fou el cas de Francesc Serra II quan va policromar el teginat de la sala major del Palau reial menor de Barcelona (1376), associat amb Jaume

⁵³ RUIZ I QUESADA, F., "Antic Mestre de Torà. La Pentecosta", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), València, 2008, p. 238-241, (catàleg d'exposició).

⁵⁴ Guillem Ferrer, pintor resident a Barcelona, oriünd de Castelló de la Plana va llegar testamentàriament a l'orfebre de Barcelona Pere Casesnoves "tots papers meus deboxats et tots fullatges." La publicació d'aquestes darreres voluntats va tenir efecte el dia 27 de novembre de 1406. Malgrat que en el document s'esmenta Pere Casesnoves como a pintor, aquest artista fou conegut com a orfebre, vegeu DALMASES, N. DE, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500*, Barcelona, 1992, II, p. 50. D'altra banda, Madurell el documenta como a pintor, miraller i batifulla de plata, vegeu MADURELL, J.M., "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), reg. 115.

⁵⁵ L'adscripció a Guillem Ferrer de les obres descobertes a Cinctorres parteix d'Ana María Calvo, vegeu CALVO MANUEL, A. M., *La restauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos. (Cinctorres-Castellón)*, Castelló, 1995, col·lecció Universitaria, Diputació i CALVO MANUEL, A. M., "Retablos medievales del norte valenciano", a *Retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, GE-IIC y Universidad de Valencia, 2004.

⁵⁶ En aquestes feines també van intervenir els pintors Jaume Canalies, Berenguer Llopard i Francesc Jordi, vegeu GUDIOL I CUNILL, J., *La pintura mig-aval catalana. Els Trescentistes*, II, Barcelona, 1924, p. 171 i DURAN SANPERE, A., *Barcelona i la seva història. La formació d'una gran ciutat*, Barcelona, 1973, I, p. 306.

Castellar.⁵⁷ En aquest sentit i per les dades que tenim de Ferrer i Francesc Serra II, identificat per una part de la crítica amb el Mestre de Villahermosa, és molt factible que foren artistes força coetanis.⁵⁸

La presumpta segona informació de Guillem Ferrer el situa com a ciutadà de Barcelona l'any 1375. En aquesta data actuà com a procurador general de Jaume Serra, tot declarant "haver rebut de Llorenç Ventura jurat de la Selva 10 lliures barcelonines, de la major quantitat deguda a dit Jacme Serra per raho de un retaule que deu fer la universitat de la Selva, segons consta en la escriptura de convensió."⁵⁹ Aquesta notícia s'adiu amb l'opinió de la majoria d'estudiosos, en destacar l'empremta que palesa el taller dels Serra en l'obra de l'antic Mestre de Torà, diàleg que va tenir continuïtat si atenem al fet que Guillem Ferrer devia diners a Pere Serra al final de la seva vida, segons consta en els testaments que el primer va redactar en els anys 1414 i 1415.⁶⁰

Més enllà d'aquestes dues notícies, l'any 1379 apareix a Morella, tot coincidint amb la primera notícia d'arxiu que situa Francesc Serra II a València, vinculat amb el batlle de la baronia d'Arenòs, i gairebé amb la primera referència de Francesc Comes a la ciutat del Túria, el 1380.⁶¹ En aquest darrer any, Ferrer consta relacionat amb el pintor Bartomeu Centelles, un altre dels grans artistes desconeguts. D'aquest darrer mestre de retaules no se'n tenen gaire notícies, ja que només apareix documentat a Morella entre els anys 1380 i 1385. Amic de Guillem Ferrer, va ser testimoni del testament del pare de Centelles i el seu avalador en una obra pictòrica molt important.⁶² Aquest conjunt,

⁵⁷ MADURELL, J.M., "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII (1950), doc. 31.

⁵⁸ En el mes de febrer de l'any 1377, Francesc Serra II contractà la seva primera obra documentada, el retaule de Sant Muç per a l'església parroquial de Cànoves, i a finals d'aquest any, s'associà amb Bartomeu Soler, el mateix pintor amb qui Ferrer va treballar el 1372.

⁵⁹ No sabem si per confusió, en aquesta mateixa data també s'esmenta com a procurador de Pere Serra, vegeu GUDIOL I CUNILL, J., *La pintura mig-aval catalana. Els Trescentistes*, II, Barcelona, 1924, p.171 i 196.

⁶⁰ En els dos darrers testaments de Guillem Ferrer, atorgats el 2 de setembre de 1414 i el 27 d'octubre de 1415, l'artista llegà a Pere Serra, pintor de Barcelona, 14 florins d'or que li devia. El deute certament devia ser antic, atès que Pere Serra va morir cap al 1406, mentre que el traspàs de Guillem Ferrer es va produir entre els anys 1417 i 1418.

⁶¹ Amb data 8 de desembre de l'any 1379, Francesc Serra II actua com a testimoni d'una àpoca signada per Bernat Paganell, prevere i procurador de Galceran de Castellví, a Pere Arnau, batlle de la valenciana Baronia d'Arenós, vegeu CERVERO GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, p. 103. D'aquesta etapa i si finalment fos Francesc Serra II el Mestre de Villahermosa, cal tenir present un Calvari que es guardava al convent d'Agustines de Sant Mateu, ja sigui com a obra de taller o d'un membre del seu obrador. L'any 1932 aquesta taula ja era a una col·lecció privada, vegeu SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintors del Maestrat*, Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1932, lám. XIV. Pel que fa a Francesc Comes, el 16 d'agost de 1380 consta com a «*pictore vicino Val.*», moment en què va acollir en el seu taller Arnau Rubiols durant un any, jove de 18 anys que era fill de Guillem Rubiols, agricultor de Barcelona.

⁶² Més enllà dels contactes amb Bartomeu Centelles, se sap que Ferrer pintava per compte propi, ja que el 1380 pactà amb els jurats d'Ares del Maestrat un retaule dedicat a la Mare de Déu, pel preu de 1.455 sous; el 1383, dos de dedicats a sant Antoni i sant Miquel, pel preu de 440 sous cadascun, i el 1387, un quart dedicat a santa Bàrbara, per 880 sous. Tots els retaules varen ser liquidats en data 17 de maig de 1395, vegeu SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintores de Morella. Datos para la historia de la pintura valenciana de los siglos XIV y XV*, Castelló, 1943, doc. VII, VIII i IX. A finals del 1385, Ferrer fou el responsable de custodiar un reliquiari "enbolquat en segell" que li havia donat el notari Jaume Martí. Poc després pactà amb Bernat Ros, marmessor testamentari de Pere Ros, el retaule major de l'església de l'hospital de Sant Nicolau de Morella, el bancal del qual havia de ser pintat amb figures de mig cos, com les del retaule de Sant Agustí de l'església arxiprestal de Santa Maria de Morella (1388). El moble havia de fer 16 pams

encarregat per Domingo Visiedo i per la seva esposa Andrea, devia tenir un valor de més de 6.000 sous, atès que Centelles va cobrar 200 florins en concepte del primer lliurament, quantitat que va ser abonada per fra Blai Valero, vicari del convent de Sant Francesc de Terol, el juny del 1385.⁶³ Es tracta, doncs, d'un encàrrec certament singular, probablement destinat a l'altar major del convent de framenors de Terol, i d'un valor econòmic superior a molts dels que van rebre els principals creadors d'aquest període.



El fort lligam dels monarques catalans amb els franciscans i la importància d'aquest orde van afavorir que els retaules dedicats als convents dels framenors fossin encarregats als millors artistes del moment, raó per la qual és probable que fos Bartomeu Centelles l'artista que va ser reclamat pel rei Pere III el Cerimoniós el 1383, tot i que s'ha dit que podia ser el pintor Guillem Ferrer.⁶⁴ En els darrers dies d'aquest any, el rei va escriure des de Tortosa al batlle de Morella perquè encarregués un retaule dedicat a sant Tomàs apòstol, per a la capella del castell de Tortosa, al "pintor que és aquí en Morella, lo qual nos han loat per bon mestre."⁶⁵ Malgrat que s'ha comentat que el monarca requeria la presència de l'artista a Tortosa, en realitat el que es concreta en el document és la comanda d'un retaule, tot precisant les mides, l'advocació i les imatges del bancal. En conseqüència, no va haver d'anar a Tortosa per aquesta qüestió i tampoc per muntar l'obra, atès que el tríptic havia de ser enviat a Arnau Torrelles: "Lo Rey, Batlle, manam vos que en continent, totes les altres faenes lexades, façats fer e pintar un retaule de la istòria de sent Thomàs apòstol tro el dia quel mataren al pintor que és aquí en Morella, lo qual nos han loat per bon maestre, e sia de la plus bella obra ques pusca fer, lo qual retaule haia de lonch sis palms e de altària VII palms. E encontinent com fet serà lo trametats an Arnau Torreles, cambrer nostre, e a Tortosa, vos pagant ço que costarà axí de fer com de messions. Manant per la present al maestre racional de la nostra cort que vos restituent a ell la present ab àpocha de tot ço que per la dita rahó haurets pagats dels diners del dit vostre ofici vos reeba en compte tot ço e quant per la dita rahó apparrà que haiats pagat, de açò, empero haiam vostra resposta, vista la present. Dada en Tortosa sots nostre segell secret a XXIX dies de desembre del any M CCC LXXXIII. Guillelmus de Vallesicha. Probata. Encara us manam que façats fer lo banch en que estiga lo retaule sobre l'altar, que sia de belles figures, ço és la ymaia de Jhesucrist en mig e nostra Dona Sancta Maria al costat dret e Sent Johan al esquerre

d'ample, i el carrer central, 20 pams d'alt. Va ser pactat pel preu de 1.600 sous, repartits en quatre pagues, tot i que finalment Ferrer cobrà mitjançant unes terres que li van ser arrendades durant catorze anys. La importància de Ferrer en aquest moment és ratificada pel fet que va ser el responsable de pintar el retaule major de l'església arxiprestal de Santa Maria de Morella i les columnes de l'altar, treballs que va acabar de cobrar el 1388. També apareix com a administrador dels pobres vergonyants el 1393 i de l'hospital nou de la Trinitat i Sant Antoni el 1397. Així mateix, fou el responsable de pintar el retaule de la Mare de Déu de Ràfels (Matarranya) -comanda que enllestí en 1404-1405 i per la qual cobrà 130 florins-, un altre que probablement va ser destinat a l'església del convent de framenors de Morella (1405) -encarregat per Maria Fullea, germana del notari de Tortosa Vicenç Fullea- i, finalment, un per a l'església d'Arenys de Lledó (Matarranya) el 1406.

⁶³ Domingo Visiedo va ser jutge de Terol, l'any 1377, vegeu CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, J., "Una relacion inedita de jueces de Teruel", *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 14-15 (1963), p.227-280, p. 243.

⁶⁴ L'any 1366, la reina Elionor ordenà a Berenguer Relat, el seu tresorer, el pagament de 80 sous a compte de dos retaules. Un dedicat a sant Nicolau per al monestir de les germanes menoretas de Calataiud i l'altre a santa Caterina per a les menoretas de Terol. Un any més tard, Saragossa lliurà una àpocha de 203 sous per 2 tabernacles, les polseres, cordes, sarpelleres e palla de dos retaules destinats a Calataiud i Terol.

⁶⁵ GUDIOL I CUNILL, J., (s. d.) 1924, GUDIOL I CUNILL, J., *La pintura mig-aval catalana. Els Trescentistes*, II, Barcelona, 1924, p. 182.

e los apòstols tants deçà com dellà."⁶⁶ En relació amb aquest encàrrec reial i la identificació amb Guillem Ferrer, cal considerar que l'obra important que el podria refermar com a "bon mestre" pel rei, valorada a l'entorn de 6.000 sous, la va contractar Centelles i no pas Ferrer.

Arran del presumpte trasllat de l'artista a Tortosa, també s'ha tractat d'avaluar la identificació de Guillem Ferrer com a autor de la comanda reial a través d'un encàrrec que va rebre aquest artista des de Tortosa, en el mes d'octubre de 1384. Pel que fa a aquesta notícia i més enllà que la documentació no diu res en aquest sentit, precisem que no s'aprofità l'estada de Ferrer a la ciutat sinó que, contràriament, se li va oferir una feina que, per les peculiaritats de la comanda, implicava el trasllat del pintor a Tortosa. En aquesta ocasió, Guillem Ferrer, pintor que vivia a Morella, es compromet a pintar, amb colors del Capítol tortosí, les fustes de les brandoneres dels ciris que cremen cada dissabte davant l'altar major de l'església de Santa Maria de Tortosa a canvi d'un salari de 50 lliures. El Capítol es va comprometre a oferir tant a ell com a la seua família lloc per a treballar i viure a Tortosa mentre es duia a terme l'encàrrec.⁶⁷

Destinades a l'església de Santa Maria de Morella, l'any 1385 es van encarregar tres vidrieres a Pere Ponç, prevere i mestre de fer vidrieres, de les quals Guillem Ferrer només va fer el patró de la que ocuparia la finestra que era davant la capella de Sant Jaume. L'artista va dur a terme el cartró d'aquesta vidriera i apareix de nou esmentat en alguns documents posteriors, com el del 13 de juliol de 1386 en què el jurista Pere Domènech, notari savi en dret i donant d'aquesta vidriera, traspasa a Guillem Ferrer i a Arnald Morera 15 florins que devia Pere Ponç.⁶⁸

Més enllà de la, de vegades, difícil lectura econòmica de les obres dels artistes és força rellevant que Guillem Ferrer fos l'encarregat de pintar un retaule dedicat a sant Antoni per a Catí, l'any 1396, però que a l'hora de seleccionar l'autor del retaule major de l'església d'aquesta vila, obra que es va valorar en 5.830 sous, fos Pere Lembrí el pintor escollit, un artista que tot just acabava d'arribar a Morella. En aquest sentit, també és prou eloqüent que a partir d'aquestes dates les obres pictòriques de més valor fossin contractades a Lembrí i no pas a Guillem Ferrer. A més a més i pel que fa a Pere Forner, pintor primer de Sant Mateu i més tard de Morella, va passar exactament el mateix que ja hem comentat, atès que també havia pintat un retaule dedicat a Sant Martí destinat a la parroquial de Catí, l'any 1396. En conseqüència i per segona vegada consecutiva, Guillem Ferrer perd la singularitat i importància que alguna part de la crítica li ha

⁶⁶ En el mes de maig de l'any següent el retaule encara no havia estat lliurat i, per això, el rei va reprendre al batlle de Morella: "Lo Rey. Al Batlle de Morella. Batle, molt són meravellats com no'ns havets tramés lo reetaula de sant Thomàs del castell de Tortosa, lo qual ja a Pasqua hi devia ésser segons vos havíem manat, de què sots digne de gran reprehensió car nos torna en gran deserverey, perquè us manam que encontinent loy dejats trametre segons que ja per altra letra nostra vos manam. E aço pr res no mudets. En altra manera trametriem hi I porter a cost e messió vostra. Dada en Munçó sots nostre segell secret a XXVI dies de Maig del any M CCC LXXX III (hauria de dir 1384). Rex Petrus. Dominus Rex misit signatam. Probatam", vegeu ALANYÀ I ROIG, J., "Els vitralls gòtics de Santa Maria de Morella (s. XIV)", *Boletín de Amigos de Morella y su comarca*, vol XVII (2000-2001), p. 39 i 40.

⁶⁷ Concretament, determinà que ocupessin unes estances del palau del bisbe, vegeu ALMUNI BALADA, V., *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, Lleida, 2007, II, p. 768, doc. 67.

⁶⁸ SÁNCHEZ GOZALBO, A., "Maestros vidrieros de Morella", *Cultura Valenciana*, IV, 1929, p. 111-116 i FALOMIR, C., & CAÑELLAS, S., "València-Catalunya, Catalunya-València. Mestres de vidrieres itinerants" Barcelona-Lleida, 2000, *XVII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó "El món urbà a la Corona d'Aragó" del 1137 als Decrets de Nova Planta*. He d'agrair a Silvia Cañellas i Carme Domínguez, grans especialistes en el món del vitrall, la seva afabilitat a l'hora d'atendre qualsevol consulta vinculada a pintors que van treballar en aquesta tècnica.

suposat, car el reconeixement cap al seu art resta enrere tant de Bartomeu Centelles com de Pere Lembrí. Així doncs, el període més singular de Ferrer a Morella s'acompleix entre els anys 1385, moment en què desapareix de la documentació Bartomeu Centelles, i el 1398, poc abans de l'arribada de Pere Lembrí (1399). A més a més, el desplaçament de Jaume Sarreal al Maestrat, suposadament el 1404, sembla que també va minorar la potencial clientela que fins aleshores tenia Guillem Ferrer.

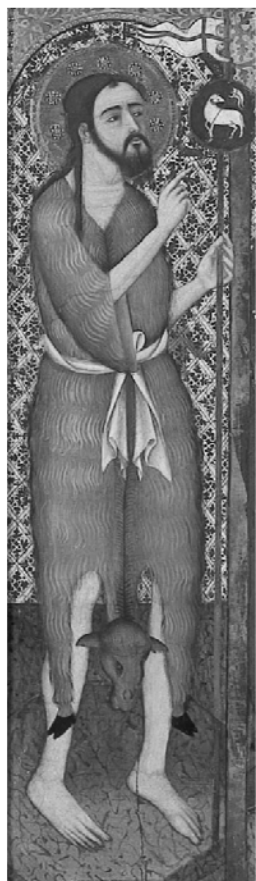
En apropar-nos a Pere Lembrí, pensem que es tractava d'un artista força jove quan va arribar a Morella a finals del segle XIV, incidència que el deslliura del bagatge proper als Serra. Si ens centrem en el contracte del retaule major de Beseit, pactat el 1412, hom pot apreciar que Pere Lembrí "dona per fiança als dessus dits jurats e prohomens (de Beseit) la dona Margalida muller sua", concretament la seva dot, la qual aleshores era menor de 25 anys i major de 16.⁶⁹ Aquesta edat, lògicament, no implica la joventut del seu marit, però també cal atendre que en finir el germà de Pere Lembrí el 1436, consta que els fills d'aquest eren encara petits, motiu pel qual nomenà com a tutora la seva cunyada Margarida. Així doncs, no és inversemblant que Lembrí arribés a Morella amb l'edat d'uns vint-i-cinc anys i que el seu traspàs, esdevingut el 1421, fos abans de complir els cinquanta.⁷⁰ Contràriament, les dades biogràfiques de Guillem Ferrer el situen en una generació anterior i és probable que morís a l'entorn dels setanta anys (1417-1418).⁷¹ Aquesta diferència d'edat manté relació amb la personalitat artística de dos pintors formats en èpoques sensiblement diferents. El primer, Guillem Ferrer, en el decurs dels italianismes gestats des del taller dels Serra i del Mestre de Rubió, i el segon, el Mestre de Cincorres, en l'esclat d'un nou paradigma figuratiu conegut amb el nom de gòtic internacional.

Les referències biogràfiques i artístiques de Guillem Ferrer que hem destacat transcorren lluny d'aquesta emergència, ja que apareix treballant com a pintor des de l'any 1372 o 1375 i l'última notícia de la seva activitat retaulística és de 1406, moment en què pintà un conjunt per a l'església d'Arenys de Lledó. A partir del mes d'octubre de l'any 1412 sembla que ja era malalt i va morir el 1418.

⁶⁹ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintores de Morella. Datos para la historia de la pintura valenciana de los siglos XIV y XV*, Castelló, 1943, p. 96-97.

⁷⁰ Recentment s'ha aportat una nova notícia de l'any 1425, en què apareix un pintor que és anomenat "gendre d'en Lembrí", vegeu VIDAL FRANQUET, J., *El pintor de la ciutat (Tortosa segles XIV-XV)*, Valls, 20011, p. 37-38. Quant a aquesta informació, pensem que podria tractar-se del marit de Margarida, la filla gran. En el testament de Pere Lembrí s'esmenten tres fills menors, Margarida, Agnès i Francesc (1421), mentre que per un acte de venda, feta el 5 d'abril de 1429, sabem que Jaume Lembrí, germà de Pere, era tutor i curador d'Agnès i Francesc, vegeu SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Bernat Serra, pintor de Tortosa i de Morella*, Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló, 1935, p. 23. L'absència de Margarida en aquest document i la notícia que informa del gendre d'en Lembrí sembla corroborar que fou aquesta filla la que es va casar entre 1421-1425. D'altra banda, el fet que Agnès tingués com a tutor el seu oncle, l'any 1429, sembla indicar que es maridà amb el pintor Jaume Serra, amb posterioritat a aquesta darrera data.

⁷¹ Si la referència de l'any 1375 correspon al nostre Guillem Ferrer, en aquell moment ja devia ser major de 25 anys atès que és nomenat procurador de Jaume Serra, vegeu n. 55. Guillem Ferrer es casà amb Mestreta, filla de Pere Mestre d'Albocàsser i de Bellidona, i van tenir un fill de nom Guillem, nascut després del 1392 i que va morir cap al 1414. Arran del traspàs de Mestreta (1405), Guillem Ferrer es casà de nou amb Violant, vídua de Bernat Beneito, i redactà les seves darrers voluntats en diverses ocasions. Gràcies a aquests testaments, es té notícia que tenia una germana anomenada Blanca, casada amb Antoni Carrascull de Falset (Priorat), i que prestà una atenció molt especial a Pascasi Oriol, individu que era mut i que podria haver col·laborat en el taller de Guillem Ferrer.



De Guillem Ferrer, també es coneix que tenia un nebot de nom Pere Teixidor, el qual cobrà un pagament del retaule de Sant Antoni de Catí el 1396.⁷² La coincidència entre el nom d'aquest personatge i el del principal pintor documentat a Lleida en temps del primer internacional esdevé una altra via a l'hora de cercar tant la personalitat de Guillem Ferrer com la possible identitat entre el Mestre d'Albatàrrec i el pintor Pere Teixidor, proposta defensada per Rosa Alcoy des de fa molts anys.⁷³

Pel que fa a l'obra més coneguda de l'antic Mestre de Torà, el retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere de Sitges, és força notable que pot haver estat un punt important de referència en algunes de les obres pintades pel Mestre d'Albatàrrec, com per exemple, el desaparegut retaule de Sant Joan Baptista i sant Llorenç de l'ermita de Sant Antoni de la Granadella. A excepció de la representació del cap del camell a les vestidures del Baptista, tot seguint la tradició dels Serra, les concomitàncies entre ambdues obres poden avalar l'inici d'un camí plausible, que intentarem resseguir.⁷⁴

**Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà)
Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere
(detalls). Museu del Cau Ferrat, Sitges (Barcelona)**

**Atribuït a Pere Teixidor (Mestre d'Albatàrrec)
Retaule de Sant Antoni Abat i sant Llorenç (detalls)
Ermita de la Granadella (Lleida), (desaparegut)**

⁷² La notícia que dona a conèixer que Pere Teixidor era nebot de Guillem Ferrer va ser publicada l'any 1944, però va passar totalment desapercebuda, vegeu PUIG, J., *Pintores en Catí*, "Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura", XX (1944), p. 55-66 i RUIZ I QUESADA, F., "Altres obres de Lleida i de la conca del Segre", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2005, p. 146-148, fig. p. 147.

⁷³ ALCOY PEDRÓS, R., *La pintura a la Seu Vella de Lleida de l'italianisme al gòtic internacional*, in *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, a cura de F. Vilà, I. Lorés, Lleida 1991, p. 119-132. La coincidència de dos pintors amb el mateix nom fa possible la identitat entre aquest artista i el Mestre d'Albatàrrec, defensada per Alcoy, la qual, alhora, justifica alguns dels contactes importants que hi ha entre l'escola del Maestrat i la de Lleida, ja apuntats a SARALEGUI, L. DE, "Restos de retablos descabalados", *Museum*, VII, núm. 10 (1928), p. 353-372.

⁷⁴ La presència del cap del camell a les vestidures del Baptista es pot apreciar en el retaule de la Santa Creu de l'hospital de Benavarri. Un aspecte remarcable en el retaule de Sitges i també en el catàleg d'obres del Mestre d'Albatàrrec és que sant Joan no du mantell.



Atribuït a Pere Teixidor (Mestre d'Albatàrrec)
Retaule de Sant Antoni Abat
Col·lecció privada de París, a principis del segle XX

A l'ampli catàleg d'obres atribuït al Mestre d'Albatàrrec, -per nosaltres i seguint a Alcoy, el més versemblant Pere Teixidor-, fa uns anys que varem afegir un retaula dedicat a sant Antoni, mancat de predel·la, que es conservava a París a principis del segle passat.⁷⁵ Obra en què també apareixen les bocamànigues ja citades, altres trets iconogràfics ajuden a emplaçar-la tot just cap als primers anys del segle XV. Un dels aspectes més innovadors d'aquest conjunt pictòric resta palès a la taula central. En aquest compartiment, l'artista situa el sant eremita damunt una peanya en un petit jardí, tret que el mestre tornarà a repetir a la taula central del retaula de la Santa Creu, Sant Antoni Abat i Sant Joan Baptista procedent de la capella de Santa Helena de

⁷⁵ RUIZ I QUESADA, F., "Altres obres de Lleida i de la conca del Segre", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2005, p. 146-148, fig. p. 146.

l'hospital de Benavarri.⁷⁶ Aquest aspecte pot tenir com a principal referent obres com el jardí paradisiac figurat a la taula mariana del retaule dels sants Abdó i Senén de Dos Torres de Mercader i a la taula de la Mare de Déu del Museo del Prado, les quals i pel que fa al benaurat sobre una peanya envoltada d'un jardí, tenen com a antecedent l'Anunciació del carrer central d'un retaule dedicat a la Verge que es conserva a una col·lecció de Múrcia, obra que tractarem més endavant.



Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà). Nativitat (detall)
Col·lecció privada

Atribuït a Pere Teixidor (Mestre d'Albatàrrec). Retaule de Sant Antoni Abat (detall)
Col·lecció privada de Paris a principis del segle XX

Més enllà d'aquesta incidència, la irradiació dels models de l'antic Mestre de Torà cap al Mestre d'Albatàrrec pot ser més que notable. Si observem les escenes laterals del retaule de Paris, reclamem l'atenció cap a unes pintures que el professor Post va atribuir, amb dubtes, a l'antic Mestre de Torà. Antigament conservades a la col·lecció George F. Harding Jr. de Chicago, parlem de dues taules en què s'escenifica a sant Antoni Abat i sant Pau ermità i sant Antoni apallissat pels dimonis, les quals generen un pont que ens porta de nou a solucions conreades pel Mestre de Rubió.⁷⁷

⁷⁶ Pel que fa a aquest conjunt pictòric, posterior a l'any 1417, vegeu VELASCO, A., "Domènec Ponç (1330-1417) i el Col·legi de Santa Maria de Lleida", *Arrels Cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i la societat de Lleida*, Lleida, Pagès Editors 2008, II, p. 295-316. Juan de Levi també va pintar el jardí a l'entorn d'una peanya hexagonal a les taules dels sants Prudenci, Llorenç i Caterina del retaule de los Pérez Calvillo de Tarassona, vegeu n. 27. No es pot afirmar res al respecte, ja que pot haver estat una altra la font iconogràfica, però Levi mantenia contactes amb el pintor valencià Pere Rubert, artista proper a Pere Nicolau, poc abans de dur a terme aquest retaule.

⁷⁷ POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1938, VIII-II, p. 565 i 566, fig. 261. Les taules provenien de la catedral de Soissons (d'acord amb una etiqueta del revers) i varen ser subhastades per E. & A. Silberman Galleries com de Pere Serra, l'any 1930. Adquirides per George F. Harding Jr., foren llegades a la seva mort (1939) a The George F. Harding Museum de

En aquesta ocasió, el que volem evidenciar és la derivació de les fonts iconogràfiques, ja que els punts de contacte són força importants. Dins el capítol dels aspectes que apunten cap a l'autoria de Guillem Ferrer, no veiem inversemblant que les taules de Chicago puguin correspondre a una producció trescentista, anterior al retaule de Sitges i a les influències de l'internacional. Les coincidències són prou evidents i marquen tota la primera etapa artística del Mestre d'Albatàrrec.



Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà). Compartiments d'un retaule dedicat a sant Antoni Abat Col·lecció privada (antiga col·lecció George F. Harding Jr. de Chicago)

Atribuït a Pere Teixidor (Mestre d'Albatàrrec). Retaule de sant Antoni (detalls) Col·lecció privada de Paris a principis del segle XX

Chicago com del Mestre Rusiñol i traslladades a The Institut of Art de Chicago pels fideïcomissaris del Museu Harding el 1984. Amb data 26 de gener de 2005, van ser subhastades a Nova York per Christie's. Vegeu també GAYA NUÑO, J. A., *La Pintura Española Fuera de España*, Madrid, 1958, p. 293, núm. 2524 i 2525 i SUREDA I PONS, J., *El gotic catala*, Barcelona, 1977, I, p. 140. Vull agrair a Alberto Velasco la seva ferma i ja tradicional col·laboració a l'hora d'aconseguir les imatges que reproduïm, relatives a les taules de Chicago.



Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà).
Taula de la Nativitat i compartiment d'un retaule dedicat a sant Antoni (detalls)
Col·leccions privades



Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà). Compartiment d'un retaule dedicat a sant Antoni Abat (detall)
Col·lecció privada (antiga col·lecció George F. Harding Jr. de Chicago)
Atribuït a Pere Teixidor (Mestre d'Albatàrrec)
Retaule de Sant Antoni Abat i santa Magdalena (detall)
Ermita de la Granadella (Lleida), (desaparegut)

Les arrels iconogràfiques de l'apallissament a sant Antoni pels dimonis també es poden resseguir a través del tríptic del Museu Isabella Stewart Gardner de Boston, conjunt pintat per Francesc Comes i relacionable amb Ferran d'Antequera.⁷⁸ D'altra banda, no cal dir que el contrapunt en l'anàlisi iconogràfic d'aquestes composicions també el tenim en algunes de les obres atribuïdes al taller de Lluís Borrassà, justament aquelles que ja fa uns anys varem relacionar amb un altre pintor del Maestrat, Pere Sarreal, i amb Mateu Ortoneda.⁷⁹ Tot i això, la fidelitat que palesa l'escena de l'apallissament a sant Antoni de la Granadella respecte a l'homònima de Chicago és prou contundent, tot i els anys que separen ambdues pintures. Un tret iconogràfic que vincula encara més les obres de Chicago i la Granadella és la presència de cascavells en els turmells d'alguns dimonis.

Una altra composició que ha estat posada en relació amb Guillem Ferrer és un fragment d'un Sant Sopar de la col·lecció de Mrs. Edith Bennett de Washington.⁸⁰ Es tracta d'un fragment de 54 cm d'amplada i 50 d'alt que ens porta de manera força versemblant a la figuració d'un Sant Sopar en el bancal d'un retaule desaparegut. Aquesta apreciació i el fet que només siguin tres els apòstols representats a la taula de Washington impliquen que la composició original va poder ser propera als dos metres i mig d'ample, mida que ens apropa a la taula del Sant Sopar que es conserva al Museu diocesà i comarcal de Solsona, procedent de Santa Constança de Linyà (115 x 327) i atribuïda per Alcoy a Pere Teixidor.⁸¹ Aquesta obra es va poder dur a terme entre 1428 i 1439, període en què Llorenç de Castellet fou abat del monestir de Santa Maria de Solsona, possible comitent de l'obra de Teixidor.⁸² Malgrat els anys que distancien ambdós sants sopars, el de

⁷⁸ RUIZ I QUESADA, F., "Ferran de Trastàmara i un Tríptic de Boston, pintat per Francesc Comes", *Els amics al pare Llompart: Miscel·lània in honorem*, Palma, l'Associació d'Amics del Museu de Mallorca, 2009, p. 394-411.

⁷⁹ RUIZ I QUESADA, F., "La darrera producció de Lluís Borrassà. Una via per a l'aproximació a dos artistes: Lluís Borrassà i Pere Sarreal", (1996), Premi Amics de l'Art Romànic, LXV Cartell de Premis i Borses d'Estudi de l'Institut d'Estudis Catalans, *Lambard*, Barcelona, 1998, p. 53-96 i 233-243.

⁸⁰ JOSÉ I PITARCH, A., "Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere Apòstol, de Guillem Ferrer", *Museu Cau Ferrat. La peça del mes*, 2005 i POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1953, XI, p.374, fig. 155.

⁸¹ Identificació proposada a ALCOY PEDRÓS, R., *La pintura a la Seu Vella de Lleida de l'italianisme al gòtic internacional*, in *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, a cura de F. Vilà, I. Lorés, Lleida 1991, p. 119-132. Les darreres aportacions a ALCOY PEDRÓS, R., "La bottega in fabula nella scuola pittorica di Lleida. Lavoro individuale e collettivo nelle officine catalane tardogotiche", QUINTAVALE, A. C., (ed), *Medioevo: le officine, Atti del Convegno Internazionale di Studio di Parma*, Milà, 2010, p. 529-548.

⁸² Ens referim a dues taules cimeres amb les imatges de l'Anunciació i la Resurrecció de Crist, ara en una col·lecció privada. Ambdues pintures presenten uns escuts a la part superior amb les figuracions repetides d'un castell i d'un bàcul. Malgrat que a la taula de l'Anunciació el bàcul apareix força esborrat, els senyals heràldics corroboren que l'encàrrec d'aquesta obra havia estat fet per un abat o bé per una abadia. El blasó del castell es pot relacionar amb Llorenç de Castellet, abat de Santa Maria de Solsona des de l'abril del 1428 fins a prop del 1439, període amb el qual s'adiu totalment l'estil de les taules, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "El panorama artístic a Lleida", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2005, p. 300-302. L'any 1397, Pere Teixidor es traslladà a Lleida i aportà a la ciutat un bon nombre de propostes artístiques que amb pocs anys es varen enriquir amb les d'artistes com Rafael Destorrents i Jaume Ferrer, principalment. Pel que fa a aquest últim, la seva primera obra coneguda, el retaule major de l'església parroquial de Verdú, mostra una dualitat de llenguatge força evident. D'una banda, la incidència de Rafael Destorrents i les noves propostes vinculades amb el nord d'Europa i, de l'altra, el coneixement de la pintura valenciana del Mestre de Villahermosa al retaule de Collado i, molt especialment, de la darrera pintura de Pere Nicolau i la inicial de Gonçal Peris. Tot i que el principal èmfasi d'aquest retaule s'ha posat en escenes

Washington i el de Linyà, no cal insistir gaire, de nou, en la derivació de les fonts iconogràfiques.

Tot i que no hi ha cap notícia de la procedència de les taules de Chicago i Washington, la importància que ara tenen aquestes obres no és la definir el catàleg d'un artista, atès

com les de l'Anunciació, la Nativitat, l'Adoració dels pastors, l'Epifania o l'Assumpció de Maria, pensem que també cal atendre certs aspectes reiteratius que lliguen la personalitat artística de Jaume Ferrer amb la cultura figurativa del Maestrat i de València. Quant als diversos artistes que van col·laborar en l'acabament del retaule de Collado, contractat pel Mestre de Villahermosa, i sense complicar ara la nostra hipòtesi esmentant d'altres exemples, que hi són, cridem l'atenció cap a la llevadora, amb el bolquers sobre el cap i la vara per atiar, que camina sobre un paisatge enjardinat -a l'escena de la Fugida a Egipte- i les donzelles que observen des de la finestra l'arribada de Maria a l'interior del temple, la imatge de mig cos de Zacaries o el contrapunt dels dos testimonis emplaçats a l'altra banda de l'escala -a la representació de la Presentació en el Temple de la Verge-, coincidències que són presents a Collado i a Verdú. Sense oblidar Pere Teixidor i els contactes amb pintors com el Mestre de Villahermosa, a més a més i tenint en compte aquest punt de partida de les acaballes del segle XIV, comentarem ara les conomicatànies que la pintura de Jaume Ferrer mostra respecte a les aportacions de Pere Nicolau i Gonçal Peris a la primera dècada del segle XV. Ens referim a la peculiar silueta de Crist ressuscitat, emmarcat amb màndorla, i sobre d'un sepulcre tancat i segellat, clarament deutora de solucions com les que formen part del retaule de Sarrión (ca. 1404), Santa Cruz de Moya o de la Mare de Déu de la Llet de l'antiga col·lecció Bosch i Caterineu. Aquestes coincidències s'allarguen a les escenes de l'Ascensió i la Pentecosta, composició aquesta última en què sant Pere apareix d'esquenes a Maria i girant el cap completament, vers l'esdeveniment sagrat que s'acompleix. Més enllà de la possible arribada a Lleida d'un altre artista format a València, el camí que hem fet no és en absolut puntual i ens podria portar a la Verònica de la Mare de Déu del retaule de Sant Antoni Abat que es conserva al Museu diocesà i comarcal de Lleida, procedent de Vilanova de Sixena (Osca) -imatge que reproduïx la que es guarda al Museu de Belles Arts de València com a obra de Gonçal Peris- i podria perfilar un Jaume Ferrer format a la capital del Túria a la primera i segona dècada del segle XV. Tenint en compte aquesta proposta i deixant en el passat les obres que Pere Teixidor va pintar per a la Granadella en aquests anys, un punt versemblant de trobada entre Teixidor i Ferrer va poder ser el retaule de Santa Llúcia de Tamarit de Llitera, tríptic en què la diversitat de mans és palesa i que donarà pas a una dimensió permeable a noves experiències sota la influència de Rafael Destorrents, a partir de l'any 1419, Ramon de Mur, els Ortoneda, Bernat Martorell, l'obrador de Blasco de Grañén i potser Pere Joan, segons opina Alcoy. Pere Teixidor i Jaume Ferrer eren dos artistes joves quan arribaren a Lleida i ambdós poden sintetitzar la comunió entre la pintura morellana d'ascendència catalana i la valenciana. Segons la nostra opinió, l'evolució de la carrera artística de Jaume Ferrer, en clau valenciana i en diàleg amb la de Teixidor fins arribar al retaule de Verdú, resta pendent de ponderar i, potser, doni alguna resposta als interrogants que envolten la pintura del gòtic internacional a la capital del Segre, sense la necessitat de recórrer a d'altres artistes, en més d'una ocasió. Quant a la pintura dels Ferrer, vegeu ALCOY PEDRÓS, R., *La pintura a la Seu Vella de Lleida de l'italianisme al gòtic internacional*, in *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, a cura de F. Vilà, I. Lorés, Lleida 1991, p. 119-132; COMPANY, X., & PUIG, I., *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s XIII-XVIII, Lleida, 1998, PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005; PUIG, I., *Jaume Ferrer. Pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida, 2005; ALCOY PEDRÓS, R., "El taller de Teixidor i l'inici de l'internacional a Lleida", in *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2005, II cit., p. 134-145; RUIZ I QUESADA, F., "Altres obres de Lleida i de la conca del Segre", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2005, p. 147, FITÉ I LLEVOT, F., "Jaume Ferrer, pintor de la seu de Lleida, i la confecció de draps imperials", *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 67-80 i ALCOY PEDRÓS, R., "La bottega in fabula nella scuola pittoriaca di Lleida. Lavoro individuale e collettivo nelle officine catalane tardogotiche", a *Medioevo: le officine*. A cura di Arturo Carlo Quintavalle. Milà, Electa, 2010, p. 529-548. Bàsicament i pel que fa a l'autoria, Rafael Cornudella segueix les tesis de Rosa Alcoy a les diverses fitxes que redactà a *Catalunya 1400. El gòtic internacional*, Barcelona, 2012 (catàleg d'exposició).

la pluralitat, sinó la de construir un espai que, sota l'ombra dels Serra, pot acollir el paradigma figuratiu de Guillem Ferrer i Pere Teixidor. Aquest espai, per si mateix, no implica cap conclusió inequívoca, però esdevé singular a l'hora d'apropar-nos a tots dos creadors. En aquest sentit, l'ampli ventall d'aportacions de Rosa Alcoy, entre les quals destaca una taula de santa Tecla vinculable a un retaule que Teixidor pintà entre els anys 1431 i 1432 per a la Seu d'Urgell,⁸³ la coincidència del nom del nebot de Guillem Ferrer, Pere Teixidor, amb el del principal creador del primer internacional a Lleida i la coherència de la data en què apareix a Morella (1396) respecte a la resta de dades conegudes d'aquest artista, forneixen una personalitat que, pel que fa als fonaments de la seva primera etapa creativa, pot tenir com a referent l'espai de convergència que hem destacat.



Fragment d'una taula del Sant Sopar

Col·lecció privada (antiga col·lecció de Mrs. Edith Bennett de Washington)

**Taller de Pere Teixidor (Mestre d'Albatàrrec). Sant Sopar (detall)
Museu diocesà i comarcal, Solsona**

⁸³ ALCOY PEDRÓS, R., "La bottega in fabula nella scuola pittorica di Lleida. Lavoro individuale e collettivo nelle officine catalane tardogotiche", QUINTAVALE, A. C., (ed), *Medioevo: le officine, Atti del Convegno Internazionale di Studio di Parma*, Milà, 2010, p. 529-548.

Guillem Ferrer i el Mestre de Cincorres



L'obra de l'antic Mestre de Torà palesa el tarannà d'un creador format a les línies de l'italianisme, però que sap copsar les novetats aportades per artistes que, com el Mestre de la Passió del Tríptic-relicari del monestir de Santa Maria de Piedra o el Mestre de Cincorres, s'expressen d'acord amb la vessant internacional. L'activitat d'ambdós creadors en un mateix territori genera punts en comú, però aquesta confluència no va més enllà, ja que la personalitat artística del Mestre de Cincorres ajuda a visualitzar un univers creatiu força més innovador, modelat amb una pinzellada pròpia d'un dels grans creadors de la Corona d'Aragó.

Una de les possibilitats que podria garantir el punt de trobada entre l'antic Mestre de Torà i el Mestre de Cincorres és la formació inicial d'aquest darrer artista a l'obra del primer mestre. Ja hem comentat que Guillem Ferrer, el més probable antic Mestre de Torà fou el pintor més important entre els anys 1386 i 1398 qüestió que podria avalar la formació del Mestre de Cincorres a l'obra de Ferrer. Pel que fa a Jaume Sarreal, la documentació sembla comunicar que podria haver estat així, ja que quan es trasllada al taller valencià de Pere Nicolau ja és un pintor de Morella amb certa experiència. D'altra banda i en relació amb Pere Lembrí, podria haver estat un periple similar, ja que si bé és cert que el seu germà Jaume residia a València en el moment de la seva mort, també ho és que la seva família va estar lligada a Morella i, molt probablement, a Tortosa.⁸⁴ Recordem que tenia un altre germà, de nom Francesc, llicenciat en "sacra pagine" i conventual del monestir de Sant Francesc de Morella, documentat l'any 1416.⁸⁵

⁸⁴ Jacobo Vidal comenta que a la documentació municipal de Tortosa hi ha d'altres personatges amb el cognom Lembrí entre els segles XIV i XV, els quals també mantenen llaços amb Morella. Aquest autor destaca que: "durant el darrer quart del segle XIV apareix a Tortosa Nadal Lembrí, un ciutadà de Morella, que és contractat com a metge assalariat de la ciutat. Cal valorar la possibilitat que estigués relacionat amb el pintor, ja que un germà seu clarament documentat, Jaume Lembrí, era apotecari. Sigui com sigui, es pot identificar plausiblement aquest Nadal Lembrí de Tortosa i Morella amb un homònim mestre en arts i medicina que apareix a l'Estudi General de Lleida, i al territori de la ciutat del Segre, en diverses ocasions de les dècades de 1370, 1380 i 1390", VIDAL FRANQUET, J., *El pintor de la ciutat (Tortosa segles XIV-XV)*, Valls, 2011, p. 35 i CAMPS I CLEMENTE, M. & CAMPS I SURROCA, M., "Nadal Lembrí, mestre en Arts i Medicina, professor de l'Estudi General de Lleida", *Gimbernat XXX* (1998), p. 111-117. Nadal Lembrí fou un metge molt reconegut, autor d'un tractat de medicina: "... et, ut aliquid de novissimis agam, magistri Natalis Lambri tractatum vidi de hac materia; hic revera, mente studiosus extilit et subtilis", que va a ser reclamat pel rei Joan I. Amb data 1 de maig de l'any 1391, el rei Joan, malalt, va escriure a la reina que li enviés dos metges de Lleida "ço es a maestre Nadal Embri e a maestre Ramon Falgas". El 8 de setembre següent, el monarca va fer abonar a "fidei nostro Nathali Ambrini, magistro in medicina" cinquanta florins d'or pel seu desplaçament des de Lleida fins a Saragossa per curar a la reina, vegeu DUREAU-LAPEYSSONNIE, J.-M., "L'oeuvre d'Antoine Ricart médecin catalan du XVe siècle: contribution à l'étude des tentatives médiévales pour appliquer les mathématiques à la médecine" in *Médecine humaine et vétérinaire à la fin du Moyen Âge*, ed. Guy Beaujouan, Yvonne Poulle-Drieux and Jeanne-Marie Dureau-Lapeyssonnie, Ginebra - París, 1966, p. 169-364, p. 219. L'any 1420, el rei Alfons el Magnànim va ordenar l'abonament a Pere Lembrí, "fidelem nostrum", de la liquidació del retaule major de l'església parroquial de Sant Miquel de Morella. Els contactes importants dels Lembrí amb la capital del Segre podrien obrir portes a l'hora d'atendre aquelles veus que situen la taula de la Mare de Déu de la catedral de Barcelona com a procedent de Lleida.

⁸⁵ Una època del retaule de la Mare de Déu de Xert informa que li foren lliurats 30 florins "per manus Reverendissimi magistri ffrancisci Lebrí, fratris mei". En relació amb el nom d'aquest personatge, cal tenir present que l'únic fill baró de Pere Lembrí fou batejat amb el nom de Francesc, vegeu SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintores de Morella. Datos para la historia de la pintura valenciana de los siglos XIV y XV*, Castelló, 1943, p. 62, n. 1. Vidal opina que segurament cal

A més a més, si Guillem Ferrer va avalar al vitraller Pere Ponç en una feina en què col·laboraven tots dos, és presumible que també hagués compartit pinzells amb Centelles, atès que el va avalar en el contracte amb els menorets de Terol. La participació de diversos artistes en una obra fou molt comú a l'àmbit valencià i també es va donar a Barcelona, qüestió que, tal vegada, podria justificar la dualitat pictòrica que palesen algunes de les obres atribuïdes a tots dos creadors o els implícits bescanvis que això va implicar. Un exemple de la intersecció d'ambdós artistes ens ve donat en comparar el Calvari del retaule de Sitges i el d'un retaule que es custodia a Dos Torres de Mercader (Terol), conjunt que, per la resta d'escenes, exemplifica un paradigma força distanciat.



**Atribuït a Guillem Ferrer (antic Mestre de Torà).
Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere (detall)
Museu del Cau Ferrat, Sitges (Barcelona)**

**Mestre de Cincorres (Pere Lembrí?). Retaule de Sant Abdó i sant Senén (detall)
Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol)**

Amb el propòsit d'evidenciar les diferències entre l'antic Mestre de Torà -el més versemblant Guillem Ferrer-, i el Mestre de Cincorres, a continuació parlarem del retaule de Dos Torres de Mercader (Terol), tot tenint present que ambdues obres varen ser pintades en dates molt properes.⁸⁶ Ara per ara, la concurrència d'ambdós artistes en obres de les acaballes del segle XIV són les que semblen reconèixer a Pere Lembrí com el més probable Mestre de Cincorres, des d'una vessant que va més enllà de l'econòmica.

relacionar-lo amb un guardià del convent de menorets de Tortosa "com a mínim aquest era el càrrec d'un Francesc Lembrí a l'octubre de l'any 1401, i sabem que les relacions entre ambdós convents foren constants", VIDAL FRANQUET, J., *El pintor de la ciutat (Tortosa segles XIV-XV)*, Valls, 2011, p. 35.

⁸⁶ Dos Torres de Mercader fou un "villar" (entre masia i aldea) des de finals del segle XII fins al segle XVII, moment en què es va construir l'actual església, també dedicada als sants Abdó i Senén. Ja a la dècada dels anys setanta del segle XX s'incorporà al municipi de Castellot.

El Mestre de Cinctorres i el retaule de Sant Abdó i sant Senén de Dos Torres de Mercader

A la localitat de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol) es conserva un magnífic retaule dedicat als sants Abdó i Senén, que ha estat atribuït al Mestre d'Albocàsser i que nosaltres incloem dins el catàleg del Mestre de Cinctorres.⁸⁷ De proporcions reduïdes i amb l'assistència del taller, es tracta d'una obra discreta però de gran rellevància a l'hora de apropar-nos als inicis artístics del Mestre de Cinctorres.



Mestre de Cinctorres (Pere Lembrí?).
Retaule de Sant Abdó i sant Senén (detall)
Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol)

El moble consta de tres carrers: el principal, amb les imatges de sant Abdó i sant Senén, la Mare de Déu envoltada d'àngels i el tradicional Calvari, i dos de laterals amb tres escenes hagiogràfiques dels benaurats, cadascun. Virreis i germans bessons d'origen persa, Jacobo da Varazze comenta que varen ser empresonats a Babilònia i traslladats a Còrdoba, on per ordre de Deci es va procedir a la matança de molts cristians, tal i com s'escenifica a la primera de les escenes del tríptic. Arran d'aquests assassinats, Abdó i Senén van fer-se càrrec dels cossos sense vida dels cristians i els van sepulturar pietosament, fets que van ocasionar la indignació de Deci i el trasllat a Roma. Una vegada a la capital de l'imperi, el Senat va concedir als germans l'oportunitat de salvar les seves vides si adoraven als déus, però Abdó i Senén van repudiar-los i això va significar que ambdós fossin conduïts al primer dels seus martiris, episodi que inicia la narrativa de l'altre carrer.

⁸⁷ Vegeu SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974, p. 192. En el catàleg de l'exposició *Ars Splendens. Las producciones artísticas del Maestrazgo, siglos XIII-XVI* es fa esment de la restauració del conjunt pictòric de Dos Torres de Mercader, obra que no apareix reproduïda i que, segons s'indica, no formà part de la mostra per raons tècniques. Tanmateix, Javier Palomo, comissari de l'exposició, comenta que "*El retablo se inscribe dentro de la tradición del gótico internacional de finales del siglo XIV y principios del siglo XV. Próximo a los modelos morellanos, presenta composiciones narrativas que van desarrollando la vida de los santos titulares... Como ya hemos dicho es el único ejemplo de retablo gótico casi completo que conservamos en el Maestrazgo y que parece entroncar con el desaparecido de San Juan del Barranco de Cantavieja, dedicado a la Virgen y a san Juan Bautista, si bien éste era de dimensiones mayores; o con el desaparecido retablo de Nuestra Señora de la Naranja de Olocau del Rey. Ambos conjuntos atribuidos a Pere Lembrí y datados en el primer cuarto del siglo XV*", vegeu PALOMO FERRER, J., "*Ars Splendens. El esplendor del Maestrazgo*", a *Ars Splendens. Las producciones artísticas del Maestrazgo, siglos XIII-XVI*, Saragossa, 2009, p. 13-16. D'accés gairebé impossible, he de donar les gràcies a Yoel per la seva perseverança a l'hora de fer les fotografies. Les mides aproximades de l'obra són de 3 m d'alçada i 2,4 m d'amplada. Pel que fa a la restauració, vegeu <http://alfagia.com/obras/9.html>.



**Mestre de Cintorres (Pere Lembrí?).
 Retaule de Sant Abdó i sant Senén
 Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol)**



Així doncs, van ser portats al circ amb la intenció que fossin devorats per les feres, les quals van romandre manses i no els van inferir cap mena d'agressió. Això motivà la indignació de Deci, qui va manar que els sants màrtirs fossin degollats. Una vegada morts, els assassins van lligar els cossos dels germans pels peus i els van arrossegar fins a un lloc on hi havia una estàtua dedicada al sol. Tres dies més tard, un sotsdiaca de nom Quirino els transportà a casa seva, on els va enterrar. Era l'any 253 i va ser en temps de Constatí quan Abdó i Senén es van aparèixer a l'emperador per comunicar-li el lloc on havien estat sepultats. Exhumades les seves restes mortals, varen ser traslladades al cementiri de Poncià.





De nou al carrer central i emplaçada damunt la imatge dels dos sants màrtirs, destaca la representació de Maria, el Nen i dos àngels músics. Emplaçada al mig de l'*hortus conclusus* la Verge reposa sobre un tron molt baix, gairebé propi d'una Mare de Déu de la Humilitat, decorat amb pinacles i merlets dels quals surten altres essers angèlics.⁸⁸ La referència paradisiàcia ve donada per la tanca de vímet que delimita l'espai verd amb flors.



⁸⁸ La imatge de la Mare de Déu a l'*hortus conclusus* cal vincular-la al *Càntic dels Càntics* (4, 12-15): "Ets un jardí tancat, germana meva, esposa: un jardí tancat, una font segellada. 13 Els teus recs són un paradís de magraners amb fruits saborosos, amb henes i nards, 14 nard i safrà; canya aromàtica i cinnamom, amb tota mena d'arbres d'encens, amb mirra i àloes, amb totes les essències balsàmiques. 15 Ets font de jardins, pou d'aigües vives, que brollen del Líban."

D'acord amb el ja hem comentat en parlar de la taula de Vilafranca del Penedès, a la pintura valenciana va ser molt freqüent la representació de la Mare de Déu envoltada d'àngels en obres no dedicades a la Reina del Cel. L'associació entre la imatge de Mare i Fill, al mig del Paradís, i la representació del Calvari va donar pas a l'elaboració de diversos díptics que posen en relació ambdues composicions.⁸⁹ La sintètica representació del Calvari correspon a la modèstia de l'encàrrec i és per això que només palesa la imatge de Crist crucificat, Maria i Sant Joan. Als peus de la creu destaca el crani d'Adam.



Sants Abdó i Senén (detall)
Església parroquial de Sant
Jaume Apòstol de la Pobla de
Vallbona (València)

Coneguts en el Regne de València amb el nom de sants de la pedra -ja que juntament amb santa Bàrbara, protegien l'agricultura de la pedra-, tots dos sants van gaudir de la devoció popular.⁹⁰ També de finals del segle XIV, cal esmentar les pintures murals de l'església parroquial de Sant Jaume Apòstol de la Pobla de Vallbona, en què ambdós germans -representats amb sant Gil, patró de la pluja, i un Calvari-, apareixen vinculats a la pedra.⁹¹ A Catalunya van ser coneguts amb els noms de sant Nin i sant Non, el trasllat dels cossos dels benaurats a l'abadia de monjos benedictins de Santa Maria d'Arles (Vallespir) va incrementar la seva devoció.⁹²

⁸⁹ RUIZ I QUESADA, F., "Maestro Montortal. La Virgen y el Niño con donante y Crucifixión", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, València, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 150-153.

⁹⁰ DELICADO MARTÍNEZ, F.J., "Iconografía, arte y devoción popular en torno de los Santos de la piedra Abdón y Senén, en el antiguo Reino de Valencia", *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, 2008, p. 315-332.

⁹¹ Les pintures formaren part de la decoració mural de l'absis primitiu de l'església, vegeu PUNTER, R.M., *et al.*, *Guia didàctica*, Servei d'Assistència i Recursos Culturals de la Diputació de València-SARC, València, 2010, p. 63-71. Anys més tard, cap a l'any 1437, les imatges dels sants Abdó i Senén van formar part del retaule de Sant Valero de la catedral de Sogorb. Obra actualment desapareguda, la seva presència en aquest conjunt corresponia a la fundació de beneficis dels sants al claustre d'aquest temple, des de la segona dècada del segle XV. A més a més, Valero Medina, senyor de Benafer, va fundar un altre benefici el 1436, vegeu JOSÉ PITARCH, A., "Retablo de san Valero", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, València, 2002, p. 304-307.

⁹² Una obra mestra del gòtic català d'influència flamenca, és el retaule de Sant Abdó i sant Senén que va ser enllestit per Jaume Huguet el 1460 per a l'església de sant Pere de Terrassa. Coronada pel Calvari, a la taula central apareixen els dos benaurats germans perses amb l'espasa del seu martiri. Molt arrelats en la devoció popular catalana, les escenes laterals del retaule foren dedicades a diversos episodis de la vida dels sants patrons de la pagesia. Les de l'esquerra, a la seva professió de la fe cristiana davant l'emperador Deci i la miraculosa salvació de l'atac dels lleons al circ. Al carrer de la dreta s'escenifica la decapitació de tots dos màrtirs i el trasllat de les

Tornant de nou al retaule de Dos Torres de Mercader, la senzillesa del conjunt no té res a veure amb la qualitat artística de l'obra i és gràcies a la conservació d'aquest tríptic que es poden extreure diverses conclusions que tenen a veure tant amb el seu creador com també amb el paradigma creatiu de l'art del 1400, a València i al bisbat de Tortosa.

El Mestre de Cincorres i la cultura figurativa de finals del segle XIV



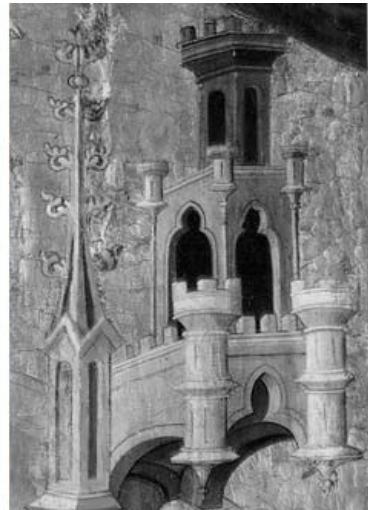
**Mestre de Cincorres (Pere Lembri?).
Taula d'un sant bisbe i sant Antoni Abat
Ajuntament de Cincorres (Castelló)**

Més enllà del discurs hagiogràfic, el retaule de Dos Torres de Mercader és prou explícit a l'hora de donar a conèixer qui va ser l'autor, ja que la sintonia amb el Mestre de Cincorres és fàcil de percebre tant a nivell compositiu com també pictòric. Pel que fa a la primera vessant, els referents es poden copsar sense gaires dubtes a l'escena de la Mare de Déu envoltada d'àngels o a les arquitectures dels trons de Deci, tot posant-los en relació amb obres com la taula del Museo del Prado i, més tard, amb la del Museu de la catedral de Barcelona. La pintura de la pinacoteca madrilenya o les de Cincorres esdevenen els esclavons claus a l'hora d'atendre les coincidències entre moltes de les solucions més innovadores d'aquestes obres.

Una de les moltes singularitats que palesa el conjunt aragonès és la d'omplir l'espai que té a veure amb la formació dels Mestre de Cincorres. Només com a exemples, adjuntem algunes imatges comparatives entre el conjunt custodiat a la localitat de Terol i les taules dedicades a Maria que es guarden al Museu de la catedral de Barcelona i al Museo del Prado de Madrid.

Estem davant d'una de les produccions artístiques més rellevants de l'art del 1400 a la Corona d'Aragó i les seves característiques ens porten als millors artistes d'aquest moment. Pintura de gènesi italianitzant, el pintor s'implica fermament en el desenvolupament de propostes generades en la il·luminació de manuscrits - especialment el *Breviari del rei Martí*- i per creadors com Marçal de Sax i l'autor d'un grup d'obres que ha estat vinculat a Miquel Alcanyís, aspectes que tractarem tot seguit.

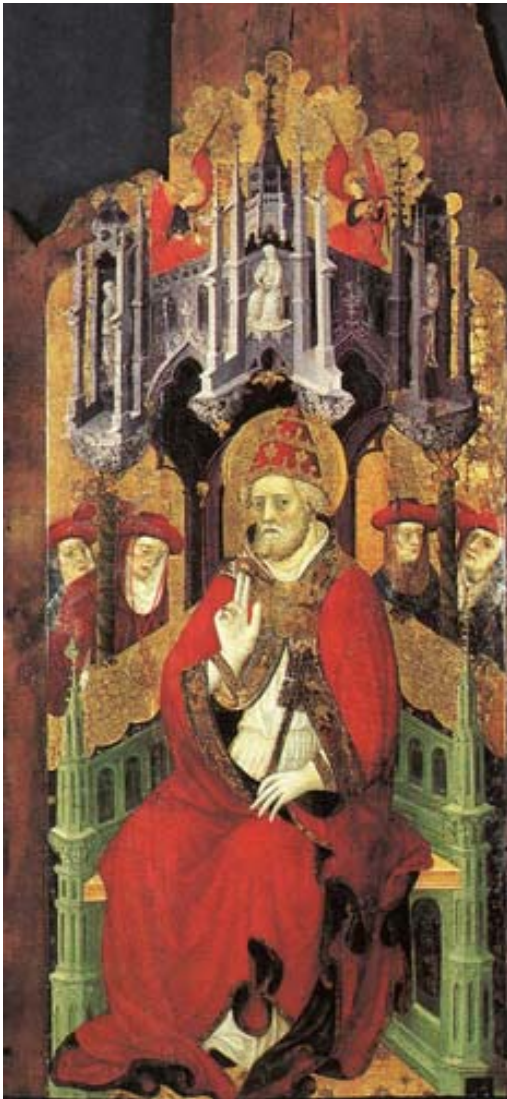
seves relíquies, dins d'unes bótes, al monestir d'Arles (Vallespir), vegeu SOLER I PALET, J., *Datos inédits d'un dels millors retaules gòtics catalans*, a "Il·lustració Catalana" n- 124, octubre de 1905, p. 661-665; GARRIGA, J., "Retaule de Sant Abdó i Sant Senén", dins *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 160-165 i YARZA LUACES, J., "Jaume Huguet i el retaule dels sants Abdó i Senén", *Terme* 9 (Novembre de 1994). Una obra que també acull les imatges de tots benaurats és el retaule de l'ermita de la Mare de Déu del Llosar (Vilafranca del Maestrat), pintat per Valentí Montolio entre els anys 1455 i 1456, vegeu MATAS, S., "Valentí Montolio", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2005, p. 327-331.



**Mestre de Cincorres (Pere Lembrí?).
 Retaule de Sant Abdó i sant Senén (detall) i taula de la Mare de Déu envoltada d'àngels músics (detall)
 Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol) i Museu de la catedral de Barcelona**

**Mestre de Cincorres (Pere Lembrí?).
 Retaule de Sant Abdó i sant Senén (detalls) i taula de la Mare de Déu (detall)
 Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol) i Museo del Prado, Madrid**

**Mestre de Cincorres (Pere Lembrí?).
 Retaule de Sant Abdó i sant Senén (detall) i taula de la Mare de Déu (detall)
 Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol) i Museo del Prado, Madrid**



**Mestre de Cinctorres (Pere Lembrí?).
Taula de Sant Pere "in cathedra"
Ajuntament de Cinctorres (Castelló)**

En l'apropament a la cultura figurativa del Mestre de Cinctorres i especialment a la base de caire italianitzant que en bona part el caracteritza pensem que cal recuperar obres com la taula de la Mare de Déu amb el Nen que actualment es conserva a una col·lecció de Múrcia. Composició que va formar part d'un tríptic presumptament procedent de Xelva, s'ha qüestionat si va ser duta a terme a València o bé correspon a una obra importada, però la presència de les gallinetes en el mantell de la Mare de Déu sembla corroborar que fou executada a València.⁹³ Algunes de les peculiaritats d'aquest conjunt apunten cap a l'àmbit venecià i els aspectes que ara ens interessin posar de relleu són les figures que emergeixen dels braços del tron, la presència de les columnes entorxades, les imatges enquibides en les arquitectures del setial i la representació de l'Anunciació sobre un terra petri envoltat per un jardí, ja que tots ells formen part del repertori sovintejat pel Mestre de Cinctorres. Més enllà d'aquestes concomitàncies, la cultura llombarda de Giovannino de Grassi i Besozzo, ja destacades en un altre treball, també va esdevenir singularment atractiva en el panorama artístic de la Corona d'Aragó.⁹⁴

Un exemple paral·lel al de les taules del Mestre de Cinctorres, vinculat a València i a la cultura italiana, és el de dos políptics sicilians del gòtic internacional: el retaule de san Martino de l'església homònima de Siracusa i el retaule de santa Maria del Museo Regionale

⁹³ GÓMEZ FRECHINA, J., "Anónimo. Virgen con el Niño", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p. 32-35. Segons Matilde Miquel "il dipinto presenta molti riferimenti ad opere di artisti italiani e in particolare lucchesi (Francesco dell'Anguilla, Giuliano di Simone, Angelo Puccinelli). L'opera può forse essere posta in relazione con la presenza di Simone di Francesco nel regno di Valencia alla fine del secolo XIV, o, meno probabilmente, con Nicolao d'Antonio. L'opera, che potrebbe provenire da Chelva, ci mostra un maestro italiano che convive con le mode valcnzane: la composizione della Crocifissione sulla punta della tavola piena di personaggi si accorda perfettamente con le composizioni lucchesi dello stesso tema, quelle di Giuliano di Simone (Zurigo, Kunsthaus e Firenze, Museo Bartolini. Allo stesso tempo alcune caratteristiche come la decorazione del manrello della Vergine con il simbolo de "les gallinetes" o la testa scoperta di Maria mantengono un chiaro vincolo con le opere del valenzano Gonçal Peris", vegeu MIQUEL JUAN, M., "Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale", a *Nuovi studi sulla pittura tardogotica intorno a Lorenzo Monaco*, Florencia, 2007, p. 35-43.

⁹⁴ ALCOY PEDRÓS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "El Mestre de Cinctorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellenca en temps del gòtic internacional", *XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 d'octubre de 1996, Diputació de Castelló, 2000, I, p. 381-401.

di Palazzo Bellomo de Siracusa. No fa gaire temps, Licia Buttà va publicar un gran estudi dedicat a aquestes obres tot diferenciant dos artistes que van assolir la implantació d'un centre pictòric important a la capital siciliana.⁹⁵



Taula de la Mare de Déu (detalls)

Col·lecció privada, Múrcia

Mestre de Cincorres (Pere Lembrí?).

Taula de Sant Pere "in cathedra" (detall)

Ajuntament de Cincorres (Castelló)

Centre emergent de noves propostes, la irradiació de la cultura vèneta va arribar a la Llombardia i va tenir a València un excel·lent lloc d'acollida. Com passà a Milà amb la construcció del duomo, l'arquitectura veneciana també va incidir en l'obra pictòrica d'artistes com Lorenzo Veneziano.⁹⁶ En observar, per exemple, la tomba del dogo Michele Morosini de la basílica dels Sants Joan i Pau de Venècia (ca. 1382) hom podria extrapolar la seva incidència a la Mare de Déu de la catedral de Barcelona, tant pel que fa a l'estructura del coronament de la taula i la presència de Déu en el centre de la diadema, com també als brancals poligonals del tron de Maria que acullen als escollits de Déu. La incidència en la producció de Lorenzo Veneziano es pot resseguir a través d'obres com el políptic de Santa Maria *della Celestia* de la Pinacoteca de Brera de Milà (1371-1372), entre d'altres.

⁹⁵ BUTTÀ, L., "Il Maestro di Santa Maria di Siracusa. Incontri e accordi di stile", *Materia* 4 (2004), p. 53-76.

⁹⁶ FABRI, L., "Architettura dipinta e architettura reale nella pittura di Lorenzo Veneziano", RIGONI CH. & SCARDELLATO, CH., *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis*, Milà, 2011, p. 61-67.



**Mestre de Cintoresses (Pere Lembrí?).
Taula de la Mare de Déu envoltada d'àngels músics
Museu de la catedral de Barcelona**



Els dos brancals amb profetes del tron de la Mare de Déu del Centenar de la Ploma connecten amb els de la Mare de Déu de la catedral de Barcelona, una obra que, probablement, va poder ser pintada no gaire lluny del canvi de segle, després de la del Museo del Prado. Pintures com la Mare de Déu del retaule de Velilla del Jiloca, pintat pel Mestre de Velilla, no amaguen els deutes que aquest autor manté amb el Mestre de Cinctorres.⁹⁷



Tomba del dogo Michele Morosini
Basílica dels Sants Joan i Pau, Venècia
Mestre de Cinctorres (Pere Lembrí?).
Taula de la Mare de Déu envoltada
d'àngels músics (detalls)
Museu de la catedral de Barcelona
Atribuït a Marçal de Sax i taller. Retaule
de Sant Jordi del Centenar de la Ploma
(detall)
Victoria & Albert Museum, Londres

⁹⁷ LACARRA DUCAY, M. C., "Retablo de la Virgen con el Niño, santa Catalina y santa Bárbara", *Joyas de un Patrimonio 2*, Zaragoza, 1999, p. 13-53.

Aquest tipus d'estructura té rèpliques en l'organització del moble pictòric italià i esdevé un punt de partida a l'hora de connectar amb la pluralitat de l'univers creatiu del Mestre de Cincorres. Un cosmos que també aplega el referent nòrdic del Mestre Bertram von Minden, pintor i possible escultor i il·luminador de manuscrits emparentat amb les propostes sorgides des de la cort de Praga, les quals formen part del llenguatge artístic de Marçal de Sax.

En la tasca que ara desenvolupem i pel fa al mestre Bertram, excel·leix el retaule Grabow, políptic que va dur a terme per a l'església de Sant Pere d'Hamburg (1379-1383). Segles més tard, va ser traslladat a l'església de Sant Jordi de Grabow i actualment es custodia a la Kunsthalle d'Hamburg. Altres conjunts atribuïts al taller de Bertram, com el retaule Buxtehude de la mateixa pinacoteca alemanya, persisteixen en la reproducció dels trets iconogràfics que ara volem destacar. Ens referim a les arquitectures que formen part de trons i portes d'aquestes dues obres i les que cobreixen els setials de Deci, en el retaule de Dos Torres de Mercader.

L'entesa que es dona entre algunes de les solucions del Mestre de Cincorres en relació amb les del Mestre Bertram és prou notòria per copsar fins a quin punt aquest llenguatge fou vigent a la Corona d'Aragó a les darreries del segle XIV. Ara per ara, una de les vies més coherents a l'hora d'atendre l'origen d'aquest paradigma és la del mestre Marçal de Sax, tot abraçant les novetats incorporades per l'autor del retaule de Sant Miquel i tots els sants de la cartoixa de Valdecris.



**Mestre de Cincorres (Pere Lembrí?).
Retaule de Sant Abdó i sant Senén (detall)
Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol)**

**Mestre Bertram.
Retaule Buxtehude (detall) i retaule Grabow (detall)
Kunsthalle, Hamburg**



Mestre Bertram. Retaule Grabow. Kunsthalle, Hamburg

Atribuït a Gonçal Peris. Anunciació (detall). Museu de Belles Arts, València

Cercle de Pere Nicolau. Anunciació (detall). Museu del Prado, Madrid

Pel que fa a les escenes de l'Anunciació i a més a més d'altres trets iconogràfics de la pintura valenciana del 1400, fins ara vinculats amb el món florentí d'Starnina, excel·leix la figura de Déu Pare, la del Nen Jesús amb la Creu i l'Esperit Sant en forma de colom. Quant a aquest aspecte icònic i una vegada hem comentat el vincle entre les solucions arquitectòniques del Mestre de Cincorres respecte a les del Mestre Bertram, també cal tenir present l'escena de l'Anunciació del retaule Grabow (1379-1383). En aquest sentit i en el marc que ara ens movem, la incidència del Mestre Bertram es podria resseguir principalment a l'obra de Marçal de Sax, però també a la de Pere Nicolau, Gonçal Peris i el Mestre de Monti-Sion, artista que ja fa uns anys varem apropar al pintor mallorquí Guillem Arnau.⁹⁸

⁹⁸ Parlem de les escenes de l'Anunciació del retaule Bonifaci Ferrer, relacionat amb Starnina, del Museo de Bellas Artes de Saragossa, atribuïda a Marçal de Sax, del Museo del Prado, vinculada a un membre del cercle de Pere Nicolau, del Museu de Belles Arts de València, atribuïda a Gonçal Peris i a la predel·la del retaule de Monti-sion de Palma, obra coetània amb el retaule major gòtic de la catedral d'aquesta ciutat, on també apareix. Pel que fa al tema del Nen Jesús amb la creu a l'escena de l'Anunciació, vegeu HÉRIARD DUBREUIL, M., *València y el gòtico internacional*, València, 1987, I, p. 75-77, II, fig. 172, 199, 339 i 344 i "Parvulus puer in Annuntiatione Virginis", <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/paises.htm>. Quant al Mestre de Monti-Sion i Guillem Arnau, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-43 (catàleg d'exposició).

El caràcter contundent i alhora innovador d'aquestes propostes també va afectar el món de la il·luminació de manuscrits a la Corona d'Aragó, molt especialment a alguns dels artistes de l'*scriptorium* del monestir de Santa Maria de Poblet. En aquest sentit, el *Breviari de Martí l'Humà* és un testimoni excepcional que corrobora la captació d'alguns dels aspectes que ara tractem, característics del llenguatge de caire germànic.⁹⁹



***Breviari del rei Martí* (detalls)
Paris, BNF, ms. Rothschild 2529**

**Atribuït a Jaume Mateu
Retaule de la Mare de Déu, sant Martí i santa Àgata (detall)
Ermita de Sant Roc de Xèrica (Castelló), (desaparegut)**

⁹⁹ PLANAS BADENAS, J., *El Breviario de Martín el Humano. Un códice de lujo para el monasterio de Poblet*, Valencia, 2009 i ALCOY PEDRÓS, R., "Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional català en les arts pictòriques de les catedrals catalanes", *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. VIII (V Col·loqui d'Amics de l'Art Romànic: Les catedrals catalanes. Arquitectura i art medieval. Barcelona, 8-10 de novembre de 1995), Barcelona, 1996, p. 179-213.

En contacte amb aquestes propostes, la producció del Mestre de Cinctorres també abraça l'obra pictòrica d'altres artistes. En aquest sentit i més enllà de la composició mariana del retaule de Dos Torres de Mercader, la taula central del tríptic de la Mare de Déu, sant Martí i santa Àgata de Xèrica esdevé un altre referent. Conjunt malauradament desaparegut, s'atribueix al pintor Jaume Mateu, autor de la taula de la *Mare de Déu* del Museum of Fine Arts de Boston i creador que també conreà la il·luminació de manuscrits.¹⁰⁰



**Mestre de Cinctorres (Pere Lembrí?).
Crucifixió (detall)
Ajuntament de Cinctorres (Castelló)**

Així mateix i de l'entorn alemany, pensem que cal tenir present l'autor del retaule Osnabrück (ca. 1370) del Museo Wallraf-Richartz de Colònia o el pintor Conrad de Soest, autors que podrien obrir portes a l'hora de cercar la gènesi de la peculiar figura curvilínia de Crist a la creu.¹⁰¹ Proposta que va arribar a impactar l'art de Bernat Martorell, en la il·luminació de la Crucifixió que forma part del *Salteri ferial i llibre d'hores* de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, i a la que respon, més suavitzada, la imatge de Crist del retaule del Calvari del Museu de Belles Arts de València, atribuït a Miquel Alcanyís, no hi ha dubte que l'inici de la seva vigència a la Corona d'Aragó fou anterior.

La taula de la Mare de Déu de la Llet de Vilafranca del Penedès pot fer palès la influència que va poder exercir Pere Nicolau en la producció del Mestre de Cinctorres. En observar la taula de la Verge, sant Bernat i sant Benet del Museo del Prado hom pot apreciar que aquesta esplèndida taula va tenir originàriament unes mides més grans, ja que fou retallada.¹⁰² Concretament i pel que fa a la part superior d'aquesta composició, destaquen les mans de dos essers angèlics que eleven el cobricel del tron, tot recordant els que sostenen la tenda eclesiàstica a la taula de

Vilafranca del Penedès. Dins una altra variant iconogràfica, la del drap d'honor, els tornem a veure a l'escena de la Coronació de la Mare de Déu que forma part del retaule de Sarrión, pintat per Pere Nicolau i el seu obrador (1404), representant així algunes de les propostes dels Bassa i el Mestre de Baltimore.

¹⁰⁰ Una altra obra atribuïda a aquest mateix autor, el retaule de la Mare de Déu de l'Esperança d'Albocàsser reproduceix diverses escultures en el tron de santa Bàrbara.

¹⁰¹ Amb posterioritat, la família de manuscrits del grup d'Ashaw reproduceix un model proper.

¹⁰² Als peus de Maria destaquen les figures de Sant Bernat, rebent la *lactatio*, i sant Benet. Tots dos porten un llibre amb inscripcions relacionades amb el seu apostolat. Pel que fa a sant Bernat, el text recull un paràgraf del capítol segon dels sermons que el benaurat va dedicar a la vigília de la Nativitat del Senyor (*De pronuntiatione Martyrologii*, «*Jesus Christus, Filius Dei, nascitur in Bethlehem Judae.*») Amb alguna llacuna, s'al·ludeix a: "*Mirad al Señor de la salvación. Trae la salvación y viene con unguentos y con gloria.*" Quant al text de l'altre llibre, correspon al pròleg de l'orde de sant Benet: "*In eius doctrina usque ad mortem in monasterio.*"



**Mestre de Cincorres (Pere Lembri?)
Taula de la Mare de Déu, sant Bernat i sant Benet (detall)
Museo Nacional del Prado, Madrid**

**Pere Nicolau.
Taula de la Mare de Déu de la Llet envoltada d'àngels músics
(detalls)
MNAC. Barcelona**

Sense perdre de vista obres com el díptic Carrand de Florència, en què diversos benaurats acompanyen la Mare de Déu asseguts a terra, també s'observa aquesta iconografia en alguns dels àngels músics de la taula de Vilafranca del Penedès. Així mateix, els trobem de nou a l'escena de la Coronació de Maria del retaule major de Mosquerola, pintat per Pere Lembri, i al retaule de la Mare de Déu de la Llet de Gonçal Peris, antigament vinculat a Puertomingalvo.¹⁰³ Sembla doncs, que el model dels àngels del retaule de Dos Torres de Mercader parteix d'aquest tipus de propostes nicolasianes, exemplificades també a l'escena de la Coronació de la Mare de Déu del retaule de Sarrión, conservat al Museu de Belles Arts de València. La datació trescentista de la taula de Vilafranca del Penedès o la poc més tardana de Sarrión (ca. 1404) esdevenen un referen important a l'hora d'apropar-nos a la identitat del Mestre de Cincorres cap a artistes com Pere Lembri o Jaume Sarreal.

Una constant de la pintura alemanya fou la representació del jardí paradisiac, iconografia força sovintejada pel Mestre de Cincorres. A la taula dedicada a Maria del retaule de Dos Torres de Mercader, la Mare de Déu apareix asseguda en un tron emplaçat en un jardí, envoltat d'una tanca de vímet amb vegetació i flors. Aquesta imatge, creada a l'entorn del 1400, porta a la memòria obres força posteriors d'artistes com Stefan

¹⁰³ Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum*, 5 (09/2012). Recordem també els àngels agenollats a l'escena central del desaparegut retaule de la Mare de Déu, sant Martí i santa Àgata de Xèrica, atribuït a Jaume Mateu.

Lochner (1448) o Martin Schongauer (ca. 1473), les quals tenen com a precedent el Mestre del Jardí del Paradís de Frankfurt, també conegut amb el nom de Mestre de l'Alt Rhin. D'aquest artista, excel·leix la taula que li dona nom -la del Jardí del Paradís conservada al Städel Museum de Francfort-sur-le-Main-, tot i que ara ens interessa més la taula de la Mare de Déu de les maduixes del Kunstmuseum de Solothurn (Suïssa), atès que torna a reproduir el model que segueix la Mare de Déu de Dos Torres de Mercader.



Mestre de Cinctorres (Pere Lembri?).
Retaule de Sant Abdó i sant Senén (detall)
Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol)
Mestre del Jardí del Paradís de Frankfurt
Mare de Déu de les maduixes
Kunstmuseum de Solothurn (Suïssa)
Mare de Déu (Goldenes Rössl) (detall)
Santuari d'Altötting (Baviera)

Creadors com el Mestre de Trebon van establir un diàleg artístic entre el territori francoborgonyó i el de la cort de Praga, que fou potenciat pels enllaços matrimonials entre els membres de les principals corts europees. Portem a col·lació aquests intercanvis amb la fita d'introduir l'espectacular imatge d'orfebreria dedicada a Maria, coneguda amb el nom de *Goldenes Rössl* o "*Cheval d'or*".¹⁰⁴ Duta a terme amb anterioritat a l'any 1405, fou un regal que Isabel de Baviera -filla del Esteve III de Baviera-Landshut i Tadea Visconti, filla del duc de Milà- va fer al seu espòs Carles VI, rei de França. La Mare de Déu apareix entronitzada en un jardí que dona suport a una espectacular estructura en què les flors són perles i pedres precioses.¹⁰⁵ A més a més i per la via dels vincles familiars, la cort milanesa va establir forts lligams amb la monarquia francesa. Gian Galeazzo Visconti es casà amb Isabel de Valois -néta dels monarques de Bohèmia i França, filla de Joan II i germana de Carles V, ambdós reis de França-, i llur filla, Valentina Visconti, va ser maridada amb Lluís de Valois, duc d'Orleans i germà del rei Carles VI de França. Les intervencions artístiques en la cartoixa de Pavia, algunes força connectades amb precedents de l'art de Bohèmia, i la construcció del duomo de Milà van esdevenir un nou referent en l'art europeu. A la cartoixa de Pavia, on morí Isabel de Valois i fou educada Valentina Visconti, treballà

¹⁰⁴ THIÉBAUT, D. (ed.) (2004): *Paris - 1400. Les arts sous Charles VI*, Réunion des Musées Nationaux, París, 2004, p. 174-177.

¹⁰⁵ Una il·luminació del Mestre de Walters, conservada a una col·lecció privada de Nova York, també reproduïx la Mare de Déu dins el jardí i la tanca florida. El viatge de l'artista afavorí els intercanvis i la difusió de les propostes de més èxit. En aquesta ocasió, el Mestre de Walters fou originari de la Llombardia i es traslladà a París cap a 1412. Vuit anys més tard, va exercir la seva professió a la Champagne, vegeu THIÉBAUT, D., *cit. supra*, p. 234 i 235.

Jean d'Arbois, pare d'Stefano da Zevio, així com a l'església de Sant Pietro in Ciel d'Oro d'aquesta ciutat, temple on Michelino da Besozzo va pintar les escenes de la vida de sant Agustí (1388). A Milà era Giovannino de Grassi -escultor, pintor i il·luminador-, Stefano da Zevio a Verona, i Gentile de Fabriano a Florència.¹⁰⁶

Tanmateix i pel que fa al tema del jardí, cal atendre els precedents més antics en observar imatges com la de la Mare de Déu de l'església de la Sang de Llúria i comprovar que aquest tema fou un recurs força sovintejat pel pintor Francesc Comes. Obres com el retaule de la col·lecció Cambó (MNAC) palesen l'emplaçament de sant Joan Baptista i santa Caterina dins un jardí, entorn que, així mateix, apareix circumscribit per torres arrodonides a la taula de santa Caterina d'Alexandria del monestir de la Concepció de Palma.¹⁰⁷ Un altre conjunt que s'enfila dins aquest moment, esplèndid, és el retaule de l'Anunciació i els sants Joans que es conserva al Museu de Mallorca, atribuït al Mestre del bisbe Galiana.

¹⁰⁶ Dins la darrera producció de Jaume Cabrera destaca una pintura, amb la representació de la Coronació de la Mare de Déu, que fa palesa la incidència del substrat figuratiu del Mestre de Cincorres i, especialment, del que prové de la cultura llombarda, concretament de la repercussió de les propostes sorgides des de l'obra de Giovannini de Grassi i del seu fill Salomone. L'arquitectura del pinacle que sobresurt al mig de la imatge celestial reproduïx un patró elaborat per Salomone de Grassi a l'*Offiziolo di Filippo Maria Visconti* (1401), còdex conservat a la Biblioteca Nazionale Centrale de Florència (ms. LF 22, c. 19r). D'altra banda, també cal destacar l'interès que cap a aquest tema sembla haver-hi en les peanyes del compartiment central del retaule de Santa Marta, Sant Domènec i Sant Pere Màrtir per a la capella de Santa Marta de la catedral de Barcelona -obra en què també va poder-hi intervenir el pintor del bisbat de Tortosa Pere Sarreal. Alguns dels animals representats als dosserets tenen una font d'inspiració directa en els que van sorgir de la mà de Giovannino de Grassi i del seu fill conservats a la Civica Biblioteca Angelo Mai (Bèrgam) (cod. Delta VII)., RUIZ I QUESADA, F., "L'epíleg del taller de Lluís Borrassà: Pere Sarreal, Jaume Cabrera i Mateu Ortoneda", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 80-83. Finalment, obres com la taula de Sant Sebastià de Joan Mates (MNAC) tornen a reflectir la mateixa influència, vegeu ALCOY PEDRÓS, R. & MIRET, M., *Joan Mates: pintor del gòtic internacional*, Barcelona, 1998.

¹⁰⁷ Mestre de retaules documentat a l'illa de Mallorca entre els anys 1390 i 1415, Francesc Comes esdevé un pintor singular a l'hora de copsar els intercanvis artístics que es donaren entre els territoris de la Corona d'Aragó, en el darrer quart del segle XIV i els inicis de la centúria següent. El 16 d'agost de 1380, Francesc Comes figura com a «*pictore vicino Val.*» Dos anys més tard, consta que era veí de Xàtiva i que va pactar amb Asensi Miralles un retaule i diversos treballs pel preu de 1.000 sous, dels quals va cobrar 910 sous entre el 16 de setembre de 1382 i el 28 de maig de 1383. Tanmateix, Comes va abandonar Xàtiva i es va dur amb ell el conjunt pictòric, raó per la qual Asensi Miralles va haver de pactar amb Comes el retorn de l'obra a Xàtiva i contractar l'acabament del retaule amb el pintor Francesc Serra II pel preu de 110 sous, el 16 de juliol de 1384. Tot i això, no va ser fins a l'any 1389 que es donà per acabat l'encàrrec. Francesc Comes consta com a pintor de Mallorca a partir de 1390, ja que el 4 de gener d'aquest any estava treballant en el retaule de la Mare de Déu del Puig, obra que es conserva parcialment al Museu Municipal de Pollença, vegeu SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievals en València*, Barcelona, 1914, p. 144; CERVERO GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronologia y documentación" a *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 28, València, 1960, p. 231-233; LLOMPART, G., *La Pintura Medieval Mallorquina*, vol. 1, Palma, 1977, p. 69-71; LLOMPART, G., *La Pintura Medieval Mallorquina*, vol. 4, Palma, 1980, doc. 195-199, 109-113; LLOMPART, G., "Novedades de pintura medieval mallorquina (1980-1987)", a *BSAL*, vol. 43, 1987, p. 147-155; LLOMPART, G., *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, Palma, 1999, doc. 81-83 i 84, p. 45-47; LLOMPART, G., "Francesc Comes. Nostra Dona dels Àngels", *Mallorca gòtica*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Govern Balear, Barcelona – Palma, 1998, p. 155-156; RUIZ I QUESADA, F., "Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-43 (catàleg d'exposició) i SABATER, T., *La Pintura Mallorquina del segle XV*, Palma, 2002.



Francesc Comes
Santa Caterina d'Alexandria
Monestir de la Concepció, Palma

Fins ara hem destacat els referents europeus que hem cregut més adients a l'hora d'apropar-nos a la cultura figurativa del Mestre de Cincorres, els quals també formen part del paradigma d'un altre creador. Ens referim a un grup d'obres no del tot homogeni que ha estat atribuït al pintor Miquel Alcanyís, una de les personalitats més controvertides de l'art valencià. Treure a col·lació la figura d'Alcanyís en parlar del Mestre de Cincorres implica que, tal vegada, algunes de les obres assignades a Alcanyís poden ser anteriors al canvi de segle, si el Mestre de Cincorres fou Pere Lembrí, o posteriors a l'any 1404, de tractar-se de Jaume Sarreal. Sigui com sigui, aquest problema implica tenir presents algunes de les tesis d'Antoni José Pitarch i, molt més recentment, les de Matilde Miquel i Francisco Fuster.¹⁰⁸

Podríem justificar algunes qüestions adduint que la carrera del Mestre de Cincorres fou paral·lela a la de Miquel Alcanyís, però la complexitat que suposa estimar la diversitat d'opinions així com l'apropament al sempre complicat panorama artístic valencià del canvi de segle impliquen aturar-nos en aquest punt amb la fita d'acomplir un treball més ponderat, en un proper número de *Retrotabulum*. Tanmateix i pel que fa a les obres que esdevenen singulars, destaquem la taula de la Presentació en el Temple custodiada a The

¹⁰⁸ FUSTER SERRA, F., *Legado artístico de la cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*, Analecta Cartusiana 296 (2012), p. 75-96. Fa uns anys varen redactar diversos escrits relatius a Miquel Alcanyís i a un membre de l'obrador de Marçal de Sax que, presumptament, podia ser l'autor del retaule de Sant Miquel i tots els sants de la cartoixa de Valldecris, vegeu RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), València, 2008, p. 139-140 (catàleg d'exposició). En aquests treballs varen posar de relleu, com ja havien fet diversos investigadors, l'adscripció de Miquel Alcanyís a l'obrador de Sax amb la particularitat, constatada a través de diversos exemples, que coneixia a fons el retaule del Centenar de la Ploma, qüestió que ha estat tractada en MIQUEL JUAN, M., "El gòtic internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya* 336 (2011), p. 191-213. Una altra obra que simpatitza amb el jardí tancat i la tanca de vímet és una bella il·luminació que forma part del *Llibre d'hores* de Maria, duquessa de Guelders i Jülich i comtessa de Zutpen (1415), en què la comitent apareix dins un jardí. Una de les peculiaritats d'aquest còdex és que la iconografia de la resurrecció de Crist coincideix amb la del retaule del Centenar de la Ploma, incidència que ha portat a Matilde Miquel a potenciar la personalitat artística de Johan Utuvert, pintor de retaules d'Utrecht documentat a València l'any 1399, i vincular-lo a la gran obra mestre de l'art valencià que es custodia a Londres. El *Llibre d'hores* de Maria, duquessa de Guelders, reproduïx algunes de les meravelloses creacions dels germans Limbourg, originaris del ducat de Guelders. Aquesta circumstància i l'atribució de bona part dels dibuixos del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi de Florència al gairebé desconegut Utuvert, permeten a l'autora reconduir-nos a la conclusió que Johan Utuvert fou el millor pintor actiu a la València del 1400, atès el paper que li assigna en el políptic del Centenar de la Ploma. La proposta podria ser atractiva, però pensem que la base és encara prou feble per arribar a cotes tan elevades, més si tenim en compte que, versemblantment, Utuvert va poder formar part del taller de Marçal de Sax, vegeu MIQUEL JUAN, M., "Un pintor holandés en la Corona de Aragón: "Johan Utuvert, pintor de retaules de Utrecht", *Anales de historia del arte*, núm. extra 1 (2012), p. 333-346.

Barnes Foundation de Filadèlfia i la proximitat que ofereix en relació amb diverses obres del Mestre de Cincorres.



**Atribuït a Miquel Alcanyís (?). Presentació en el Temple
The Barnes Foundation, Filadèlfia**

**Mestre de Cincorres (Pere Lembrí?). Taula d'un sant bisbe i sant Antoni Abat
Ajuntament de Cincorres (Castelló)**



**Atribuït a Miquel Alcanyís (?). Presentació en el Temple (detall)
The Barnes Foundation, Filadèlfia**

**Mestre de Cincorres (Pere Lembrí?). Retaule de Sant Abdó i sant Senén (detall, foto girada)
Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol)**

**Atribuït a Miquel Alcanyís (?). Taules Bukowski (detall)
Col·lecció privada**

En aquesta mateixa direcció, són especialment interessants els dos carrers laterals d'un retaule que varen ser subhastats per Bukowski, a Estocolm (1964).¹⁰⁹ Aquest catàleg també aplega d'altres obres en què excel·leixen diversos aspectes que hem anat desenvolupant en el decurs d'aquest treball. Ens referim, per exemple, al retaule de la Mare de Déu i sant Marc de la col·lecció Serra de Alzaga o a la taula de la Mare de Déu entronitzada, que formà part d'un díptic, i que es guarda a la col·lecció Fontana. Pel que fa al primer exemple, destaca l'emplaçament del tron marià dins un jardí, així com les imatges dels àngels que reposen a la part alta del setial, a tots dos costats de Maria. Quant a la segona taula, l'arquitectura del tron no és aliena a les dutes a terme pel Mestre de Cinctorres.



Atribuït a Miquel Alcanyis. Retaule de la Mare de Déu i sant Marc (detall) i Taula de la Mare de Déu envoltada d'àngels músics (detall)

Col·lecció Serra de Alzaga i Col·lecció Fontana

Cercle de Marçal de Sax. Retaule de Sant Miquel i tots els sants (detall)
Metropolitan Museum of Art, Nova York

Mestre de Cinctorres (Pere Lembrí?). Retaule de Sant Abdó i sant Senén (detalls)
Església parroquial de Dos Torres de Mercader (Castellot, Terol)

El tema dels àngels al tron de Maria ens du al retaule del Centenar de la Ploma i també al retaule de Sant Miquel i tots els sants de la cartoixa de Valldecris, obra anterior a

¹⁰⁹ JOSÉ I PITARCH, A., "Noticia de unas tablas valencianas", *Archivo de Arte Valenciano*, LXI (1980), p. 21-22. Algunes de les imatges d'aquests dos carrers connecten amb Melchior Broederlam i pot ser paral·lela a la família de manuscrits del grup de Rouen, vegeu PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, Paris, 1992, p. 615-617, p. 215-222.

l'any 1401 que degué ser encarregada per Dalmau de Cervelló, actualment en el Metropolitan Museum de Nova York.¹¹⁰ A més a més d'aquestes importants concomitàncies, el fet més rellevant de tot això és que el paradigma creatiu d'aquesta agrupació de pintures aplega trets de la cultura figurativa italiana i, alhora, d'altres que tenen a veure amb Marçal de Sax, els quals, exemplifiquen el hem destacat fins ara en parlar de la producció del Mestre de Cincorres.¹¹¹

Pere Lembrí, el retaule de Mosquerola i la capa pluvial de Castellfort

En el contracte que Pere Lembrí signà per pintar el retaule major de l'església de Castellfort (1415), obra dedicada a la Mare de Déu en què la imatge principal era de talla, es va fer constar que aquest conjunt havia de ser proper als de Catí i Mosquerola. Això fa pensar que tots dos retaules també foren pintats per Lembrí, sobretot si es té en compte que el retaule de Catí fou contractat per aquest artista el 1401.



Pere Lembrí. Fotografia de dos compartiments del retaule major de Mosquerola (desaparegut), duta a terme per Joan Cabré a la sagristia de l'església parroquial de Mosquerola entre els anys 1908-1910.

L'any 1935, Post féu saber que a la sagristia de l'església de Mosquerola (Terol) es conservaven setze compartiments d'un gran retaule, la imatge central del qual s'havia

¹¹⁰ RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), València, 2008, p. 139-140 (catàleg d'exposició).

¹¹¹ Aquest catàleg només és una síntesi, ja que d'altres obres, com per exemple el retaule de l'Ascensió, sant Vicens i sant Gil de l'església valenciana de Sant Joan de l'Hospital, ara a Nova York, o les taules que han estat vinculades a un retaule de Sant Miquel de Xèrica també són testimonis d'un dels moments més brillants de l'art gòtic valencià, sense deixar de banda, lògicament, el retaule de Calvari del Museu de Belles Arts de València.

perdut.¹¹² Post atribuï les pintures a un seguidor de Marçal de Sax, el qual, amb certs dubtes, podia haver estat el pintor Gabriel Martí, artista que pintà el retaule dels Sants Vicenç i Valeri de l'església de la Plaça de l'Almoïna de València el 1417, obra que passà a l'església d'Albal, anys més tard.



En el moment en què Post es traslladà a l'església parroquial de Mosquerola per poder veure els compartiments conservats de l'altar major, l'investigador ja havia definit l'esquema formal del Mestre d'Albocàsser, anònim que associava amb el pintor Domènec Valls, la qual cosa desestima que el Mestre d'Albocàsser fos l'autor del retaule de Mosquerola i, en conseqüència, que Pere Lembrí pugui ser el Mestre d'Albocàsser.

Sortosament i malgrat que molt borroses, s'han conservat diverses imatges del retaule de la Mare de Déu de Mosquerola, conjunt que Pere Lembrí podria haver pintat amb anterioritat al 1415. Tanmateix, una fotografia de dos dels compartiments fa palès quin devia ser el postulat pictòric de l'artista i s'evidencia que el tipus de pintura era de força més qualitat que la del Mestre d'Albocàsser. Aquesta apreciació és notable en observar els àngels de l'escena de la coronació de la Mare de Déu, les cares ben estructurades dels apòstols que porten el cos de la Mare de Déu en l'escena de l'enterrament, o bé la imatge de la santa emplaçada en el muntant, probablement santa Marta, la qual recorda algunes de les figures laterals de la taula de la Mare de Déu de la catedral de Barcelona. L'esveltesa d'aquesta benaurada resta força allunyada de les figures d'alçada curta pintades pel Mestre d'Albocàsser, sistemàticament situades sobre roques, tal i com també es pot advertir a la imatge de Joan Cabré. L'anàlisi d'aquests dos

¹¹² POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge (Massachusetts), 1935, VI-II, p. 564. Pintor de Morella i Tortosa, l'activitat artística de Pere Lembrí es pot fixar entre el 1399 i el 1421, any de la seva mort. Casat amb Margarida, va tenir diversos fills, un dels quals, Francesc, també fou pintor. Durant els primers anys, Lembrí va tenir el seu taller a Morella i a partir del 1412 consta com a pintor de Tortosa, tot i que la seva activitat en aquesta ciutat devia començar pels volts del 1403. En el contracte del retaule de Sant Bertomeu de l'església de Vilanova d'Alcolea es fa constar que l'obra podia ser portada a la vila des dels llocs de Tortosa, Morella o Catí. Aquesta informació ratifica que Pere Lembrí fou reclamat des de Tortosa, gairebé tot just va arribar al Maestrat. Es té notícia que el 1400 contractà la realització d'un retaule dedicat a santa Llúcia per a l'església de Canet lo Roig (Baix Maestrat) per valor de 40 lliures (800 sous); el 1401 firmà la primera època del retaule de la Mare de Déu per a l'església de Catí, valorat en 530 florins (5.830 sous); i posteriorment, el 1403, contractà un retaule sota l'advocació de sant Bartomeu per a la localitat de Vilanova d'Alcolea (Plana Alta) per valor de 87 lliures (1.740 sous). Com a pintor de Tortosa, féu la mostra d'un pal-li per a la catedral (1407) i setanta brandons per a la Ciutat (1408), contractà (1412) un retaule dedicat a sant Bartomeu per un import de 385 florins (4.235 sous) per a l'església parroquial de Beseit (Matarranya) i amb posterioritat, l'any 1415, signà la realització d'un retaule dedicat a la Mare de Déu per a l'església parroquial de Castellfort (els Ports) per valor de 420 florins (4.620 sous), sorprenent per l'elevada quantitat. El contracte de Castellfort diu que aquest retaule havia de ser igual al de Catí –l'esmentat retaule de la Mare de Déu– i al de Mosquerola, també d'advocació mariana. Així doncs, el preu del retaule de Mosquerola degué ser molt pròxim als 5.830 sous del de Catí i als 4.620 del de Castellfort. Aquesta darrera quantitat és la mateixa que la del retaule dedicat a la Mare de Déu de l'església parroquial de Xert (Baix Maestrat), fet el 1416. La darrera referència de l'activitat artística de Pere Lembrí mostra que l'any 1420 havia pintat el retaule major de l'església parroquial de Sant Miquel de Morella per 160 lliures (3.200 sous). Totes aquestes contractacions corroboren el reconeixement que va tenir la pintura de Pere Lembrí, artista que, tot i que s'instal·là a Tortosa, destinà gran part de les seves obres a la zona dels Ports, el Matarranya i Terol, la qual cosa no desdiiu que futures investigacions donin a conèixer millor la seva activitat a les contrades més properes a Tortosa.

compartiments, però, permet entreveure que el Mestre d'Albocàsser va formar part de l'obra del Mestre de Cinctorres.



Pere Lembrí. Detall d'una fotografia de dos compartiments del retaule major de Mosquerola (desaparegut), duta a terme per Joan Cabré a la sagristia de l'església parroquial de Mosquerola entre els anys 1908-1910.

Mestre de Cinctorres (Pere Lembrí?). Taula de la Mare de Déu envoltada d'àngels músics (detalls) Museu de la catedral de Barcelona

En concordança amb la rellevància de la pintura de Pere Lembrí a Mosquerola, no ens pot passar desapercebuda la qualitat de la talla que ennoblia els mobles pictòrics que va dur a terme.¹¹³ Quant a aquest políptic, la deficiència de les fotografies no impedeix advertir que la talla del conjunt pictòric es d'una qualitat comparable a la del retaule del Centenar de la Ploma, incidència que no presenta, ni de lluny, cap de les obres assignades a l'antic Mestre de Torà o al Mestre d'Albocàsser. La producció d'aquests dos artistes fou emmarcada en un tipus de talla gairebé absent d'arquets dobles, pinacles, roses cavades en fusta, etc., els quals si que eren a la fusteria del retaule de Mosquerola. Per tant, la talla també esdevé un camí a l'hora de constatar l'emergència d'un nou mestre de retaules que va saber introduir a les terres del Maestrat un producte innovador tant des de l'estil artístic com de la talla del moble, en tot comparable a les grans obres que es duïen a terme tant a Barcelona com a València.

L'apropament a la figura del Mestre de Cinctorres pensem que també es pot fer a través dels brodats que formaren part d'una capa pluvial de l'església parroquial de Castellfort. Pel que fa a aquesta qüestió, ja hem vist la forta incidència que van representar les noves propostes conreades a València per Pere Nicolau i Marçal de Sax en la definició artística del Mestre de Cinctorres i, d'altra banda, que aquest pintor signà l'any 1415 la realització d'un retaule dedicat a la Mare de Déu per a l'església parroquial de Castellfort (els Ports) per valor de 420 florins (4.620 sous).

¹¹³ Si minimitzem la complicada trama econòmica i comparem retaules com el que va contractar Pere Nicolau per a l'església de Sant Joan Baptista de Terol i el retaule major de Beseit (1412), observem que el primer tenia una amplada de 23 pams valencians -ja que va ser contractada a València i no es diu el contrari-, i el segon de 22 pams d'Aragó. Deixant de banda altres contractes i una vegada corregida la singular diferència que hi ha entre les mides de tots dos pams, es pot apreciar que la valoració econòmica de Lembrí, en termes preu/superfície, degué ser propera a la de Pere Nicolau.

Una de les novetats esmentades fou la representació del Sant Sopar en una taula arrodonida i amb la figura de sant Joan postrat sobre el tauler, davant de Jesús. Aquesta imatge, que la coneixem gràcies a la conservació de bona part del retaule dels Goigs de la Mare de Déu de l'ermita de Santa Cruz de Moya, custodiat al Palau episcopal de Conca, és molt propera a la representada al pany superior de l'esquena de la capa pluvial de Castellfort.¹¹⁴ En relació amb el retaule de Santa Cruz de Moya, es tracta d'una obra d'autoria debatuda que reproduïx, en gran part, les composicions del retaule de Sarrión (ca. 1404), qüestió que ens porta a Pere Nicolau i a un obrador en què participà Gonçal Peris.

Hem destacat aquestes arrels icòniques perquè Pere Lembrí fou l'autor del retaule major de l'església parroquial de Castellfort (1415) i perquè aquesta disposició del Sant Sopar, arrodonit i amb la imatge de sant Joan davant de Jesús, és propera a la del Sant Sopar que formà part del retaule de Mosquerola, tot i la mala qualitat de les imatges fotogràfiques. El gran virtuosisme dels brodadors de Morella, o tal vegada de Tortosa, fa plausible que la capa pluvial de Castellfort fora duta a terme en aquestes contrades, segons ja ha estat proposat per José i Pitarch, i també que l'autor de la mostra hagués estat Pere Lembrí, a l'entorn de l'encàrrec que va rebre per pintar el retaule major d'aquesta localitat.¹¹⁵ Un precedent documentat, que associa Lembrí amb aquest tipus de treballs, el tenim en la mostra d'un pali que executà per a la catedral de Tortosa.¹¹⁶

¹¹⁴ Quant al retaule de Santa Cruz de Moya, vegeu GÓMEZ FRECHINA, J., "Retablo de los Gozos de la Virgen", *La Edad de Oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009, p. 92-93 (catàleg d'exposició). En relació amb la capa pluvial, JOSÉ I PITARCH, A., "Bordados pertenecientes a una capa pluvial: Capillo y fragmento de cenefa", *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, 2003, p. 396-399 (catàleg d'exposició) i MIQUEL JUAN, M., "Bordados de una capa pluvial: capillo y fragmento de cenefa", *La Llum de les imatges*. Sant Mateu, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 328-331 (catàleg d'exposició). Miquel apropa la composició del Sant Sopar al món de l'orfebreria, concretament a una placa d'argent que va formar part de la col·lecció Kofler-Truniger i a la col·lecció Peytel de Paris, catalogada com a procedent de la zona nord de la Comunitat Valenciana.

¹¹⁵ Per a les escenes que formaren part d'aquest conjunt, vegeu el document que es redactà en el moment en què fou substituït per un de nou, l'any 1598, vegeu *Una memòria concreta. Pere Lembrí, pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, catàleg de l'exposició, Fundación Blasco de Alagón, Castelló 2004, p. 119-120.

¹¹⁶ L'any 1407, Pere Lembrí va cobrar una quantitat pel dibuix ("mostra") d'un pali per a la catedral de Tortosa, vegeu SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintores de Morella. Datos para la historia de la pintura valenciana de los siglos XIV y XV*, Castelló, 1943, p. 62, n. 1. Al respecte, Jacobo Vidal opina que "Aunque el pago de la ciudad a Lembrí per I pali que pintà per mostra per fer I pali a la Seu suele datarse en 1407, probablemente debería datarse el 23 de marzo de 1408 (AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 44. p. CXVIII). Lo que sí que es cierto es que el Consejo decidió regalar un palio a la catedral el 17 de mayo de 1407, per contemplació e sollempnitat faedora de la mort de la senyora dona Maria, de [noble] recordació, reyna de Aragón (AHCTE. FMT. Libro de Provisiones, 28. f. 8v)." Aquest autor aprecia altres influències a la capa pluvial de Castellfort, vegeu VIDAL FRANQUET, J., "El centro de producción de tapices de Tortosa (ca. 1425-1493/1513)", *Ars Longa* 16 (2007), p. 23-38 i VIDAL FRANQUET, J., "... pus hic ha bon maestre. Noticia i doble hipòtesi sobre la producció de draps de ras a Tortosa en el terç central del segle XV", *Recerca* 7 (2003), p. 69-86. Vinculat també amb el teixit, Vidal aporta una altra notícia inèdita, de data 9 d'agost de 1417, en què Pere Lembrí cobrà 4 sous per haver fet "los senyals del senyor rey e senyora reyna" en el bastiment d'un retaule de drap amb la imatge de santa Tecla, obra destinada a l'altar de la tribuna reial de la capella de Santa Maria del castell de Tortosa, que havia estat pintat per Mateu Ortoneda, vegeu VIDAL FRANQUET, J., *El pintor de la ciutat (Tortosa segles XIV-XV)*, Valls, 2001, p. 33-35. Aquesta informació fa suposar a Vidal que Ortoneda fou millor pintor que Lembrí, quan en realitat el que sembla informar és que va atendre una incidència menor amb la fi d'evitar un nou trasllat d'Ortoneda a Tortosa, segons opina ALCOY PEDRÓS, R., "Aproximació a la pintura gòtica" a CARBONELL J. A. & VIDAL, J. (eds.), *Història de les Terres de l'Ebre: Art i Cultura*, V, Tortosa, 2010, p. 85-99.



**Taller de Pere Nicolau. Detall del retaule dels Gois de la Mare de Déu de l'ermita de Santa Cruz de Moya (Conca).
Palau episcopal de Conca**

**Pere Lembrí? (mostra). Pany superior de l'esquena d'una capa pluvial
Església parroquial de Castellfort (Castelló)**

**Pere Lembrí? (mostra). Fragment d'orla d'una capa pluvial
Església parroquial de Castellfort (Castelló)**



També de la capa pluvial de Castellfort, cal destacar les imatges d'alguns apòstols que formaren part de l'orla davantera. Apropats per José i Pitarch a la pintura valenciana derivada de Marçal de Sax que varen cultivar, entre d'altres, Gonçal Peris i Jaume Mateu, els raonaments d'aquest especialista són els mateixos que els de Post quan va comentar les taules de Mosquerola, pintades per Pere Lembrí. La cura que va tenir l'artista en l'escenari arquitectònic que acull als escollits de Crist, simpatitza amb tot el que és més característic de la pintura del Mestre de Cincorres. D'altra banda, José i Pitarch, que data la capa pluvial cap a l'any 1420, troba similituds amb el Mestre d'Albocàsser, artista que es degué formar al taller de Lembrí i ofereix una comparativa amb la desapareguda taula de Sant Pere i sant Andreu de l'església parroquial de Vilafranca, atribuïda a Bernat Serra, el continuador de l'obrador de Lembrí.¹¹⁷

¹¹⁷ JOSÉ I PITARCH, A., "Bordados pertenecientes a una capa pluvial: Capillo y fragmento de cenefa", *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, 2003, p. 396-399 (catàleg d'exposició). Més enllà de l'orfebreria, a l'hora d'apropar-nos a la cultura figurativa del Maestrat en temps de Pere Lembrí esdevé particularment interessant l'escala del cor de l'església arxiprestal de Morella, duta a terme per Pere Segarra i Giuseppe Belli (1406-1426), vegeu FUMANAL I PAGÈS, M.A., & MONTOLÍO TORÁN, D., "Escalera del coro. Escenas de la genealogia de Cristo", *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, 2003,

Un altre brodat que cal tenir present en l'entorn en què ara ens movem, és el de l'església parroquial de Benassal. Es tracta d'un frontal d'altar amb les imatges de la Mare de Déu acompanyada de sant Joan Baptista i sant Miquel. Obra estudiada per Joan Aliaga i Matilde Miquel, té la particularitat que s'ha conservat la tela amb la mostra preparatòria del rostre de sant Joan Baptista, la qual ha estat relacionada amb el pintor Gonçal Peris, especialment amb la taula central del retaule de Ródenas.¹¹⁸



Frontal d'altar (detall).
Església parroquial de Benassal (Castelló)

Atribuït a Miquel Alcanyís. Taula de la Mare de Déu (detall).
Col·lecció Fontana

p. 390-393 (catàleg d'exposició). Pel que fa a Bernat Serra, es va casar amb la jove vídua del pintor Pere Lembrí, Margarida, en dates properes a l'any 1423, fent-se càrrec del taller del pintor de Tortosa i llurs fills, Francesc i Agnès Lembrí. Francesc es degué formar com a pintor en el taller del seu padastre i la seva germana Agnès es va casar amb el germà de Bernat, el també pintor Jaume Serra. Coneixem quina va ser la pintura de Bernat Serra gràcies a un document lliurat amb data 11 d'abril de 1429, el qual l'identifica com a autor del retaule de Sant Miquel de la Pobla de Bellestar i ens informa que el va dur a terme pel preu de 62 florins. D'altra banda, un altre registre, datat l'any 1441, fa referència a la població de Cincorres i va permetre a Sánchez Gozalbo suposar que corresponien a les tres taules dedicades a Sant Miquel, al Baptista i a la Mare de Déu de Gràcia, que es guardaven a l'Arxiu Parroquial d'aquesta localitat, ara a col·leccions particulars, vegeu SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Bernat Serra, pintor de Tortosa i de Morella*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló, 1935. Tanmateix i pel que fa a la relació obra-document d'aquestes taules de Cincorres, Post i Anna M^a Calvo dubten de la correcta interpretació del document, vegeu POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, 1930, IV, p. 606-607 i CALVO, A. M., *La restauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos. (Cincorres-Castellón)*, Castelló, 1995, p. 228-229 i 258.

¹¹⁸ L'atribució ha estat proposada per MIQUEL JOAN, M., "Frontal de altar de la Virgen, San Juan Bautista y San Miguel Arcángel", *La Llum de les imatges. Sant Mateu*, València, Generalitat Valenciana, 2005, p. 332-335 (catàleg d'exposició), tot i que l'apropament a la taula de Ródenas ja havia estat plantejat a ALIAGA, J., "Frontal de altar, primer tercio del siglo XV", *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, 2001, p. 222-225 (catàleg d'exposició). En relació amb els escuts heràldics que formen part del tapís, creiem que un remet a la vila de Benifassà, com proposa Aliaga, i l'altre al llinatge del Ferragut, com comenta Miquel. Vegeu també, MIQUEL JOAN, M., & SERRA DESFILIS, A., "Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles". Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400, *Artigrama*, 26 (2011), p. 333-379, p. 373-374.

Tanmateix i pel que fa a aquest brodat, que potser va poder ser executat a Morella, cridem una altra vegada l'atenció cap a la taula de la Mare de Déu de la col·lecció Fontana, atribuïda a Miquel Alcanyís, car el coronament del tron i les columnes són idèntics al del tapís de Benifassà.

Seguint amb Pere Lembrí i malgrat les deficiències greus que palesen les imatges del retaule de Mosquerola, es poden advertir algunes de les concomitàncies que hem assenyalat quan hem parlat del Mestre de Cincorres. Concretament, aquelles que tenen com a referent molt particular les taules Bukowski i l'obra pictòrica de Pere Nicolau i Gonçal Peris.



Pere Lembrí. Detalls d'unes fotografies del retaule major de Mosquerola (desaparegut), dutes a terme per Joan Cabré a la sagristia de l'església parroquial de Mosquerola entre els anys 1908-1910.

**Atribuït a Miquel Alcanyís (?). Taules Bukowski (detall)
Col·lecció privada**



Pere Lembrí. Detalls d'una fotografia del retaule major de Mosquerola (desaparegut), duta a terme per Joan Cabré a la sagristia de l'església parroquial de Mosquerola entre els anys 1908-1910.

**Gonçal Peris. Retaule de la Mare de Déu
Església parroquial de Santa Maria la Mayor, Rubiols de Mora (Terol)**

L'obra del Mestre de Cincorres evidencia bona part dels aspectes més característics de la pintura valenciana més innovadora dels anys noranta i del canvi de segle, i pot esdevenir transcendent a l'hora de donar resposta a alguns dels interrogants que palesa aquest període. Si finalment el Mestre de Cincorres fou Pere Lembrí implicaria avançar algunes dates i alguna atribució, moviments que tindrien un abast menor si l'anònim fos Jaume Sarreal. Malauradament, no disposem de la informació necessària per fer cap identificació definitiva, tot i que alguns aspectes, com l'econòmic i les característiques de l'obra de l'artista en els darrers anys del segle XIV, semblen apuntar amb més probabilitat cap a Pere Lembrí. Contràriament, algunes de les propostes estilístiques del Mestre de Cincorres s'adiuen amb l'art dels primers anys de la centúria següent, esquema que incideix cap a un Jaume Sarreal que finalitzà el seu mestratge al costat de Pere Nicolau, l'any 1404.¹¹⁹ Quant a Jaume Sarreal, desapareix de

¹¹⁹ S'ha suposat que la nissaga dels Sarreal era integrada per Francesc, Jaume i Pere Sarreal. De Francesc no es coneix la contractació de cap retaule, mentre que de Pere se'n té constància a partir del seu ingrés, el 1423, al taller de Lluís Borrassà, vegeu RUIZ I QUESADA, F., «La darrera producció de Lluís Borrassà. Una via per a l'aproximació a dos artistes: Lluís Borrassà i Pere Sarreal», (1996), Premi Amics de l'Art Romànic, LXV Cartell de Premis i Borses d'Estudi de l'Institut d'Estudis Catalans, *Lambard*, Barcelona, 1998, p. 53-96 i 233-243. Jaume formà part del taller de Pere Nicolau, en un moment en què ja coneixia l'ofici de pintor. La retribució assenyalada per Pere Nicolau en el contracte d'aprenentatge de Jaume Sarreal, del 1402, fou de 40 florins per un temps de dos anys i un mes. Aquesta retribució, coincident amb l'estipulada per Lluís Borrassà amb el pintor Guerau Gener, el 26 de juny de 1391, palesa que Nicolau reconeixia els coneixements pictòrics de Jaume Sarreal i revela que aquest devia tenir una experiència d'uns sis o set anys, la qual es va haver d'incrementar en el decurs de la seva estada al taller de Pere Nicolau, especialment si tenim en compte la relació d'aquest obrador amb el pintor Marçal de Sax. El tracte de favor envers Jaume Sarreal no es limità al pagament dels 40 florins, sinó que també es pactà que durant el temps de validesa del contracte Jaume Sarreal podia anar a Morella dos o tres mesos cada any. Una vegada cancel·lat el pacte signat amb Pere Nicolau (1404), Jaume tornà a Morella on, ben aviat, va haver d'atendre encàrrecs importants. El primer que apareix documentat va ser el del retaule major de l'església de Mont-roig de Tastavins (Matarranya), obra per la qual va lliurar una època parcial de 100 florins (1408). Al final d'aquest any, pactà amb la Universitat de la vila de la Ginebrosa (Matarranya) la pintura d'un retaule valorat en 200 florins, comanda per a la qual Jaume va haver de presentar com a

l'àmbit del Maestrat i es traslladà al Regne d'Aragó (1431), territori que pot donar resposta directa o indirecta a aquesta pregunta, a través d'anònims com el Mestre de Velilla o el Mestre de Retascón.¹²⁰

Un altre artista del bisbat de Tortosa que va dur a terme retaules per al Regne d'Aragó fou el Mestre d'Albocàsser. Un pintor encara anònim, el nom del qual li ve donat per ser l'autor del retaule dels sants Joans que es conserva a l'ermita homònima d'Albocàsser.

El Mestre d'Albocàsser

Las característiques pictòriques dins el gòtic internacional presents en l'obra d'aquest anònim, relacionat inicialment amb el pintor Domènec Valls, han motivat que José i Pitarch hagi proposat la seva identificació en favor del pintor Pere Lembrí.¹²¹ Tanmateix, l'estil de la producció del Mestre d'Albocàsser prova que darrere de l'anònim hi ha un pintor més modest que s'inspira en les produccions del Mestre de Cincorres. En aquest sentit, cal tenir present que totes les referències iconogràfiques de l'obra del Mestre d'Albocàsser apunten cap a un artista que començà la seva carrera artística una vegada iniciada la segona dècada del segle XV.

Les raons per les quals el Mestre d'Albocàsser no pot ser Pere Lembrí són notables, ja que no és el mateix pintor que va dur a terme el retaule major de Mosquerola, segons ja hem pogut comprovar, i cal explicar-les tenint en compte els referents que esdevenen singulars en l'obra de l'artista: el Mestre de Cincorres, l'autor del retaule de la Mare de Déu de l'Esperança d'Albocàsser, Bernat Despuig, Lluís Borrassà i el Mestre del Rosselló. Sánchez Gozalbo ja ressaltà la proximitat estilística que hi ha entre els retaules dels Sants Joans d'Albocàsser i el retaule de Sant Joan Baptista del Musée des Arts Décoratifs de París atribuït a Lluís Borrassà, la qual encara és més forta si es comparen el conjunt d'Albocàsser i el retaule de Sant Joan Baptista i sant Esteve del

avaladors al seu pare Pere Sarreal i al seu sogre Rodrigo Coscollano (1409). El 1414 pintava un retaule per a l'església de Valljunquera (Matarranya), obra per la qual va cobrar 33 florins i 2 diners com a liquidació del segon termini. La destinació d'aquestes comandes a terres d'Aragó ha fet pensar que la família de Marieta, muller de Jaume Sarreal, era d'origen aragonès. De fet, consta que Jaume Sarreal era veí d'Alcanyís el 1431, des d'on es traslladà a Saragossa l'any següent. Sánchez Gozalbo, en assenyalar que Francesc, Jaume i Pere Sarreal eren germans, opinà que la pintura dels dos primers no devia ser gaire bona, ja que Pere Sarreal es va traslladar a Barcelona per aprendre l'ofici al taller de Borrassà (1423). Tanmateix, en realitat, cal dubtar que el pintor Pere Sarreal sigui germà de Francesc i Jaume. És cert que Pere tenia un germà que es deia Francesc, però aquest no era pintor, sinó que primer va ser estudiant (1424) i després va ser notari de Vic (1428). Contràriament, el Francesc Sarreal pintor de Morella sí que era germà de Jaume Sarreal.

¹²⁰ La documentació que coneixem és força aleatòria i de vegades dona sorpreses com les que afecten a l'esbrinament dels artistes que s'amagaven rere del Mestre de Longares o del Mestre de Langa, sortosament identificats per M. Teresa Ainaga, Jesús Criado i Maria del Carmen Lacarra. Si poques notícies teníem del primer, Enric d'Estencop, cap ni una disposàvem del segon: Martín del Cano, vegeu AINAGA ANDRÉS, M. T. & J. CRIADO MAINAR, J., «Enrique de Estencop y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: El Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)», *El ruejo. Revista de estudios históricos y sociales* 4 (1998) p. 107-140 i LACARRA DUCAY, M.C., "Taller de Martín del Cano. Retablo de San Pedro pontífice", *Joyas de un Patrimonio* 4, Saragossa, 2012, p. 39-46.

¹²¹ *Una memoria concreta. Pere Lembrí, pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Fundació Blasco de Alagón, Castelló, 2004 (catàleg d'exposició)

Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 15845), obra que ha estat apropiada a la mà de Bernat Despuig.¹²²



Mestre d'Albocàsser. Retaula dels Sants Joans
Ermita dels Sants Joans, Albocàsser (Castelló)

¹²² ALCOY PEDRÓS, R & RUIZ I QUESADA, F., "Bernat Despuig i Jaume Cirera", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 256-262.

El denominador comú d'aquestes pintures respecte a la seva cronologia és que es tracta d'una producció força endinsada en la segona dècada del segle XV que no acaba de tenir un paral·lel en la producció de Pere Lembri, artista actiu des de l'any 1399 i que acabà els seus dies el 1421. Aquesta llunyania en el temps encara es podria accentuar si, tal com s'ha dit, hi podria haver un cert ressò del retaule de Sant Joan Baptista d'Évol, obra del Mestre del Rosselló, en la producció del Mestre d'Albocàsser, atès que aquest retaule s'ha de situar dins dels anys vint del segle XV -abans del 1428- i, per tant, després de la mort de Pere Lembri.

Des del punt de vista iconogràfic, cal parar atenció als colls dels vestits extremadament alts que duen bona part dels personatges que donen vida a les escenes creades pel Mestre d'Albocàsser, els quals no apareixen en l'obra de Lluís Borrassà -referent obligatori a l'hora de parlar del Mestre d'Albocàsser- fins al retaule de Gurb, dut a terme entre els anys 1415 i 1418. Amb anterioritat, només el *Pontifical de Ramon Descatllar* de Girona, que ens porta a les dates de 1409-14, mostra aquest tret iconogràfic. El mateix es podria dir a l'hora de datar els vestits que porten alguns dels personatges del retaule dels Sants Joans d'Albocàsser o de les taules d'un retaule dedicat a sant Pere també pintat per aquest anònim, ja que de nou ens porten a la segona dècada del segle XV.

En observar imatges com la taula de la Mare de Déu de Lenzburgg (Historisches Museum Aarau), una de les moltes pintures que ha estat atribuïda al Mestre d'Albocàsser, no cal insistir gaire que estem davant d'una obra en què la imatge dels àngels músics emplaçada als peus de Maria deriva dels dos éssers angèlics emplaçats als extrems de la taula de la Mare de Déu de la catedral de Barcelona; alhora, la decoració del mantell reflecteix una simplificació del mateix motiu de la taula de la Mare de Déu del Museo del Prado i el tipus d'ornamentació dels braços del tron és el mateix que el de les taules de Mosquerola.

En la trajectòria artística del Mestre d'Albocàsser no es poden oblidar pintures com el díptic de la Mare de Déu envoltada d'àngels i de la Crucifixió.¹²³ Atesos els lligams d'aquesta pintura amb la producció del Mestre d'Albocàsser, caldria datar-la cap als anys trenta del segle XV i podria ser una obra d'evolució d'un dels artistes que col·laborà amb el mestre o, fins i tot, del mestre mateix. Novament, el record de la pintura del Mestre de Cinctorres també es fa palès en observar els àngels asseguts als peus de Maria i els instruments que toquen.

Més enllà dels canvis propis de l'evolució artística d'un pintor, en analitzar la producció del Mestre d'Albocàsser es fa evident que hi ha diferències que no es poden justificar del tot sense la intervenció important del taller i la concurrència de diversos mestres en

¹²³ SARALEGUI, L. DE, "Visitando colecciones. Algunas tablas de propiedad particular", *Museum*, VII, núm. 9 (1926-1928), p. 313-324; SARALEGUI, L. DE, "Visitando colecciones: la del Marqués de Montortal", *Arte Español*, XVII, 1947, p. 21-40; PIQUERO, B., "Escuela de Ramón de Mur. La Virgen con el Niño y la Crucifixión", *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas. Tablas españolas y flamencas 1300-1500*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1988, 1988, núm. 7, p. 48-55 (catàleg d'exposició) i RUIZ I QUESADA, F., "Maestro Montortal. La Virgen y el Niño con donante y Crucifixión", *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, València, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 150-153.

l'elaboració de l'obra. És des d'aquesta apreciació que insistim en la proposta que els Vallserà podrien ser els autors del catàleg d'obres adscrit al Mestre d'Albocàsser.¹²⁴



Atribuït a Bernat Despuig. Retaule de Sant Joan Baptista i sant Esteve, procedent de l'església parroquial de Santa Maria de Badalona (Barcelona) MNAC, Barcelona

Mestre d'Albocàsser. Calvari i Profeta (detall)
The Hispanic Society of America, Nova York

Tot i les escasses notícies sobre l'activitat artística d'aquests pintors, no es pot oblidar que tot just és el 1413 que Antoni Vallserà es troba a Barcelona i Jaume Vallserà apareix documentat com a pintor de Tortosa.¹²⁵ Jaume era a la ciutat on treballava Pere Lembrí

¹²⁴ ALCOY PEDRÓS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "El Mestre de Cinctorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellanenca en temps del gòtic internacional", *XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 d'octubre de 1996, Diputació de Castelló, 2000, I, p. 381-401.

¹²⁵ Al principi del 1413 Antoni Vallserà, originari de Sant Mateu i aleshores veí de Barcelona, atorgà poder al seu germà Jaume, pintor de Tortosa, per cobrar l'herència de Bernat Vallserà, mercer, i de la seva esposa, pares seus. Tots dos germans també es van casar amb dues germanes, filles de Salvador Cogoma. Antoni ho va fer amb Violant Cogoma i Avellana, mentre que la muller de Jaume va ser Blanqueta, matrimoni del qual va néixer el prevere Joan Vallserà. El retorn d'Antoni a la seva terra es devia de produir amb anterioritat al 1418, atès que aquest any ja havia pintat un retaule de Sant Blai per a l'església de la Salzedella (Baix Maestrat), obra peritada per un dels membres de la nissaga dels Sarreal, Francesc o Jaume. També per a la Salzedella, amb motiu de les festes de l'Assumpció de la Mare de Déu, Vallserà pintà el penó d'una llança (1423). Uns quants anys més tard, féu un retaule dedicat a la Mare de Déu per a l'església de la Jana (Baix Maestrat), conjunt que li havia estat encarregat per Nicolau Berga pel preu de 45 florins, que apujaria a 50 si l'obra li agradava (1431). En les capitulacions d'aquest retaule s'assenyala que la talla, les arqueries i les xambranes havien de ser similars a les del retaule de Sant Cristòfol, obra que probablement també pintà Vallserà entre el 1429 i el 1431. Abans de finalitzar la dècada dels anys trenta, Vallserà va dur a terme la reparació dels retaules de la Mare de Déu i de Sant Miquel de Catí (1439). Poc més tard, va pactar amb la Universitat d'Ulldecona la pintura d'un retaule dedicat als sants Cosme i Damià pel preu de 42 lliures, conjunt que havia de ser destinat a l'hospital d'aquesta vila. La darrera notícia d'Antoni Vallserà

-al taller del qual molt probablement es formà-, i Antoni a Barcelona, on tenia al seu abast les darreres propostes de l'art de Lluís Borrassà i on pogué contactar, i fins i tot col·laborar, amb Bernat Despuig, concretament en el retaule de Sant Joan Baptista i Sant Esteve del MNAC. Si es destrien les imatges d'aquest conjunt, no és gens difícil copsar allò que és més característic en les pintures del Mestre d'Albocàsser, autoria que es podria fer més explícita i permetria fins i tot parlar dels Mestres d'Albocàsser.

Així doncs, la cruïlla València–Barcelona, en què està immers de ple el pintor Bernat Despuig i en la qual no es poden passar per alt ni la producció del Mestre de Cinctorres ni tampoc obres com el retaule de la Mare de Déu de l'Esperança d'Albocàsser, atribuït a Jaume Mateu i Antoni Peris, és on millor se situen les pintures del Mestre d'Albocàsser. El conjunt de la Mare de Déu de l'Esperança, fet amb posterioritat al 1412, connecta amb algunes de les figuracions pintades pel Mestre de Cinctorres i també és un referent a l'hora d'avaluar el tríptic de la Mare de Déu i Sant Joan Baptista de San Juan del Barranco (Cantavella, Terol).

El Mestre d'Albocàsser i el retaule, o tal vegada retaules, de Cantavella

Pel que fa a aquest conjunt, pintat per a l'ermita de Sant Joan Baptista (Cantavella), cal destacar diverses qüestions. Arran d'un conflicte entre Morella i la Baylia de Cantavella per la demarcació dels seus respectius territoris -en què va haver d'intervenir l'arquebisbe de Saragossa, García Fernández de Heredia- i a instàncies del prior santjoanista Gonzalo de Funes, va ser aprovada la construcció d'una ermita dedicada a Sant Joan Baptista, a la partida de les Albaredes, dins el terme de Cantavella.¹²⁶

La llicència de la construcció de la nova ermita va ser donada per l'arquebisbe l'any 1409, dos anys abans que el papa Benet XIII aprovés la fundació d'una capellania a Cantavella amb els béns de Gonzalo de Funes, dotant-la amb església pròpia.¹²⁷ Per

és del 1447. És molt probable que Jaume Vallserà treballés al taller familiar, juntament amb Antoni.

¹²⁶ "El barranco en dirección a Portell consta de unas treinta masías y el barrio de San Juan con solo tres casas abiertas actualmente; dista de 10 a 12 km del pueblo. Muy cerca de este barrio, otro llamado de La Albareda en el término de Portell.... Así vemos que el cronista Espés (folio 592, archivo de La Seo de Zaragoza), en 1409, de licencia del arzobispo D. Gonzalo de Funes, el Comendador (sanjuanista) de Cantavieja, edificó la ermita de San Juan Bautista en el término de dicho lugar en la partida de Las Albaredas", vegeu ALTABA ESCORIHUELA, J., *Cantavieja y su bailía*, Madrid, 1978, p. 51, vegeu GRAU MONSERRAT, M., "Termenals Portell-l'Anglesola", *Butlletí d'Amics de Morella i Comarca* (A.M.Y.C.), any XI (1989-90), p.83; Vull agrair a Azucena Sales, de l'Oficina de Turismo de Canatvieja, l'esplèndida atenció i cura que va tenir a l'hora d'atendre les consultes i obrir les portes d'una de les joies més preuades de Cantavella: l'església de sant Miquel.

¹²⁷ Gràcies a tres documents emesos pel papa Benet XIII, l'any 1411, sabem que les obres de l'església de Sant Miquel de Cantavella eren força avançades: "1411, marzo, 1 Zaragoza. Benedicto XIII faculta a Gonzalo de Funes, prior de Cataluña de la Orden de San Juan de Jerusalén, para fundar de sus bienes una capellanía en la iglesia que, con licencia y consentimiento del Ordinario, ha edificado con sus propios bienes bajo la advocación de San Miguel Arcángel en la villa de Cantavieja, diócesis de Zaragoza, perteneciente a la encomienda de la misma Orden. Además, se le concede, mientras viva, el derecho personal de presentación a dicha capellanía, del cual, posteriormente, disfrutarán los comendadores de Cantavieja. Asimismo se establece que tal iglesia esté servida por capellán por capellán de dicha Orden Militar. Expedida: 7 julio 1412. Registro Aviñonés 337, folio 347 r.-v; 1411, marzo, 1 Zaragoza. Benedicto XIII ordena que la fundación de la capellanía por parte de Gonzalo de Funes en la iglesia, por él edificada en Cantavieja, pueda llevarse a cabo por sus sucesores en la encomienda en caso de su fallecimiento y que no pudieran cumplirse los fines de la fundación

aquesta raó, el papa atorgà indulgències als que contribuïssin a l'èxit d'aquesta fundació.¹²⁸ Gonzalo de Funes va ser cavaller santjoanista i des de l'any 1392 figura com a comanador de Cantavella.¹²⁹ El 1402, també regenta l'encomienda d'Aliaga; el 1408, el papa li donà llicència per viatjar a Terra Santa; va ser gran Prior de Catalunya entre els anys 1411-1412 i castellà d'Amposta entre 1417-1420, any de la seva mort.¹³⁰



A l'ermita de San Juan del Barranco es guardava un retaule dedicat a la Mare de Déu i sant Joan Baptista, sant Miquel i santa Bàrbara, molt probablement les advocacions que va tenir l'oratori en el moment de la seva fundació. Malauradament desaparegut, el conjunt pictòric és una de les obres més característiques de l'estil del Mestre d'Albocàsser, la qual ha estat posada en relació amb el mecenatge de Gonzalo de Funes. En aquesta direcció, un dels blasons representats a la zona alta del retaule correspon al llinatge dels Funes: "De arminis, lo cap de guella".¹³¹

por los ejecutores de su testamento. En efecto, dicho Gonzalo destina para el sustento del capellán y mantenimiento de la capellanía un censo anual de 1.000 sueldos jaqueses sobre sus propios bienes. Expedida: 7 julio 1412. Registro Aviñonés 337, folios 347 v.-348 v. i 1411, marzo, 1 Zaragoza. Benedicto XIII concede a los fieles cristianos, que visiten y ayuden en las obras de la iglesia de San Miguel, fundada por el comendador Gonzalo de Funes en la villa de Cantavieja, las siguientes indulgencias: en las fiestas del Señor, de la Virgen María, de los santos apóstoles Pedro y Pablo y del arcángel San Miguel, tres años de indulgencias con sus cuarentenas; en otras festividades, cien días de indulgencia; en las correspondientes octavas, cincuenta días de indulgencia. Expedida: 7 julio 1412. Registro Aviñonés 337, folios 348 r.-349 r.," vegeu CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario aragonés de Benedicto XIII. II. La curia itinerante (1404-1411)*, Saragossa, Institución «Fernando el Católico», 2005, p. 522-523, doc. 1118-1120.

¹²⁸ Vegeu nota anterior i CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, doc. 108, p. 42 y 477. El poc espai de temps que va passar entre la construcció d'ambdós edificis, l'ermita de Sant Joan i l'església de Sant Miquel de Cantavella, afavorí una tipologia constructiva similar, més popular pel que fa a l'ermita.

¹²⁹ El 1392 el mestre de l'orde de Sant Joan testificà que Gonzalo de Funes, comendador de Cantavella, havia abonat tot el que devia, a excepció de 8.000 florins que satisfaria en tres terminis, i 3.000 més en el següent Capítol General, vegeu ESTEBAN MATEO, L., *Historia de Aliaga y su Encomienda Sanjuanista*, ed. Ajuntament d'Aliaga, València, 1989, p. 46-48; BONET DONATO, M., *La orden del Hospital en la Corona de Aragón, Poder y gobierno en la Castellania de Amposta (ss. XII- XV)*, Biblioteca de Historia, ed. CSIC, Madrid, 1994, p.269 i SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., "La muerte en la Edad Media y su plasmación en la escultura gótica de la comarca del Maestrazgo a través de dos ejemplos en Cantavieja y Bordón", *Bayllas, Miscelánea del CEMAT*, 4 (2008), p. 67-92.

¹³⁰ El 1403, el papa Benet XIII li demanà a Gonzalo de Funes que desistís de les seves pretensions d'ocupar el càrrec de castellà d'Amposta, ESTEBAN MATEO, L., *cit. supra*, p. 46-48.

¹³¹ *Armorial de Bernat Mestre*, domer de Sant Pere de les Puelles de Barcelona, datat l'any 1544. Biblioteca de Catalunya, ms. 301, fol. 91. Gonzalo de Funes era germà de Juan de Funes, senyor de la baronia de Quinto, doctor en dret, conseller reial, vice-canceller de la Corona d'Aragó, secretari del rei i protonotari reial, MORALES ROCA, F. J., *Prelados, abades mitrados, dignidades capitulares y caballeros de las ordenes militares habilitados por el brazo ecclesiastico en las cortes del Principado de Cataluña. Dinastias de Trastámara y de Austria (1410 – 1599)*, I, Madrid, Instituto Salazar y Castro – Hidalguia, 1999, p. 206.

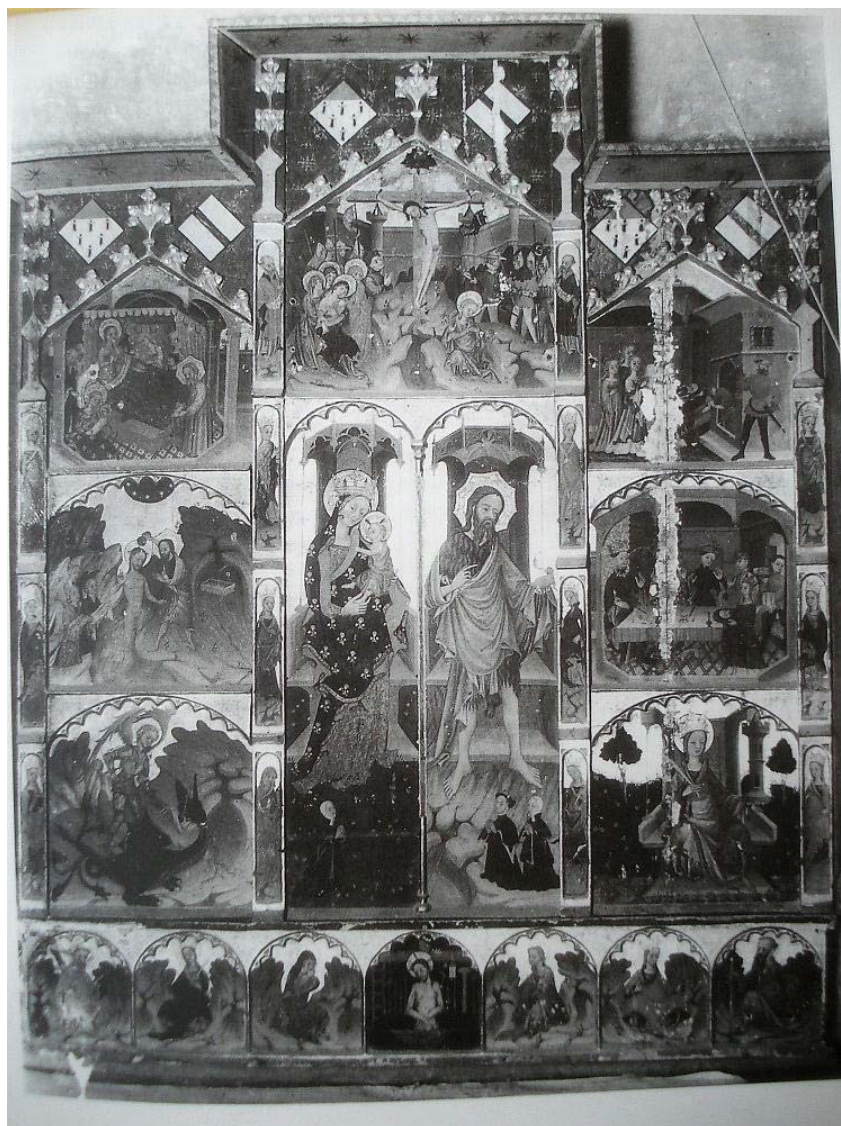


Fotografia del mausoleu de Gonzalo de Funes, duta a terme per Joan Cabré a l'església de Sant Miquel de Cantavella entre els anys 1908-1910.

Sembla que va ser a les darreries de l'any 1416, quan Gonzalo de Funes va fundar el priorat de Sant Miquel -el qual comprenia l'església homònima amb el seu prior, responsable del manteniment del temple i casa-¹³² i degué decidir que fos en aquest temple on havia de ser enterrat, atès la presència del seu mausoleu.¹³³

¹³² "Item parece todo lo sobredicho por la institución que hizo fr. Goncalo de Funes, castellan de Amposta, recebida y testificada por Bartholomeu Polo notario etc. En el lugar de Fortanet, fecha a seze dias del mes de diciembre del anno mil y cccc y seze anos, testificada en el castillo de Caspe.", CASABONA SEBASTIÁN, J. F., "San Miguel de Cantavieja y la escultura gótica en el Maestrazgo", (coord..) Ibáñez González, J., *Comarca del Maestrazgo*, Colección Territorio, 30, ed. Diputación General de Aragón, Zaragoza, 2007, p. 137-142.

¹³³ CASABONA SEBASTIÁN, J. F., *cit. supra*. En relació amb el sepulcre de Gonzalo de Funes, les dades que detallem a continuació provenen de SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., "La muerte en la Edad Media y su plasmación en la escultura gótica de la comarca del Maestrazgo a través de dos ejemplos en Cantavieja y Bordón", *Baylías, Miscelánea del CEMAT*, 4 (2008), p. 67-92. Pel que



**Mestre d'Albocàsser. Retaule de la Mare de Déu i sant Joan Baptista (desaparegut)
Ermita de San Juan del Barranco, Cantavella (Terol)**

fa a aquest mausoleu, José Altaba comentà que: "*Junto a este primer lucillo, pero ya dentro de la cabecera de la iglesia, se encuentra otro sepulcro realizado en alabastro, éste prácticamente completo, a excepción de la tapa y de parte de la tracería gótica que decoraba el arco. La tapa del sepulcro, según explica José Altaba Escorihuela, fue encontrada en un desván rota en varios fragmentos durante la "Operación Rescate", promovida por D. Tomás Lahuerta*", ALTABA ESCORIHUELA, J., *Cantavieja y su Baylía*, Madrid, 1987. A l'entorn del canvi de segle ja no hi era, ja que no consta a l'inventari dut a terme entre 1898 i 1900: "*Conservan en esta iglesia un sepulcro de alabastro, que, según la tradición contiene los restos de un comendador de los hospitalarios de S. Juan, a cuya orden perteneció la bailía de Cantavieja, después de suceder a los Templarios. Al sepulcro le falta la estatua yacente que ha debido ser arrancada y el escudo a otros adornos de la parte central de la urna cineraria. Además de las estatuillas de medio relieve que ostenta en ésta, hay en la pared muchas figuras de nobles, monjes, prelados, etc. como en el sepulcro de D. Lope de Luna de la parroquia de La Seo, al que le parece no poco. Al pie del sepulcro asoman cuatro perros, signo y distintivo de nobleza. Los adornos, así como los de un arco en la entrada de la sacristía pertenecen al estilo gótico florido.*" MARTÍNEZ CALVO, P., *Historia de Castellote y su comarca. Antiguo Partido de la Ginebrosa y Olocau del Rey*, tomo II, Teruel, 1992, p. 727. Pel que fa al sepulcre, vegeu també MONTOLÍO, D., & FUMANAL, M.A., "L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de Valencia i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXIX (2003), p. 75- 108.

Tanmateix i contràriament amb el que succeeix a l'església de Sant Miquel de Cantavella, cal parar atenció que en el retaule no hi ha cap referència a la creu santjoanista; que hi ha la representació d'un altre blasó que no és el de Gonzalo de Funes -ja que no apareix a l'església de Sant Miquel-; que als peus de sant Joan Baptista hi ha les figures de dos donants, possiblement un matrimoni, i que a l'altra banda també hi ha la imatge d'una dona que prega a la Mare de Déu.



Totes aquestes qüestions van en detriment del suposat patrocini de Gonzalo de Funes i, tal vegada, tinguin relació amb un altre membre dels Funes que també va ser enterrat a l'església de Sant Miquel de Cantavella. Tot just al costat del magnífic sepulcre del castellà d'Amposta, es conserven les restes d'una altra sepultura, en què apareix el mateix escut heràldic que decorava el retaule de l'ermita de Sant Joan Baptista.¹³⁴



**Blasó d'un membre del llinatge dels Funes.
Església de Sant Miquel, Cantavella
(Terol)**

Possiblement es tracta del blasó de Juan Díaz de Funes, escuder de Cantavella casat amb Caterina, qui el 1422 va intervenir en les capitulacions matrimonials entre la seva filla, Caterina de Funes, i Miguel Martínez de Marcilla fill del senyor d'Escriche, García Martínez de Marcilla, i d'Elvira López del Roy, ja difunta.¹³⁵ La presència d'un altre

¹³⁴ Sofia Sánchez comenta aquesta qüestió, però dona per suposat que el retaule va ser encarregat per Gonzalo de Funes: "*En la iglesia de San Miguel existen dos arcosolios de la familia Funes. El primero de ellos solo conserva el arco conopial que cobijaba el sepulcro, ya que en algún momento, durante el uso de la iglesia por las monjas del convento cercano, se abrió, en el lugar que ocupaba este sepulcro, el acceso a una pequeña sacristía. Sobre el arco se encuentran dos escudos romboidales con cinco armiños, las armas de la familia Funes que podemos ver también en el desaparecido retablo de la ermita de San Juan del Barranco financiado por Gonzalo de Funes. Podemos suponer pues que el caballero allí enterrado era también de la misma familia.*", vegeu SÁNCHEZ GIMÉNEZ, S., "La muerte en la Edad Media y su plasmación en la escultura gótica de la comarca del Maestrazgo a través de dos ejemplos en Cantavieja y Bordón", *Baylías, Miscelánea del CEMAT*, 4 (2008), p. 72-73.

¹³⁵ TOMÁS LAGUÍA, C., *Catálogo de los pergaminos y documentos insertos en ellos, existentes en el Archivo de la S.I. Catedral de Teruel*, Teruel, 1953, p. 184, LÓPEZ RAJADELL, F., *Datación de la "historia de los amantes de Teruel."* A través de los datos socioeconómicos del "papel escrito de letra antigua" copiado por Yagüe de Salas, Teruel, 2008. No sabem si germà o familiar de Juan Díaz de Funes, Gonzalo Díaz de Funes fou prior de Santa Maria del Pilar de Saragossa entre els anys 1430 i 1438, moment en què la reina Blanca de Navarra va fer la peregrinació a Santa

blasó en el retaule de San Juan del Barranco pot remetre a les armes de Caterina, esposa de Juan Díaz de Funes, eventualitat que no podem corroborar atès que desconeixem el seu cognom.



La coincidència entre l'escut heràldic del retaule de San Juan del Barranco i el de l'arcosoli de l'església de Sant Miquel de Cantavella, la destinació a aquesta vila del retaule del Baptista, on sembla que Juan Díaz de Funes va gaudir de certa rellevància, la presència d'un segon escut que no correspon a Gonzalo de Funes i la figuració dels donants, probablement Caterina de Funes i els seus pares, Juan Díaz de Funes i la seva esposa Caterina, fan, com a mínim, replantejar que el retaule de San Juan del Barranco va ser comissionat per Gonzalo de Funes i retarden les dates de l'obra molt significativament, ja que Pere Lembri va morir l'any 1421. D'altra banda, es fa difícil de creure que el conjunt de San Juan del Barranco fos encarregat abans de 1420, any de la mort de Gonzalo de Funes, atès que va ser aquest personatge qui va construir l'ermita i, en conseqüència, hagués estat ell el comitent de l'obra. En aquesta mateixa direcció, també cal valorar que la versemblant Caterina de Funes apareix representada en edat adulta i que, sempre amb el dubte que genera veure-la postrada als peus de Maria, porta el cap cobert de dona casada. Si fos així, caldria datar l'obra amb posterioritat a la mort de Pere Lembri i, en tot cas, replantejar l'evolució artística del Mestre d'Albocàsser.¹³⁶



**Mestre d'Albocàsser. Detall del retaule de la Mare de Déu i sant Joan Baptista (desaparegut)
Ermita de San Juan del Barranco, Cantavella (Terol)**

D'altra banda i pel que fa a la datació del tríptic de Cantavella, la representació de santa Bàrbara al retaule de San Juan del Barranco mostra els seus deutes respecte a dues santes entronitzades que formen part del retaule de la Mare de Déu de l'Esperança d'Albocàsser.¹³⁷

María del Pilar en acció de gràcies per la seva curació miraculosa (1433) i va haver un incendi a la sagristia de la Santa capella (1435).

¹³⁶ Potser relacionat amb el nom de Caterina de Funes, la verge d'Alexandria apareix representada a la banda de la donant. Contràriament, en el retaule dels Sants Joans d'Albocàsser figura a l'altra banda de la predel·la.

¹³⁷ ALCOY PEDRÓS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "El Mestre de Cincorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellenca en temps del gòtic internacional", *XL Assemblée Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 d'octubre de 1996, Diputació de Castelló, 2000, I, p. 381-401. En relació amb el conjunt d'Albocàsser ver JOSÉ PITARCH, A.:



**Mestre d'Albocàsser. Detall del retaule de la Mare de Déu i sant Joan Baptista (desaparegut)
Ermita de San Juan del Barranco, Cantavella (Terol)**

**Atribuït a Jaume Mateu. Retaule de la Mare de Déu de l'Esperança (detalls)
Església parroquial de Nostra Senyora de l'Assumpció, Albocàsser (Castelló)**

En relació amb aquesta associació i arran de la intervenció del pintor Antoni Peris només en el Calvari del retaule de la Mare de Déu de l'Esperança, s'ha suposat que va poder ser pintat entre els anys 1412 -moment de la fundació d'un benefici per Bernat Fort-, i 1420 -atès que en el període 1421/1422 Antoni Peris cancel·la dues de les obres contractades, suposadament per malaltia, i que el seu traspàs fou a finals de 1423-.¹³⁸ Tanmateix, res impedeix pensar que el retaule d'Albocàsser pogués ser una altra de les obres inacabades o cancel·lades per Antoni Peris poc abans de la seva mort i que sigui aquest el motiu pel qual la mà de l'artista només s'aprecia al Calvari.¹³⁹ A més a més, també cal ponderar que el traspàs de Bernat Fort -el sant patró del qual i el seu escut heràldic formen part del conjunt pictòric d'Albocàsser-, no es va produir fins a l'any 1425, informació que tampoc contradiu que el retaule fos executat a l'entorn d'aquesta data.¹⁴⁰

“Compartimientos del retablo de la Virgen de la Esperanza: Visión Mística de San Bernardo y Calvario”, *La Luz de las Imágenes*, Segorbe, 2001-2002, p. 302 i 303. Arran de l'assignació de la taula de la Nativitat de Cortes d'Arenós a la mà de Jaume Mateu, José i Pitarch i, més tard, Gómez Frechina han agrupat com a producció d'aquest mestre el retaule de la Mare de Déu, sant Martí i santa Àgata de Xèrica, la Mare de Déu del Pòpolo de Terol, la Mare de Déu del Boston Museum of Art, la Mare de Déu de la Walters Art Gallery de Baltimore, el retaule de la Mare de Déu de l'Esperança d'Albocàsser, pintat en col·laboració amb Antoni Peris, el retaule de Sant Valero de la Vall d'Almonacid, procedent de la catedral de Sogorb, el desaparegut Sant enterrament del Puig, el retaule de Sant Jeroni del Museo de la catedral de Sogorb o el Salvador de la Gemäldegalerie de Berlín, GÓMEZ FRECHINA, J.: *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2004. Quant a la taula de Baltimore, obra que en alguna ocasió ha estat també atribuïda a Ramon de Mur, ja varem comentar que es podria apropar al Mestre de Retascón, vinculat a Jaume Mateu, vegeu MANOTE CLIVILLES, M.R. *et al.*, *Guia art gòtic* [del MNAC], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, núm. 6, p. 106 i RUIZ I QUESADA, F. “Taller de Jaume Mateu. Sant Blai gloriós”, *Espais de Llum*, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009), València, 2008, p. 256-261, (catàleg d'exposició).

¹³⁸ Una de les obres que cancel·là va ser un retaule destinat a Xèrica (1421), moble que va acordar amb Lop de Muntalbà, notari i procurador de la vila. L'altre conjunt el va pactar a finals de 1422 i havia de ser dedicat al Cos de Crist, sant Jeroni i sant Antoni de Pàdua.

¹³⁹ Dubreuil també li atribueix les pintures del guardapols, vegeu HÉRIARD DUBREUIL, M.: “Gotic internacional”, a AGUILERA CERNI, V. (coord.), *Història de l'Art Valencià*, volum II, Consorci d'editors valencians, Valencia, 1988, p. 225.

¹⁴⁰ De la família Fort vinculada a Albocàsser cal esmentar Domingo Fort, registrador i abreujador de lletres apostòliques, canonge de la catedral de Sogorb, vicari d'Onda i beneficiat a



**Mestre d'Albocàsser. Taula de Sant Salvador (desapareguda).
Ermita de Sant Salvador i sant Marc, les Albaredes (Castelló)**

L'activitat del Mestre d'Albocàsser a Cantavella i el territori proper, també inclou una taula dedicada a Sant Salvador que es guardava a Les Albaredes i que va ser destruïda l'any 1936.¹⁴¹ La pintura en qüestió fou destinada a l'ermita gòtica de Sant Salvador de les Albaredes, molt propera a l'ermita de San Juan del Barranco.¹⁴²

En aquesta ocasió, probablement no es tractava d'un tríptic sinó d'una única taula, ja que a la part inferior de la composició es van incorporar les imatges de la *imago pietatis*, la Verge i sant Joan, les quals, en conseqüència suplien la tradicional predel·la. Les característiques formals de l'obra s'han posat en relació amb la producció de Lluís Borrassà, concretament amb el retaule de l'església de Sant Salvador de Guardiola, dut a terme el 1404. Composició de tradició força anterior, la proposta de Borrassà es pot resseguir a través d'algunes imatges que formen part de la producció en el camp de la il·luminació de manuscrits. L'adscripció del Sant Salvador de Les Albaredes al catàleg del Mestre d'Albocàsser ha estat posada en dubte, però, segons la nostra opinió, exemplifica l'activitat d'un taller fins a dates més tardanes de les que fixa la mort de Pere Lembrí, el 1421.

De nou i pel que fa a Cantavella, una altra dada que tal vegada s'hauria de tenir en compte és la del blasó que ostentava un retaule de sant Miquel que s'ha conservat fraccionàriament. Ens referim a les restes del conjunt pictòric, dedicat al príncep de les corts celestials, que

Sogorb, Selzadella, Albocàsser y Tirig. Va ser un dels administradors testamentaris dels béns de Francisc de Aguiló, difunt bisbe de Sogorb, vegeu CUELLA ESTEBAN, O., *Bulario de Benedicto XIII. IV. El Papa Luna (1394-1423), promotor de la religiosidad hispana*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, doc. 451, p. 234 i RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D. "Una nueva obra del pintor Jaume Mateu. El Santo Entierro de Cortes de Arenoso" *Revista de l'ICAP*, 20 (2010), p. 155-166.

¹⁴¹ L'any 1930, Post va veure tres compartiments a la sagristia de l'església de la Igleola amb les imatges de la Nativitat, la Matança dels Innocents i la Crucifixió, els quals primer va atribuir a un imitador de Lluís Borrassà i després va apropar al Mestre d'Albocàsser, POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, 1933, IV-II, p. 602 i 1934, V, p. 295-296. El professor Post també va fer aquest tipus d'observacions en comentar algunes taules de les ermites de Santa Llúcia de la Salvassòria i de la Mare de Déu d'Olocau del Rei, on es guardava un retaule dedicat a santa Agnès del que, probablement, formà part el Calvari que ara es custodia a l'ajuntament de la vila, vegeu JOSÉ I PITARCH, A., *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Fundació Blasco de Alagón, s.l., 2003 (catàleg d'exposició), p. 292-295. Una de les obres recuperades de Cincorres, pràcticament perduda, també a estat atribuïda al Mestre d'Albocàsser.

¹⁴² Més tard, l'ermita també va ser dedicada a sant Marc. El terme de les Albaredes abraça territori aragonès i castellonenc, delimitats pel barranc del riu de la Cuba. L'aragonès de Cantavella arriba fins a l'ermita de San Juan del Barranco i el castellonenc fins a l'aldea de les Albaredes, ara despoblada i integrada dins el municipi del Portell de Morella. Entre ambdues ermites, la de San Juan del Barranco i la de Sant Salvador i sant Marc, hi ha una distància inferior a dos kilòmetres.

es conserven a The Hispanic Society of America de Nova York, en els Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique i en el Historisches Museum Aargau de Lenzburg.¹⁴³ Una de les peculiaritats d'aquesta obra és la presència de la creu de l'orde de Sant Joan de Jerusalem, la qual va acompanyada d'un altre blasó amb un gos que, suposadament, ensuma un arbre. La creu és la mateixa que, de manera gairebé omnipresent, decora l'església de Sant Miquel de Cantavella, i, a més a més, l'advocació del temple és la mateixa que la del retaule que ara comentem.¹⁴⁴



Mestre d'Albocàsser. Calvari i Profeta (detall)
The Hispanic Society of America, Nova York

L'església de Sant Miquel, d'uns 6,80 m d'ample, podia allotjar una obra pictòrica que devia fer uns 5 m d'alçada i uns quatre metres d'ample, amb la peculiaritat que no minoraria la claror a l'interior del temple, ja que a la capçalera no hi ha cap obertura que aporti llum. Tenint en compte tot això i també que el Mestre d'Albocàsser va treballar per a Cantavella, quan va dur a terme el retaule de San Juan del Barranco, i gairebé a tocar, quan va pintar el de les Albaredes, potser caldria valorar si la imatge del segon blasó és la d'un gos que veu l'aigua que mana d'una roca o d'un abeurador, la qual ens podria portar a una de les primeres branques del llinatge dels Osset. Tanmateix i pel que fa a l'escut d'aquesta nissaga, importantíssima a Cantavella, en aquest moment no apareix l'escacat d'or i gules i sabem que segles més tard va ostentar la figura d'un os, en lloc d'un gos, bevent aigua.¹⁴⁵ Dels Osset, es té notícia que van haver

¹⁴³ Vegeu JOSÉ I PITARCH, A., *La memòria daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Fundación Blasco de Alagón, s.l., 2003 (catàleg de l'exposició), p. 206-221.

¹⁴⁴ L'any 1499, a la descripció realitzada pels visitadors santjoanistes, encarregats de vetllar per l'ordre i el govern de les comandes, es que el priorat de Sant Miquel tenia una església amb el seu prior, responsable del manteniment de l'església i casa. Estava dotada amb suficient lluminària i una reixa de ferro tancava el presbiteri. Comptava amb altar i "*con su retablo pintado bien, y en el dicho altar tres tobajas y su lapida y corporales y un cobertor de cuero y un debant altar de pincel y su raçel para los pies del altar...*", tenia las vestimentas para el culto (camisas, dalmáticas, amitos... *y todo lo necesario...*", ver CASABONA SEBASTIÁN, J. F., "San Miguel de Cantavieja y la escultura gótica en el Maestrazgo", (coord.) IBÁÑEZ GONZÁLEZ, J., *Comarca del Maestrazgo*, Colección Territorio, 30, ed. Diputación General de Aragón, Zaragoza, 2007, p. 137-142. Hi ha una descripció de les esglésies i les joies a finals del segle XIX, a partir de *Notas de la Diócesis (1898-1900)* de Gregorio Mover i algunes dades de l'Archivo diocesano de Zaragoza: "... y con dos altares: el Mayor de la primera mitad del XVI, con un precioso lienzo de S. Miguel, y el otro del renacimiento, con muchos grotescos en los adornos...", MARTÍNEZ CALVO, P., *Historia de Castellote y su comarca. Antiguo Partido de la Ginebrosa y Olocau del Rey*, tomo II, p. 727, Teruel, 1992.

¹⁴⁵ "Cortado: 1º en campo de gules, un oso bebiendo en una fuente, 2º Partido: 1º jaquelado de oro y gules, 2º cuartelado: 1º y 4º jaquelado de plata y gules, 2º y 3º de oro, una estrella en azur." Aquest escut uneix les armes dels Osset i dels Miró i comença a distingir la nissaga a partir de 1741, d'acord amb el testament de José Miró.

diverses branques a Terol, una de les quals va residir a Calamocha, procedent de La Cañada de Benatanduz i Cantavella.¹⁴⁶



Entre les personalitats artístiques documentades al Maestrat que pot abraçar l'obra del Mestre d'Albocàsser destaca la dels Vallserà.¹⁴⁷ És evident que no es pot afirmar amb rotunditat res al respecte, però per les dades que disposem és una de les propostes d'identificació més versemblants. En aquesta direcció i després del que ja ha estat destacat, el Mestre d'Albocàsser, o potser Mestres d'Albocàsser, es va formar a l'obrador del Mestre de Cincorres i si Pere Lembrí és el nom que correspon a aquest darrer anònim, el taller el tenia a Tortosa, ciutat on apareix treballant Jaume Vallserà el 1413. D'altra banda i pel que fa a Antoni Vallserà, sabem que aleshores era a Barcelona i a Sant Mateu a partir de l'any 1418.¹⁴⁸ Pel que fa a aquesta vila, propera a Albocàsser, Antoni Vallserà va dur a terme el retaule de Sant Blai de l'església de la Salzedella (1422), obra en gran part finançada per Domingo Tomàs, veí d'Albocàsser.¹⁴⁹

A l'hora d'ennobrir els altars del Maestrat, els Vallserà van poder esdevenir una opció força més econòmica que la del cotitzat Pere Lembrí amb una vigència que ultrapassà la mort d'aquest artista (1421). Una opció de colors contrastats i figures expressives que, amb pocs personatges i una fusteria senzilla, resultava efectista i, alhora, assequible.

En el decurs d'aquest treball hem aportat noves dades que trenquen el suposat vincle que alguns especialistes han basat entre el Mestre de Cincorres i l'antic Mestre de Torà

¹⁴⁶ FUERTES DE GILBERT, M. & ROJO, M., "Los infanzones Osset en Calamocha", *Xiloca* 12 (1993), p. 19-30, GARCÍA-MENACHO Y OSSET, "Los Osset. Un linaje aragonés", *Anales de la Real Academia de Heráldica y Genealogía* VI (2000-2001), p. 53-86. La personalitat del Mestre d'Albocàsser s'ha tractat de definir a través d'una notícia relativa al retaule de Sant Salvador de Xiva de Morella. L'any 1410, Dominguetà atorgà testament i va disposar fer un donatiu de 2.000 sous per a un retaule, en un termini màxim de tres anys després de la seva mort, però no sabem ni quina fou l'advocació de l'obra ni la data del traspàs de Dominguetà.

¹⁴⁷ Quant als Vallserà, Jacobo Vidal ha apuntat la possibilitat que fossin els autors del Sant Enterrament de la catedral de Tortosa, obra atribuïda per Rosa Alcoy i Licia Buttà a Domènec Valls, vegeu ALCOY PEDRÓS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "El Mestre de Cincorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellanenca en temps del gòtic internacional", *XL Assemblée Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 d'octubre de 1996, Diputació de Castelló, 2000, I, p. 381-401, ALCOY I PEDROS, R. & BUTTÀ, L., "La pintura italianitzant a Tortosa" dins *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, p. 221-225 i VIDAL FRANQUET, J., *El pintor de la ciutat (Tortosa segles XIV-XV)*, Valls, 2001, p. 30.

¹⁴⁸ Pel que fa a Sant Mateu, també cal tenir present el pintor Pere Forner, fill de Guillem Forner —pagès— i probablement germà del pintor Bartomeu Forner. Procedent de la Ciutat Comtal, on apareix documentat el 1393, es traslladà a Sant Mateu. Se sap que el 1396 hi cobrà els 1.000 sous que la Universitat de Vistabella de Maestrat li havia de donar per pintar el retaule major de l'església de la Mare de Déu d'aquesta vila i que signà una àpoca d'un retaule dedicat a sant Martí per a Catí. El mateix any ingressà al seu taller com a aprenent Joan Moreno, pintor de la ciutat de València que aleshores tenia catorze anys i que treballà amb Forner durant els dos anys i mig fixats en el contracte. A l'entorn del canvi de segle, Pere Forner actuà dues vegades de testimoni conjuntament amb un altre pintor valencià anomenat Antoni Guerau. El 1402 i com a habitant de Morella, Forner es va fer càrrec d'acabar de pintar unes taules del retaule de la Mare de Déu de Bellmunt (Bellmunt de Mesquí, Matarranya) i el mateix any també apareix documentat el pintor Bartomeu Forner. Tanmateix, a partir d'aquest moment no es té cap més informació de Pere. Pel que fa a Bartomeu, que és esmentat des de 1408 fins a 1425 com a pintor de València, no consta que contractés cap retaule, vegeu MOCHOLI ROSELLO, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians dels segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, tesis doctoral, Universitat de València, València, 2009, p. 379-384.

¹⁴⁹ SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Pintors del Maestrat*, Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1932, p. 25.

i, així mateix, els encara més dubtosos que s'han establert entre el pintor Pere Lembrí i el catàleg d'obres del Mestre d'Albocàsser. Les referències arxivístiques relatives a la pintura del Maestrat, exhumada per investigadors com Sánchez Gozalbo, entre d'altres, no tenia gairebé paral·lel en l'obra conservada, però en els darrers anys hem estat testimonis de la recuperació d'un patrimoni dispers o amagat que, cada vegada més, posiciona la pintura del 1400 al bisbat de Tortosa entre les més virtuoses de Catalunya i la Corona d'Aragó.



Pintures com el retaule de Dos Torres de Mercader esdevenen singulars tant per l'obra mateixa com també com a document que constata influències, bescanvis i l'originalitat d'un territori que dialogà artísticament. Encara que alguns dels participants en aquest col·loqui s'intueixen, ja sigui finalment Pere Lembrí o Jaume Sarreal el Mestre de Cincorres, molts d'ells, com el Mestre de Retascón o el Mestre de Xàtiva, entre d'altres, resten en l'anonimat i encara són molts els dubtes que hi ha a l'hora d'apropar-se a l'escenari artístic de la diòcesi de Tortosa. Malgrat l'ampli consens, aquests interrogants també poden afectar, directa o indirectament, a algunes de les pintures atribuïdes a Jaume Mateu. Sortosament, les obres d'art bateguen i és per això que no dubtem a l'hora de retrobar-nos amb aquest espai lumínic singular.