

Hi ha també transcripció, amb algunes incorreccions, feta per Mn. Manuel MILIÁN BOIX, a "Vallivana" (1928), *Santa Cruz de Mayo (en Morella)*, pp. 277 - 279.

Día miercoles que se contavan siete días del mes de Agosto del año MDCCXXXIII, hallándose presentes en el archivo de esta Iglesia de Morella D. Tomás Moreno, canónigo de la catedral de Tortosa (antes beneficiado de esta villa), los reverendos Mn. Gabriel Amela, Mn. José Miró y Mn. José Girona, maestro de ceremonias, presbiteros y residentes en la misma iglesia: D. Miguel Piquer, D. Jacinto Moreno y Tomás Prades, ciudadanos entrambos regidores de esta misma villa, y D. Gaspar Moreno y Gaspar Jovaní, escrivano real y del Ayuntamiento, ante todos los referidos se abrió la Cruz de plata, dicha el Lignum Crucis, por el motivo de ver y saber de cierto si dentro de la dicha cruz había reliquia del Lignum crucis, lo que sólo se sabía por la tradición, pues no estava patente ni se podía saber sin la diligencia de abrirle; la que presentó a esta villa el señor rey D. Jayme el segundo de Aragón estando en Valencia en el año MCCCXVII, con el vínculo de no poderla enagenar ni vender ésta. La que, abierta por Tomás Alemany y José Piñol, plateros, los que afirmaron no haberse abierto en tiempo alguno según en las circunstancias que la hallaron engastada, declarando estaba del mismo modo y manera que cuando el referido señor D. Jayme la embió. Y habiéndola abierto, se encontró en el óvalo de en medio porción del Lignum Crucis de tamaño que se cifra (*aquí s'hi dibuixa una creu amb les mides reals de les dues estelles*) embuelto en un pedazo de los vestidos de la Virgen blanco, y todo embuelto con un tafetán de color algo morado, atado con una hebra de seda negra. La reliquia del vestido de la Virgen es de grande como la palma de la mano, algo quebrado. Y de que sean las reliquias del Lignum Crucis y del vestido de la Virgen consta en las letras esmaltadas que se leen en el mismo óvalo, como es = De ligno Crucis et de vestimento beate Marie; y en otro óvalo que se abrió se halló piedra del sepulcro de Cristo y reliquia de Sn. Valero, obispo. Los otros óvalos no se abrieron, pero en las letras esmaltadas que tiene cada uno dice haver dentro de ellos reliquias de san Pedro y san Andrés Apóstoles, y en el otro óvalo, reliquias de san Julián y san rufo, y en el otro, de san Vital. De todo lo cual se autorizó escritura auténtica ad futuram rei memoriam a petición de los dichos señores regidores, la que autorizó el referido Gaspar Jovaní, escrivano, en el referido día, mes y año.

Después, en el día 18 del mes de Agosto del referido año 1743, en presencia de todos los señores que presentes se hallaron cuando fue abierta la dicha Cruz, se volvió a colocar en el óvalo del medio el mismo pedazo del Lignum crucis y el mismo pedazo del vestido de la Virgen, y en la misma forma y manera que se halló cuando abrieron la referida Santa Cruz; y para que estuviere presente, y no como antes cubierto, se trepó el dicho óvalo poniendo su cristal y por él se descubre algo del vestido de la Virgen María.

PERE LEMBRÍ I EL MESTRE D'ALBOCÀSSER. INICI D'UNA REVISIÓ SOBRE LA PINTURA CASTELLONENCA EN TEMPS DEL GÓTIC INTERNACIONAL

Rosa Alcoy i Pedrós
Professora titular Universitat de Barcelona

Francesc Ruiz i Quesada
Conservador d'Art Gòtic del M.N.A.C.

Les investigacions documentals d'Àngel Sánchez Gozalbo¹, Manuel Betí², Sanchis i Sivera³, Madurell i Marimon⁴ i altres autors, han fet possible la coneixença de l'existència d'un bon nombre de pintors actius a l'àrea nord de Castelló i a les terres de l'Ebre. Mitjançant les referències publicades ens hem assabentat de diverses notícies que mostren la vida artística i privada d'aquest grup singular de pintors dels quals, dissortadament, ha desaparegut la seva obra de forma definitiva o bé es troba de forma tan dispersa que és pràcticament impossible de trobar qualsevol lligam amb el seu lloc de procedència. Pel que fa a la pintura del darrer quart del segle XIV i primer terç del segle següent, sols es pot confirmar amb seguretat que, mercès a Sánchez Gozalbo, el retaule major de l'església de Sant Miquel de la Poble del Bellesar correspon a la mà del pintor Bernat Serra.⁵

Així doncs, pintors com Guillem Ferrer, Bartomeu Centelles, Bartomeu Forner, Francesc, Pere i Jaume ça Real, Pere Lembrí, Pere Forner, Antoni Vallserà i altres, la documentació dels quals ens assenyala, de vegades, alts índex de contractació, resten en un infeliç secret sobre quina va ésser la seva expressió artística. La desaparició

¹ SÁNCHEZ GOZALBO (1932), SÁNCHEZ GOZALBO (1935), SÁNCHEZ GOZALBO (1943).

² BETÍ (1925), BETÍ (1972).

³ SANCHIS SIVERA (1928-1931).

⁴ MADURELL (1949), MADURELL (1950), MADURELL (1952).

⁵ Bernat Serra es va casar amb la vídua del pintor Pere Lembrí, Margarida, en dates properes a l'any 1423, es va fer 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. De les diverses contractacions de retaules que se'ls coneixen, tant sols una, realitzada l'11 d'abril de 1429, correspon a una obra no desapareguda. El retaule de Sant Miquel de la Poble del Bellesar, pel qual Bernat Serra va cobrar 62 florins, això significa una referència important per a saber quina fou l'expressió artística de Bernat Serra. L'any 1441, una contractació en la qual es fa referència a la població de Cincorres 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'Arxíu Parroquial d'aquesta localitat. SÁNCHEZ GOZALBO (1935). Sobre aquesta última relació obra-document, Post i Anna M^a Calvo dubten de la correcta interpretació del document. POST (1930-66), Vol. IV, p. 606-607; GUDIOL-ALCOLEA (1987), p. 143-145; CALVO (1995), p. 228-229 i 258.

de l'obra documentada i els pocs testimonis pictòrics existents plantegen seriosos dubtes i generen confusió a l'hora de poder realitzar una hipòtesi raonable d'atribució. Aquesta dificultat es veu incrementada si es considera que un dels pintors que més van poder influir al llarg de la pintura dels Ports, el pintor Llorenç Saragossa, no té obra relacionable de forma coherent amb la documentació que li fa referència.⁸

A jutjar pel nombre d'obres reconegudes com a fetes pel mateix artista, el Mestre d'Albocàsser, i la zona de Castelló en la qual trobem algunes d'aquestes, pensem que és lògic identificar-lo amb alguns dels noms abans esmentats.

El retaule dels sants Joans d'Albocàsser i el compartiment central de l'església parroquial del Salvador de Xiva de Morella, en són testimonis de l'obra d'un pintor actiu a la zona nord de Castelló. L'obra d'aquest artista, alhora autor del retaule de la Mare de Déu i Sant Joan Baptista de l'església parroquial de San Juan del Barranco del lloc aragonès de La Cuba i d'un significatiu nombre de retaules,⁹ fou relacionada, en un inici, amb el pintor tortosí, actiu entre 1366 i 1398, Domènec Valls.⁸ Amb posterioritat, Antoni José Pitarch va considerar que la cronologia d'aquest artista no es corresponia amb les formes extremades del gòtic Internacional presents a l'obra del Mestre d'Albocàsser, i va proposar la identificació d'aquest amb el pintor Pere Lembri.⁹ Aquest suggeriment ha estat, a excepció de Joan Ainaud,¹⁰ generalment acceptat per la crítica.¹¹ La nostra opinió és que si bé trobem lògic desestimar a Domènec Valls com a probable Mestre d'Albocàsser, per la falta de correlació existent entre la seva cronologia i l'estilística de l'artista anònim, tam-

⁸ L'extensa diversitat d'opinions existents sobre l'expressió artística de Llorenç Saragossa es fa impossible de referenciar per les limitacions del present treball. Segons Antoni José Pitarch existeixen tres tesis d'estudiosos a tenir presents, i les quals a la vegada configuren dos blocs. El primer estaria format per Sanpere i Miquel i el segon per Pérez Martín i Heriard Dubreuil. El retaule de La Verge, Sant Martí i Santa Agata de Xèrica, el de la Verge de l'Esperança d'Albocàsser, el de Sant Valero de la Vall d'Almonacid i diverses obres més són considerades per alguns autors com obra de Llorenç Saragossa, o bé com obra d'aquest pintor i de l'anònim Mestre d'Almonacid. Antoni José Pitarch, a partir d'un fragment, amb l'escena de la Nativitat, d'un retaule documentat del pintor Jaume Mateu per a l'església de Cortes d'Arenós, proposa que la major part de les obres atribuïdes a Llorenç Saragossa siguin del pintor Jaume Mateu. JOSÉ PITARCH (1986), p. 230. Per altra banda, aquest autor suggereix la identitat del Mestre de Vilafermosa amb el pintor Llorenç Saragossa. En relació a aquest pintor i per a ampliar la seva bibliografia vegeu: PÉREZ MARTÍN (1934), p. 27-50; LLONCH (1967-68); Vol. I, p. 99-103; JOSÉ PITARCH (1979), p. 21-50; DALMASES-PITARCH (1984), p. 168; GUDIOL-ALCOLEA (1987), p. 60-61; HÉRIARD DUBREUIL (1987).

⁹ El número d'obres relacionades amb el Mestre d'Albocàsser és molt extens. Una àmplia ressenya de les obres es pot trobar a: GUDIOL-ALCOLEA (1987), p. 109-111.

¹⁰ Post basant-se en la notícia que l'any 1373, Domènec Valls pintava un retaule d'advocació desconeguda per a Albocàsser cregué identificar a aquest pintor amb el Mestre d'Albocàsser. POST (1930), Vol. III, p. 112-115. Posteriorment, Saralegui reconeix aquesta relació i publicà com a obra de Domènec Valls la recopilació de les nombroses obres atribuïdes fins aquell moment com a producció del Mestre d'Albocàsser. SARALEGUI (1934), p. 167-175; SARALEGUI (1935), p. 47-56.

¹¹ Antoni José Pitarch proposa la identitat de Pere Lembri amb el Mestre d'Albocàsser, basant-se en la manca de concordança de la cronologia de Domènec Valls amb les característiques de la pintura de l'anònim mestre i en l'àrea de procedència de totes les obres considerades fins llavors com a obra de Domènec Valls "El Maestrazgo, la comarca de Morella, la zona lindante de la actual provincia de Teruel con Morella y las tierras que desde Tortosa van a Alcañiz". Pitarch, efectuà diverses exclusions d'artistes perquè "su cronología es demasiado temprana o bien porque su obra ya es conocida, como es el caso de Bernat Serra". JOSÉ PITARCH (1980), p. 92-93.

¹² Joan Ainaud no reconeix la identitat proposada per Pitarch, de Pere Lembri amb el Mestre d'Albocàsser i el considera com un mestre anònim de l'àrea de Tortosa. AINAUD (1991), p. 77-78.

¹³ La identitat del Mestre d'Albocàsser amb la de Pere Lembri ha estat ratificada per Josep Gudiol i Santiago Alcolea: "la figura de Pere Lembri... si que encaixa perfectament, tant des del punt de vista geogràfic com cronològic". GUDIOL-ALCOLEA, (1987), p. 109-111. Més recentment Miguel Angel Catalá Gorgues i Mathieu Heriard Dubreuil reconeixen la identitat proposada per Pitarch. En opinió de Catalá es deuria unir al catàleg de l'artista el retaule de Sant Joan Baptista de l'església parroquial de la lesa de València. CATALÁ (1988), p. 179-181. HÉRIARD DUBREUIL (1988), p. 232-235.

poc considerem raonable la identificació del Mestre d'Albocàsser amb el pintor Pere Lembri.

L'expressió artística del Mestre d'Albocàsser i la seva adscripció a l'àrea geogràfica del nord de Castelló han estat els motius principals pels quals la pintura de Morella i Sant Mateu s'ha considerat supeditada als tallers catalans, principalment al de Lluís Borrassà i als de la ciutat de València. L'extremat expressionisme del Mestre d'Albocàsser, proper moltes vegades al caricaturisme, no manifesta obertament les formes del primer gòtic Internacional, i més aviat remet a un esquema pictòric tancat en ell mateix, producte d'una reelaboració singular. Aquesta particular factura pictòrica del Mestre d'Albocàsser no té la influència directa dels principals artífexs del primer gòtic Internacional, pel contrari correspon a una reelaboració amb manca de fluïdesa i pròpia d'un gòtic Internacional més avançat. El gran nombre d'obres atribuïdes de forma coherent al Mestre d'Albocàsser són indicatives d'una producció pictòrica que correspon a una àmplia cronologia en la qual, de forma coincident, l'artista repeteix els mateixos esquemes.

Les notícies que tenim de Pere Lembri es redueixen al període 1399-1423, si bé en aquest darrer any el pintor ja està mort i la seva dona Margarida es casa en segones núpcies amb el també pintor Bernat Serra.¹² Durant els primers anys d'aquesta cronologia, (hi ha un buit de notícies relacionades amb la contractació de retaules que va de juliol de 1403 fins febrer de 1412), Pere Lembri va tenir el seu taller a Morella i a partir de 1412 consta com a pintor de Tortosa. Malgrat això la seva activitat a Tortosa degué començar pels volts de l'any 1407.¹³ Part de la documentació que fa referència a aquest pintor és certament singular, principalment, pel redactat dels contractes, ja que a més de les referències als termes generals de la contractació i de les condicions econòmiques de la realització de l'encàrrec, informa de les mesures i característiques de l'obra.

És per tot això, que creiem convenient fer una aproximació a l'obra de Pere Lembri a partir de les contractacions documentades, les quals ens assenyalen que l'any 1400 va contractar la realització d'un retaule dedicat a Santa Llúcia per a l'església de Canet lo Roig per valor de 40 lliures (800 sous), en 1401 firmava la primera àpoca del retaule de la Mare de Déu per a l'església de Catí, valorat en 530 florins (5.830 sous),¹⁴ posteriorment, l'any 1403 va contractar un retaule sota l'advocació de Sant Bartomeu per a la localitat de Vilanova d'Alcolea per valor de 87 lliures (1.740 sous). Ja com a pintor de Tortosa contractà l'any 1412 un retaule dedicat al mateix sant per un import de 385 florins (4.235 sous) per a l'església parroquial de Beseit i amb posterioritat, l'any 1415, va signar la realització d'un retaule dedicat a la Mare de Déu per a l'església parroquial de Castellfort per valor de 420 florins (4.620 sous). Aquesta darrera referència, sorprenent per l'elevada quantitat pagada al pintor per l'elaboració del retaule, és important ja que en el redactat es fa referència a què aquest retaule havia de ser igual als de Catí i Mosquerola també d'advocació maria-

¹² Una notícia, datada el 25 de setembre de 1423, ens informa que Margarida, viuda de Pere Lembri, atorga poders al seu espòs Bernat Serra, pintor de Tortosa. Francesc Lembri, farmacèutic de València, té la tutela dels fills menors del seu germà Pere, Agnès i Francesc Lembri. SANCHEZ GOZALBO (1935), p. 23.

¹³ Un document de l'any 1407 relaciona a Pere Lembri amb la Seu de Tortosa. Amb anterioritat, l'any 1405, va atorgar uns poders des de Morella. CALVO (1995), p. 253.

¹⁴ En relació al retaule de l'església de Catí vegeu PUIG (1944), p. 56.

na. Amb anterioritat, ja hem fet esment de la contractació del retaule de Catí per valor de 530 florins (5.830 sous), així doncs, hem d'afegir a aquest significatiu nombre d'obres contractades per Pere Llebri, el retaule de Mosquerola, el qual degué estar valorat en una quantitat molt pròxima als 5.830-4.620 sous, preu aquest últim del retaule de l'església parroquial de Castellfort. Aquesta mateixa quantitat, també serà el preu del retaule dedicat a la Mare de Déu de l'església parroquial de Xert, fet l'any 1416. La darrera referència de l'activitat artística de Pere Llebri ens mostra que l'any 1420 havia pintat el retaule de Sant Miquel i que el seu valor va ser de 160 lliures (3.200 sous). En un primer nivell d'anàlisi subjectiu, sorprenen les quantitats abonades a Pere Llebri per la realització de les obres esmentades.¹⁹

És a partir d'aquesta impressió inicial que hem considerat convenient realitzar la comparació de les contractacions amb possibilitats de valoració econòmica de Pere Llebri ja que els contractes de Canet lo Roig, Vilanova, Beseit i Castellfort permeten realitzar una certa aproximació al preu que Llebri cobrava per les seves obres. Aquesta informació, que si bé de forma aïllada no seria massa significativa, pot esdevenir un valor manifest si la comparem amb els resultats econòmics obtinguts de l'anàlisi econòmica de la producció d'un artista reconegut, com ara Lluís Borrassà.²⁰ Aquesta comparació és clarament significativa de la taxació que Pere Llebri va fixar per la realització de les seves obres, la qual, malgrat la petita dimensió de la mostra, indica que el nivell de valoració de Pere Llebri per la realització de les seves obres és apreciablement alt.²¹ El coneixement d'aquesta referència complementària ratifica la nostra opinió de que la pintura de Pere Llebri no es pot correspondre amb la creació "popular" del Mestre d'Albocàsser. Les obres del taller d'aquest mestre, per les seves limitacions, corresponen a un tipus de producció econòmicament més baixa, fet que s'evidencia tant per la factura de l'obra com per la modèstia de la fusteria.²²

L'alt nivell artístic existent a l'àrea limítrofa entre les actuals províncies de Tarragona i Castelló en matèria d'escultura i orfebreria no té paral·lel en el Mestre d'Albocàsser com a representant d'un dels seus millors artífexs en pintura. De la resta d'artistes, actius a l'àrea de Morella i Tortosa, podríem fer una primera dife-

¹⁹ La informació detallada dels registres d'aquestes notícies està inclosa en SÁNCHEZ GOZALBO (1943), p.59-67.

²⁰ L'anàlisi econòmica de les obres amb possibilitats de càlcul de Lluís Borrassà ha permès tenir un referent objectiu, en la mesura en que és possible, que ajuda a matisar la valoració de l'obra de Pere Llebri. RUIZ QUESADA (1996).

²¹ En la valoració dels retaules realitzats per Pere Llebri hem considerat, en la mesura en que era possible, els elements diferencials que podien encarrir l'obra: presència de tabernacle, pinacle o escultura. En relació a l'alt valor de la contractació de l'obra per Pere Llebri, Antoni José Pitarch opinava que aquest artista "fue el pintor mejor pagado en todo el reino de Valencia, con excepción de Starnina, lo cual es indice de la aceptación de sus pinturas". JOSÉ PITARCH (1980), p. 92-93. En la nostra opinió, l'alt nivell de la pintura valenciana durant la cronologia del pintor Pere Llebri genera un ampli marge de dubtes a l'hora d'associar les elevades quantitats de diners abonats a Llebri amb la qualitat artística del Mestre d'Albocàsser.

²² Les limitacions artístiques del Mestre d'Albocàsser ja foren assenyalades per Antoni José Pitarch, qui opinava que aquest tipus de pintura evidencia una "ascensión catalana, a la vez que la pobreza de unos recursos técnicos y de mano que produce un expresionismo no buscado, pero si efectista; la incapacidad para modelar el color hace predominante las líneas de colores, que junto a la vivacidad de los mismos causa una sensación de ingenuidad que, no obstante, no debe explicarse como tal, sino como falta de capacidad para seguir el modelo en el que se ha inspirado". JOSÉ PITARCH (1980), p. 92-93.

renciació entre els pintors Domènec Valls,¹⁹ Guillem Ferrer,²⁰ Bartomeu Centelles²¹ i fins i tot Francesc çà Real.²² Aquests artistes, per la seva cronologia, es degueren manifestar artísticament segons uns models encara lligats als models recentistes, mentre que els pintors Pere Llebri, Jaume çà Real,²³ Antoni Vallserà i Pere çà Real,²⁴ amb més o menys intensitat, degueren seguir les pautes del gòtic Internacional.

Pel que fa als suposats germans Francesc, Jaume i Pere çà Real hem de considerar que probablement no tenien cap lligam familiar, ja que existeixen certes incongruències entre els registres d'aquests artistes.²⁵ El fort vincle familiar assenyalat per Sánchez Gozalbo ha provocat certes reticències a l'hora de valorar la quali-

¹⁹ Domènec Valls qualificat per Pere III el Cerimoniós, en una carta dirigida als jurats d'Albocàsser i datada el 3 de gener de 1373, com "pintor de Tortosa e de casa nostra" va tenir problemes amb un retaule que pintà per a aquest lloc. L'infant en Joan va signar al gener de 1374, una sentència confirmatòria de dues anteriors en la qual es despenja que havia existit un intent de frau en l'or i colors emprats. En relació a aquest pintor mireu GUDIOL s.d. (1924), p. 79, 112, 189, 215 i 216; SARALEGUI, (1935), p. 47; LLONCH (1967-68), p. 177-178.

²⁰ Sembla, que en cronologies parcialment coincidents, hi van haver dos pintors anomenats Guillem Ferrer, l'un procedent de Morella i l'altre de Castelló de la Plana de Borriana, això, en ocasions, crea dubtes a l'hora de saber a quin pintor es refereix el document. El pintor Guillem Ferrer de Castelló de la Plana de Borriana, va morir l'any 1406, sembla que va tenir cert grau de relació amb el pintor barcelonès Joan Mates, segons es desprèn d'una de les clàusules del seu testament. CALVO (1995), p. 248-252. Leandro de Saralegui identifica, amb alguna reserva, al Mestre de Vilafermosa amb Guillem Ferrer. Aquest artista, que té els seus inicis artístics relacionats documentalment amb els pintors Serra de Barcelona, en els anys 1372 i 1375, redacta un primer testament l'any 1414, en qual lliga 14 florins al pintor Pere Serra "item volo et mando quod de bonis meis dentur Petro Serra, icitoris Civitatis barchinone XIII floreni auri aragonum rectique ponderis quos sibi debet si ad diem obitus mei vixerit, alias quod dentur hereditibus vel promixioribus suis testamentos", aquesta clàusula es repeteix en similar redactat en el segon i darrer testament de data 27 de octubre de 1415. La continuïtat de la relació de Guillem Ferrer amb els Serra i el lligam existent entre la pintura del Mestre de Vilafermosa amb la d'aquests darrers pintors van suggerir a Saralegui la probabilitat d'aquesta identitat. SARALEGUI (1935), p. 25-46. Posteriorment i basant-se en l'esmentada relació Mestre de Vilafermosa-Serra, Ainaud proposa la identitat del Mestre amb el pintor Francesc Serra II, fill del germà major dels Serra de Barcelona i documentat en València a partir de l'any 1382. Notícia proporcionada per GUDIOL (1955), p. 79 i proposada pel propi Ainaud en AINAUD (1964), p. 79. Recentment Antoni José Pitarch ha proposat la identitat del Mestre de Vilafermosa amb el pintor Llorenç Saragossa. En relació a les pintures de Vilafermosa vegeu BENAGES (1922), SARTHOU (1945) p. 270-274, LLONCH (1967-68) p. 63-85, MEDALL (1985).

²¹ Centelles sembla estar estretament relacionat amb el pintor Guillem Ferrer. De la reduïda documentació que li fa referència destaca la realització d'un retaule per al Convent de Sant Francesc de Terol. SÁNCHEZ GOZALBO (1935), p. 64; SÁNCHEZ GOZALBO (1943), p. 145-146.

²² La pràctica absència de notícies relatives a la contractació de retaules dificulta el coneixement d'aquest artista i fa pensar que degué treballar en el taller d'algun pintor de Morella. SÁNCHEZ GOZALBO (1943), p.43-47.

²³ Pintor documentat des de l'any 1402 fins l'any 1432. En data 4 de març de 1402, va entrar com aprenent en el taller de Pere Nicolau. Pintor de Morella fins l'any 1431, és conegut que en data 27 de febrer d'aquest any va viure en Alcanyis i que l'any 1432 va fixar la seva residència a Saragossa. A partir d'aquesta última referència documental no tenim cap notícia de l'activitat artística de Jaume çà Real. La relació de l'artista amb Aragó sembla que no es limitava a aquesta última etapa coneguda, ja que sembla que la família de la seva esposa procedia d'aquesta regió. Aquesta podria ser la raó per la qual la major part dels retaules dels quals tenim notícia van tenir com a destinació les terres aragoneses frontereres a l'àrea dels Ports i de l'Ebre. Una de les referències de Jaume çà Real, que més ha cridat l'atenció ha estat la qualificació realitzada per Pere Nicolau, en el contracte d'aprenentatge de Jaume çà Real, al nomenar-lo com "pintor naturalis Morelle". Aquesta valoració i el fet que el contracte tingué un termini de dos anys, ha portat a pensar que Jaume çà Real ja devia estar format en Morella i que el contracte fou més de perfeccionament que d'aprenentatge. SÁNCHEZ GOZALBO (1935) 64-65; SÁNCHEZ GOZALBO (1943), p.48-52.

²⁴ En data 9 d'octubre de 1423, a l'edat de 17 anys, aquest pintor entrà com aprenent en el taller de Lluís Borrassà per espai de cinc anys. La mort de Borrassà a finals de 1424 o inicis de 1425 degué motivar les relacions documentades de çà Real amb els pintors Jaume Cabrera (1425) i Mateu Ortoneda (1428). L'estudi de la relació de Pere çà Real amb Lluís Borrassà i amb la resta d'integrants del taller d'aquest pintor està essent estudiada en profunditat per Francesc Ruiz Quesada en la seva tesi doctoral *Lluís Borrassà i el seu taller*. En relació a les referències documentals vegeu GUDIOL-ALCOLEA (1987), p. 85.

²⁵ Existeixen certes discordàncies entre la documentació publicada per Sánchez Gozalbo i Madurell i Marimon que ens fan pensar que aquest Francesc çà Real no era el germà dels pintors Jaume i Pere çà Real i fins i tot hem de comprovar l'existència d'aquest possible lligam familiar entre aquests dos darrers pintors. En data 31 d'agost de 1428 consta que Pere çà Real, mercader de Morella, atorga poders als seus fills Francesc çà Real, notari de Vic i al pintor Pere çà Real. En conseqüència, aquest últim pintor, que havia treballat en el taller de Lluís Borrassà, tenia un germà anomenat Francesc però aquest no era el pintor Francesc çà Real documentat per Sánchez Gozalbo. SÁNCHEZ GOZALBO (1935), p. 64; SÁNCHEZ GOZALBO (1943) p. 43-53; MADURELL (1952), doc. 564.

tat artística de Jaume çà Real, malgrat romandre en el taller de Pere Nicolau,²⁶ així en una notícia de l'any 1423 s'assenyala que Pere çà Real va signar contracte d'aprenentatge amb el pintor Lluís Borrassà.²⁷ El fet de que Pere çà Real va preferir aprendre l'ofici de pintor amb Borrassà i no amb els seus suposats germans Francesc i Jaume çà Real ha creat un cert grau de desconsideració envers la pintura d'aquests pintors i principalment cap a la de Jaume.²⁸ Al respecte hem de ressaltar que l'assignació econòmica fixada per Pere Nicolau en el contracte "d'aprenentatge" de Jaume çà Real és relativament elevada si la comparem a altres contractes similars, realitzats per diversos pintors contemporanis,²⁹ més si tenim en compte que Nicolau concedeix a çà Real el permís anual d'anar a Morella dos mesos o tres mesos a l'any.³⁰

El reduït nombre de notícies del pintor Pere Forner situen la seva activitat artística a Sant Mateu i a Morella al voltant de l'any 1400.³¹ Pere Forner apareix relacionat amb el pintor Bartomeu Forner³² i va ser mestre de dos coneguts pintors de la ciutat de València: Joan Moreno³³ i Antoni Guerau.³⁴

En relació als germans Jaume i Antoni Vallserà, la pràctica absència de notícies relatives al primer en contrast amb les d'Antoni Vallserà, indiquen que Jaume no va formar taller i que la seva activitat com a pintor va estar lligada l'obrador del seu germà. Antoni Vallserà consta com a pintor resident a Barcelona en data 30 de gener de 1413 i des de l'any 1418 fins l'any 1447, ja figura com a pintor a la zona nord de Castelló, especialment a Sant Mateu.³⁵

La penosa desaparició de gran part de les obres d'aquesta àrea geogràfica,³⁶ dificulta l'apropament a l'obra de Pere Lembrí, és per això que el descobriment de les pintures de Cincorres proporciona un alè de certesa testimonial de l'alta qualitat de

²⁶ TRAMOYERES (1915), p. 44-45 i SANCHIS SIVERA (1914), p.37-38.

²⁷ DURAN (a) (1933), p. 393; DURAN (b) (1933).

²⁸ En relació a aquest artista vegeu SARALEGUI (1933), p. 24-25.

²⁹ La retribució assenyalada per Pere Nicolau en el contracte d'aprenentatge de Jaume çà Real, va ser de quaranta florins (440 sous) per un temps de dos anys i un mes. Aquesta retribució, coincidint amb l'estipulada per Lluís Borrassà al pintor Guerau Gener, en data 26 de juny de 1391 (MADURELL (1950), doc. 88), indica un reconeixement de Nicolau vers els coneixements pictòrics de Jaume çà Real i ens revela una certa formació per part d'aquest pintor, la qual degué incrementar-se amb la seva estada al taller de Pere Nicolau, especialment si tenim en compte la relació d'aquest obrador amb el pintor Marçal de Sax. SANCHIS SIVERA (1914), p.37-38.

³⁰ "Est tamen inter nos conventumet in pactum speciale deductum quod si infra annum eligero ire versus partes Morelle possim ire semel in anno et ibidem permanere duobus vel tribus mensibus et non ultra smendando tamen et reficiendo vobis illud tempus quot in dicta villa Morelle permanebo". SANCHIS SIVERA (1914), p. 38.

³¹ Les referències documentals relatives a aquest pintor corresponen al període del 8 de gener de 1396 al 22 de febrer de 1402. En data 9 d'agost de 1425 sabem que ja era mort. SARALEGUI (1932), p. 17-21; SARALEGUI (1943), p. 39-40.

³² Juntament amb Pere Forner, figura com a testimoni de dos documents de l'any 1402. Més tard, al 1413 apareix un Bartomeu Forner com a pintor de València i ja en el 1425 ven, juntament amb la seva esposa Guillamoneta, la meitat d'una casa que tenien a Sant Mateu. SARALEGUI (1932), p. 19-21. Les poques referències relatives a aquest pintor i el desconeixement de la seva obra impossibiliten poder anar més enllà a l'hora de valorar un Mestre que ens sembla més important del que la documentació sembla revelar.

³³ En data 4 de novembre de 1396 va firmar contracte d'aprenentatge amb el pintor Pere Forner per un temps de dos anys i mig. Aquest compromís és va cancel·lar el 5 de juny de 1399. SARALEGUI (1932), p. 18, doc. V; SARALEGUI (1943), p. 39. En relació a l'activitat d'aquest pintor a la ciutat de València vegeu SANCHIS SIVERA (1914), p. 49 i 157.

³⁴ Malgrat que no coneixem el contracte d'aprenentatge d'aquest pintor amb Pere Forner, sembla probable que Antoni Guerau es formés en el seu taller, més si tenim en compte que les referències conegudes d'aquesta relació corresponen a dates posteriors a la cancel·lació del contracte del pintor Joan Moreno. SARALEGUI (1932), p. 19, doc. V; SARALEGUI (1943), p. 40; SANCHIS SIVERA inclou diverses notícies relatives a l'activitat d'aquest pintor a València. SANCHIS SIVERA (1914), p. 48.

³⁵ Vegeu SÁNCHEZ GOZALBO (1932), p. 24-30; MADURELL (1949), p. 50; MADURELL (1952), doc. 657.

³⁶ Sarthou ja va fer una primera aproximació a l'art de Castelló. Vegeu SARTHOU (1918-20), p. 157-196. En relació a la desaparició i dispersió de la obra castellanenca vegeu RODRÍGUEZ CULEBRAS (1976-78).

la pintura quatrecentista produïda en el triangle Morella-Tortosa-Sant Mateu. La virtut d'aquesta expressió artística és la que es correlaciona de forma clara amb el contingut de la documentació existent. És per tot això, que volem agrair l'esforç fet per Anna Maria Calvo Manuel en la recuperació de les tres taules gòtiques, les quals no únicament són importants per a la comprensió de la pintura quatrecentista internacional de l'àrea limítrofa entre Castelló i Tarragona, sinó que també són especialment significatius per a comprendre quines van ésser les relacions entre la pintura valenciana i la catalana. Les taules de Cincorres són suficientment explícites com per a mostrar el grau de parcial incomprensió amb què s'ha valorat a la pintura d'aquesta franja geogràfica.

LES TROBALLES DE CINCTORRES.

Els diversos fragments de retaule descoberts l'any 1988 a Cincorres tenen una importància fonamental, més que per la troballa en ella mateixa, indubtablement interessant, a l'hora de replantejar el panorama artístic que es defineix en aquesta zona, en centres com Morella, sant Mateu o fins i tot la pròxima Tortosa, el bisbat de la qual defineix un àrea en la que resten enclosos aquests centres de Castelló.³⁷

Per bé que no totes les pintures descobertes tenen la mateixa qualitat i es poden definir autories diverses per a elles, es perfila clarament un grup més destacat que conforma una taula central de retaule dedicada a sant Pere, envoltat de cardenals, una taula amb les figures de sant Blai i sant Antoni abat, també del carrer central d'un retaule hagiogràfic, i un Calvari.³⁸ Les peces de Cincorres, malgrat els desperfectes ocasionats per la descontextualització i el mal ús, són indicatives de l'alt nivell assolit per les arts pictòriques de la zona. El taller que dona vida a les seves figures, perfectament adaptades a la maduresa del gòtic internacional, havia de trobar-se entre els millors del seu moment. Per tant, qualsevol disquisició sobre l'autoria d'aquestes taules haurà de tenir en compte un panorama força complex que la documentació ajuda a perfilar força bé i en el qual, com hem vist, destaquen diversos pintors d'alta qualificació i de reconegut prestigi ja en la seva època.

Abans de donar la nostra opinió sobre aquest intrincat tema en el qual el concert historiogràfic sembla particularment emboscats, ens interessa fer una doble reflexió sobre les pintures trobades a Cincorres. En primer lloc, cal reconstruir el catàleg d'un artista que no degué passar gens desapercbut en la seva època, per la qual cosa és necessari establir nexes clars amb altres obres conservades. En segon, creiem oportú plantejar les pautes de la formació i aprenentatge d'aquest pintor que bé mereixeria l'apel·latiu de "Mestre de Cincorres" si no fos que més endavant intentarem justificar la seva possible identitat.

EL CATÀLEG DEL MESTRE DE CINCTORRES.

En l'estudi d'Anna M. Calvo ja es recullen algunes aproximacions a obres catalanes, però en les seves conclusions no arriba a plantejar-se la construcció d'un catà-

³⁷ Vegeu *Diario Mediterráneo de Castellón*, 1988, p. 14. Per a la posterior repercusió i estudi de les obres: CALVO (1995).

³⁸ Per a les diverses aportacions realitzades fins ara i per a totes les qüestions sobre el procés de restauració és fonamental el text d'Anna Maria Calvo citat a la nota precedent, on poden ampliar-se el nombre de referències bibliogràfiques. Es deixa constància d'anterior aproximacions a aquestes obres, incloses evidentment, les de la mateixa autora.

leg en sentit estricte. Cal reconèixer que la comparació més encertada i suggerent que estableix Calvo relaciona les pintures de Cincorres amb dues pintures que, en les classificacions de Gudiol i Alcolea, apareixien integrades sota el perfil del Mestre de Torà i que havien creat problemes a més d'un investigador a l'hora de justificar la seva presència en àrea catalana. És evident que el Mestre de Torà no pot ser el mateix que pinta el fragment d'un carrer central amb la Verge i el Nen amb àngels músics, que es conserva a la catedral de Barcelona, com tampoc sembla l'autor d'una taula mariana amb sant Benet i sant Bernat, conservada en col·lecció privada.³⁹ En conseqüència, després de revisar de nou el tema no descartem que les connexions establertes entre la taula de la catedral barcelonina i el Mestre de Torà siguin degudes a una influència del seu autor sobre les escoles de la Catalunya central, on alguns artistes menors desenvoluparien el seu art, encaixonat entre les grans aportacions barcelonines, tarragonines, tortosines i castellanenques.⁴⁰ Malgrat la manca d'identitat del Mestre de Cincorres amb el grup de Torà, el qual inclou més d'un mestre, caldria assenyalar diversos aspectes coincidents. En aquest mateix sentit cridarem l'atenció d'una taula de la Nativitat, de col·lecció privada,⁴¹ en la qual el pintor fingeix un coronament de fusteria on s'inclou la imatge d'un profeta (Isaïes) molt similar també a solucions en pedra que trobem en un retaule fragmentari de Sant Mateu.⁴²

La taula de la catedral és centrada per una sofisticada figura de la Verge coronada.⁴³ El seu cos afuat i les carnacions amorosides es destaquen solemnes sobre un tron blanquinós, ricament esculpit, que cobreix un baldaquí configurat amb volta de creueria. Els murets que tanquen el tron, a banda i banda, són decorats amb baix-relleus vegetals mentre que, en els seus extrems, es multipliquen els espais dilligentment esglaonats on es poden anar col·locant profetes i àngels apters amb instruments musicals. Tota l'estructura imita una construcció de marbre o alabastre. Les figures que la integren, de grandària reduïda, són cobricel·lades en alguns casos per dossers del més extremat disseny gòtic. Són parts treballades en grisalla, com la resta del tron -a excepció de la volta destacada en blau-, que ens ofereixen una dimensió distinta de la realitat representada. Enfront hi ha la Mare de Déu vistosament acolorida pels ors del vestit, de la corona i del nimbe que hem de sumar al sinuós mantell blau (ara ennegrit) realçat encara per l'intens vermell del seu folre. El Nen, pràcticament nu, és un infant carnós que mira la seva mare mentre aquesta desvia lleument la mirada envers un potencial espectador.

A la part baixa del quadre, asseguts a terra, i amb instruments musicals, set àngels -novament sense ales- de grandària molt inferior a la de la Verge i consagrats

³⁹ Sense aprofundir aleshores en la qüestió ja apuntaven aquesta diferència a Rosa ALCÓY, "El retaule de sant Gabriel, Pere de Valdebriga i el primer Borrassà", *Llambard. Estudis d'Art Medieval*, vol.VI (1991-1993), Barcelona, 1994, p. 325-357, p. 355. No podem admetre una estricta i única autoria per a totes les obres agrupades per GUDIOL i ALCOLEA, 1986.

⁴⁰ L'activitat menor documentada per a alguns mestres de la Catalunya central, com els Feliu, potser sigui relacionada amb obres similars a les de Torà o Castellfolit de Ruibregós. En qualsevol cas, l'emplaçament estilístic del grup de Torà haurà de justificar-se després de demarcar clarament la seva identitat de la que pertoca a l'important artista que realitza la Madonna catedralícia i que com veurem ens portarà directament a les descobertes castellanenques.

⁴¹ Vegeu GUDIOL-ALCOLEA (1987), fig. 330.

⁴² No descartem que alguna de les obres que han estat relacionades amb aquest taller puguin tenir un origen castellonenc. Al respecte hem de considerar una referència a Margarida de Torà relacionada amb el pintor Guillem Ferrer i que desenvoluparem en properes publicacions. CALVO (1995), p. 248.

⁴³ Sobre el seu estat de conservació vegeu els comentaris fets per YARZA, 1992, p. 266-267, p. 266.

al concert celestial que s'adiu amb la temàtica de l'obra, forneixen models on les carnacions semblen encara més rosades i amorosides en un tendre retrat cortesà de joves músics que festejen la Senyora i reina del Cel. Som molt lluny dels àngels de regust duciesc o simonesc que se situen en vol simulat a banda i banda del tron de la Madonna i que els germans Serra i la pintura valenciana trescentista acostumen a concebre també com a músics. Es tracta d'una iconografia similar però els patrons compositius han canviat radicalment en mans de l'autor d'aquesta taula.

L'efecte es completa amb una fusteria summament rica, potser entre les més complexes que es poden estudiar en la retaulística gòtica hispànica del gòtic internacional. Remarquem el coronament de la taula central amb una mena de diadema de traseria que enclou dos sumptuosos i dinàmics discs amb molinet i un espai central circular i lobulat que fou el destí d'una figura de Crist ressuscitat, molt reparada en l'actualitat. L'arc extern es carrega amb fulles de perfil i un floró que deixen espai per a dues sèries de sis arcuacions, en oïva molt afuada, que es decoren amb cercles daurats. Al seu damunt, trepitjada pel floró, encara veiem una faixa de tretrabolbul encercats que donava pas al pis superior i que es reitera amb menors dimensions a la zona inferior de la taula. Tot respira un aire cortesà i sofisticat que juga amb les torsions dels estilitzats cossos femenins però també amb les filigranes del disseny de la fusteria. L'espai central és flanquejat per muntants decorats amb sis figures de santes (reconeixem a Santa amb campana (?), santa Clara, santa Maria Magdalena, santa Llúcia, santa amb pot vermell, santa Isabel d'Hongria (?)) integrades en compartiments propis, coronats per arc apuntat i separats per emmarcaments de fusta que també redunden, a més petita escala, en els elements decoratius (fulles, florons...). A d'alt i a baix de la taula es reparteixen quatre escuts cairotats amb sengles sabates aparellades a les quals al·ludirem més endavant.

Pel que fa a la Verge de col·lecció privada, amb emmarcament modern i sense restes de la fusteria decorativa, s'observem importants contactes amb la taula de la catedral de Barcelona que han conduït a una mateixa classificació de les dues obres. Ara es tracta d'una singular visió de la Madonna entronitzada que alleta sant Bernat, de costat amb sant Benet, també agenollat. El Nen intervé en l'operació de l'alletament ja que prem amb la mà al pit nu de la mare mentre els sants mostren llibres d'escriptures llegendes.⁴⁴

Per bé que no admètriem, sense cap comentari, una immediata identitat d'estil amb la taula anterior, existeixen elements suficients com per a no passar per l'alt la tradicional comparació entre aquestes dues obres. Es tracta de peces de molta qualitat i finura d'execució que a desgrat dels seus desiguals estats de conservació traïxen un esquema dibuixístic comú i un mateix ambient artístic. Sospesem, doncs, els pros i els contres d'aquesta aproximació.

També en la taula de la Verge de la Llet veurem un tron arquitectònic amb figuracions que imiten solucions escultòriques, però les formes són més dures i dibuixístiques, més retallades en el seu perfil. D'altra banda, la morfologia del tron mostra algunes diferències com la presència de braços foradats, que són compactes en

⁴⁴ Aquesta disposició mereix el record dels sants franciscans del retaule de Santa Clara de Vic agenollats davant del tron de sant Francesc. En el retaule de Vic coincideixen també altres detalls decoratius de les robes i es podria sospesar algun parentiu amb algunes imatges femenines.

la taula barcelonina, o la configuració menys alambinada dels pinacles i formes de coronament que, a la vegada, resulten menys dolces i amorosides que en la primera. A aquest efecte general, cal assumir la falta de distinció pictòrica que s'insinua entre els petits habitants del tron i les restants figuracions, diferenciació que és palesada en la grisalla que utilitza el primer mestre. Una de les particularitats d'aquestes pintures és l'ajustat disc que conforma els nimbos. Així, doncs, els caps de les figures no són envoltats per l'aureola àmplia que veiem en l'obra d'altres artistes.

Advertim variacions en la forma de cobrir el tron amb una mena de terrat de roba que substitueix ara la volta de creuria.⁴⁵ Tampoc apareixen aquí els atlants despullats subsidiaris dels protagonistes bíblics, atès que el seu paper era el de suports d'alguns dels profetes del magnífic tron de la Verge de la catedral de Barcelona. Un parell d'ingenus dragonets els substitueixen a manera de gàrgoles en el coronament d'un dels braços foradats del tron i ens obliguen a tenir en compte la presència de figures similars com a basament de columnetes extremadament fines en la taula de Barcelona.

La Verge de la Llet va coronada amb vel mentre que la Maria barcelonina porta el seu cabell ros recollit i descobert sota la corona. L'infant també és representat més tapat en l'obra de col·lecció privada amb gases que amaguen la seva nuesa molt més ostensible en l'altre Nen Jesús. Altres diferències parteixen de les similituds com ara el tractament del rostre i cossos de la mare i l'infant que resulten més arrodonits en la taula de sant Bernat i sant Benet. Justament aquests dos sants obliguen a desplaçar la cort angelical del primer terme en què la veïem situada anteriorment. Dos àngels músics, amb flauta i cornamussa, resumeixen l'anterior cor celestial. Volen de nou al costat del tron, com els seus avantpassats trecentistes després de retrobar les ales que els permeten mantenir-se flotants. Tot i el record dels joves músics asseguts, la seva aparença és més ingènua. De fet és el rostre de la Verge el que s'apropa de forma més evident a la fesomia d'aquests darrers.

En les dues taules constatem la presència de motius decoratius d'origen similar com els elements estrellats que decoren en un minuciós treball de mosaic algunes parts del tron. La innegable similitud d'aquests detalls no ens pot amagar la seva freqüència en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó que té un punt de partida clar en l'obra del taller dels Bassa.⁴⁶

En resum, descartada l'atribució d'aquestes peces al Mestre de Torà, resulta força més versemblant, com intentarem demostrar amb arguments diversos, una atribució directa al taller del Mestre de Cinctorres. En conseqüència, dues produccions que havien estat associades per alguns autors a la pintura de la Catalunya central i lleidatana, han de ser revisades a la llum que ofereixen les descobertes castellanques. Per analitzar més objectivament els nostres punts de partida al·ludirem ara a les dades fonamentals de les seves respectives històries.

⁴⁵ Farem notar l'existència de dues mans que sostenen i aixequen una mica aquesta coberta de tela en els extrems dret i esquerra. En l'actualitat no podríem confirmar que es tracti de la part conservada de dues figures, ara invisibles, després del retall de la zona alta de la taula. Pensem també en la possible curiositat iconogràfica, quasi tant espectacular com ho són les mans alades que Simone Martini situa per a sostenir les llegendes de la seva famosa Al·legoria virgiliana destinada a Petrarca.

⁴⁶ També Lluís Borrassà incorpora aquestes ornamentacions singularitzades dins la tradició italianitzant. Vegeu com exemple el retaule de Santa Clara de Vic, a GUDIOL-ALCOLEA, fig. 29.

La història de la taula de la Mare de Déu de la catedral de Barcelona remet normalment a terres lleidatanes, ja que hi ha constància documentada d'aquest origen des del segle passat.⁴⁷ Adquirida a Lleida, el seu emplaçament barceloní, seria part fortuïta de la seva trajectòria. En aquest mateix sentit, tot i que no podem descartar una destinació lleidatana per a l'obra, el lloc de realització tampoc no sembla trobar-se en terres de Ponent. Les dues sabates aparellades, vermelles les dels cairons de d'alt i enfosquides les de la zona inferior, són els únics escuts visibles en aquesta bella pintura, elements que evidentment cal tenir molt en compte en referir-se al seu origen lleidatà, però unint a aquestes altres dades que ens forneixen pintures de la mateixa zona. La presència de famílies Sabata o Sabater a Lleida ha estat treta a col·lació, sense oblidar un possible encàrrec del gremi de sabaters.⁴⁸ A més del retaule de Sant Antoni Abad i Maria Magdalena de la Granadella, amb escuts semblants als de la nostra taula, creiem necessari remarcar la presència d'uns semblants senyals, ocultats per un ratllat necessàriament posterior, en una taula de la Mare de Déu que es considera procedent de sant Llorenç de Lleida.⁴⁹ Varem advertir la presència d'aquestes senyals amb sabates vermelles després de la seva restauració, realitzada amb ocasió de l'exposició *Pulchra*. Creiem que aquesta coincidència mereix alguns comentaris més. En primer lloc, localitzem uns senyals similars als de la taula barcelonina en una peça ubicada des d'antic a Lleida que presenta una resolució iconogràfica paral·lela. Tot i que la taula de sant Llorenç és una obra de la primera meitat del segle XIV, la seva resolució amb la figura entronitzada de Maria i amb un generós coronament, inhabitual en terres catalanes, coincideix amb l'obra de l'Internacional. La presència de Crist en aquest decoratiu treball superior és indicativa d'alguna mena de nexa encara que els àngels siguin a la zona alta, en la pintura més antiga i, en la més moderna, apareixeran als peus de Maria. Per tant, al menys des de dues vessants representatives, relacionades amb la titularitat de l'obra i els seus detalls secundaris (Crist i àngels) poden establir una connexió que corroboren els senyals amb les dues sabates, i l'origen genèric⁵⁰ i l'estructuració complexa i inhabitual de les respectives fusteries.⁵¹ Encara que considerem aventurat pensar en una substitució de l'obra trescentista en temps del gòtic internacional, ja que excepcionalment la fortuna ens hauria premiat amb la conservació de produccions destinades a un mateix emplaçament, no volíem passar per alt les expectatives obertes per aquestes coincidències.⁵²

En aquest punt recordarem també que un Pere Sabater, actua com a marmessor del pintor castellanenc anomenat Guillem Ferrer. Els lligams entre els pintors Guillem Ferrer⁵³ i representants de l'ofici dels sabaters té un doble interès. En primer lloc per

⁴⁷ La notícia la dona el *Diari de Barcelona*, 7 de setembre de 1882 i la recullen GUDIOL i ALCOLEA, 1986, p. 66.

⁴⁸ ESPAÑOL, 1991, p. 200, n. 212, recollit per YARZA, 1992, p. 266.

⁴⁹ ALCOY, 1990, p. 90-97, ALCOY-BESERAN, 1993, p. 87-88, fig. p. 37 on són visibles les sabates daurades sobre fons vermell que camufla un groller ratllat blanquinós.

⁵⁰ Ens referim a la procedència lleidatana. En terres de Ponent cal assenyalar que la família Sabater té important radicació a Calaf, Castellfollit de Riubregós i a la ciutat de Cervera, però cal advertir que també es coneixen branques familiars valencianes, mallorquines i aragoneses amb el mateix cognóm.

⁵¹ Un emplaçament similar per al Crist viu en obres dedicades a la Madonna angelicata el trobem a Mallorca en una taula relacionada amb Francesc Comes (vegeu LLOMPART, 1977, vol. I, figs. 54).

⁵² La taula més antiga hauria estat traslladada a un nou emplaçament i possiblement seria aleshores quan s'emmascararien els antics escuts. Som conscients de la falta de coincidència en el color de les sabates representades, però la variació cromàtica advertida en la taula barcelonina obliga a relativitzar aquest aspecte de la qüestió.

⁵³ Narbona, dona d'aquest personatge, sabater d'ofici, rebria el llegat de 40 sous i 4 diners que devia al pintor castellonenc el vilafraquí Joan Mates, actiu a Barcelona (CALVO, 1995, p. 252).

què comunica a un pintor de la zona de Castelló amb uns plausibles comitents de pintura que exigirien les sabates com a heràldica. En segon per què potser ens facilitaria els contactes entre els Ferrer de Castelló i els Ferrer lleidatans, quan recordem les sabates del retaule de la Granadella, associat al taller d'aquests últims.⁵⁴

També la taula de la Verge amb sant Bernat i sant Benet ha estat considerada eventualment de procedència lleidatana, segons indicacions del seu propietari, el col·leccionista José Garnelo Alda (Madrid) que es referí a una etiqueta indicativa d'aquest origen. Tanmateix, Agust Mayer va referir-se a ella com a una producció de la zona de Terol, atès el seu acusat valencianisme. La presència de sant Bernat i sant Benet, patrons de l'Orde militar de Montesa, va portar a Ch. R. Post a considerar la seva dependència del castell monestir situat al sudoest de Xàtiva. En aquest sentit, sense negligir un possible pas per terres de Terol, acceptava com a hipòtesi l'origen d'un centre com Montesa per tal de poder explicar el singular patró iconogràfic que la caracteritza.⁵⁵ Rafael Duran puntualitza encara més aquesta procedència, per tal d'insistir en la connexió dels dos sants a centres cistercenques que expliquen la devoció dels de Montesa. L'autor creu que l'obra podria procedir del Maestrat de Montesa (Castelló) i probablement del monestir de Nostra Senyora de Benifassà. Duran pensa també que el model iconogràfic tindria la seva gènesi a Poblet, atès que Benifassà era una de les seves filials, al igual que la Real a Mallorca.⁵⁶ Per a demostrar aquesta hipòtesi fa al·lusió a un opuscle de D. Honorio Garcia sobre Benifassà, on es fa esment d'un altar major dedicat a la Verge que renovaria el seu mobiliari a inicis del segle XVII.⁵⁷ La nova producció respondria a una temàtica calcada de l'antic retaule en introduir també la *lactatio* de sant Bernat i la figura de sant Benet, fet que corroboraria una al·lusió a la Verge de la Llet que, segons la crònica de Viciana del 1563, es trobaria al monestir i seria obra realitzada vers el 1425 ("por 1425") Per totes aquestes raons Duran defensa una procedència castellonenca que, al nostre parer, s'escau perfectament a l'estil que ens interessa contextualitzar.

Aquest model de l'al·letament de sant Bernat, sobre el que també crida l'atenció Leandro de Saralegui, establint paral·lelismes amb algunes més genèriques Madones de la Llet vinculades a centres valencians i castellonencs,⁵⁸ resulta relativament freqüent en les pintures gòtiques conservades en territoris hispànics. Entre les més properes al context que ara ens interessa hauríem d'esmentar el retaule de l'ermita de la Verge de l'Esperança d'Albocàsser i el del convent de Sant Domènec de València, relacionat amb el cercle del Mestre d'Olleria,⁵⁹ per bé que el primer exemple conegut sigui el d'un retaule mallorquí dedicat al sant abat (Museu de Mallorca).

En conseqüència, les troballes de Cincorres ens obliguen a revisar el complex conjunt d'opinions emeses, tenint en compte la falta de paral·lels evidents. Poques

⁵⁴ Sobre aquest punt insistirem en alguns treballs encara en curs.

⁵⁵ Aquestes opinions van ser recollides per Post, (1930-1966), vol. III, p. 18-21.

⁵⁶ Es prou conegut l'exemple mallorquí de la *lactatio* bernardina que Duran vol fer derivar d'un model català creat a Poblet (sobre les connexions entre aquesta pintura i els ambients catalans vegeu: R. DURAN, (1953), p. 44-46. En relació al lligam d'aquest model amb Catalunya vegeu STIENNON (1984), p. 399-400.

⁵⁷ SARALEGUI, 1928, DURAN, 1953, p. 46. L'antic retaule, que Duran intenta identificar amb la taula Garnelo, passaria aleshores a l'església del priorat de Santa Anna que tenia el seu monestir a Mosquerola fins al 1835, moment de l'exclaustració dels monjos, que propiciaria el complicat peregrinatge de l'obra per terres de Lleida i Terol abans de la seva arribada a Madrid (DURAN, 1953, p. 47).

⁵⁸ SARALEGUI, (1935), fig. 22-23, p. 66-68. En relació al tema de la Verge de la Llet vegeu SARALEGUI, (1928), p. 85-98.

⁵⁹ DURAN, 1953, figs. XVIII-XIX.

coses pot envejar el sumptuós tron arquitectònic del sant Pere de Cincorres al de les Verges que ja coneixem. També ara ens trobem amb el treball de grisalla que configura la part alta del tron amb coberta de creuria i elements decoratius a base de pinacles i petits baldaquins que donen cabuda a les figures de Crist cosmocrator i dos profetes (?). De tota manera, destaca la cadira bicolor -en verd el suports i en groc el seient i la base- sobre fermes columnes entorxades i amb fons i braços foradats que permeten veure els caps dels cardenals que envolten la figura papal. De nou trobem les afiligranades torres que defineixen el primer terme de la càtedra, ara sense figures. També en aquesta taula s'insinua un ric coronament i hi ha restes dels muntants que, encara que mal conservats, mostren una composició força similar a la que evidencia la taula de la Mare de Déu del Museu de la seu barcelonina. La singularitat d'aquests elements no deixa dubtes sobre la dependència d'un mateix taller d'una obra que introdueix múltiples novetats en el panorama pictòric de la Corona d'Aragó. La cremositat de la pintura, l'interès per la modulació d'ombres i llums ens obliguen a recabar en aspectes estilístics corroborats per mil detalls atendibles a partir de l'organització dels mantells, l'ús de determinats pigments o la seva peculiar relació amb ors. Tampoc neguen el parentiu entre aquestes taules, els elements d'argenteria i són clares les afinitats entre les corones, no només pel que fa al disseny, atendible en funció del caràcter propi de cada personatge, sinó especialment en el que pertoca a la seva col·locació sobre el cap de sant Pere o de la Verge. Per tant, per a no fer tedioses les comparacions suggerirem un acarament detingut de les fotografies d'ambdues obres per tal de certificar la seva sortida d'un mateix obrador. Igualment creiem que es pot procedir amb el cos central del retaule de sant Blai i sant Antoni i amb el Calvari de Cincorres, on hi ha vestigis suficients per pensar en l'activitat del mateix mestre. El folre vermell de sant Antoni recorda el contrast fornit pel mantell de la Madonna barcelonina i la riquesa del cobricel arquitectònic amb el seus florons i fulles de perfil no ens fan oblidar la fusteria del mateix conjunt marià. En el Calvari són els colors i el tractament del mur, les estilitzacions de les imatges les que ens forneixen les pautes més significatives.

Cal distingir com succeeix tantes vegades entre el possible origen de les peces i el lloc on aquestes varen ser creades. Com en el cas de la lleidatana, les obres de Cincorres tampoc defineixen necessàriament un centre de realització sinó de destí, però ateses les característiques de la pintura és plausible encaminar les nostres passes a terres de Llevant i a ambients propers a València, sense negligir contactes tarragonins més o menys importants.⁶⁰ La cultura del Mestre de Retascon, evocada també de forma ambigua, seria relacionable amb aquest mateix ambient castellonenc, vinculat a l'Aragó, que es crea sobre fonaments valencians ja detectats per Josep Gudiol.⁶¹ En definitiva, Morella o Tortosa poden haver estat les poblacions que, amb més garanties, ens forneixen un context pictòric on ubicar el taller que dona vida a les obres conservades avui a Barcelona i a Cincorres.

CONTEXT ESTILÍSTIC I FORMACIÓ DEL MESTRE DE CINCTORRES.

Hem de compartir les observacions fetes sobre el valencianisme de la taula de la catedral de Barcelona, que ha estat comparada amb el díptic Carrand del Museu

⁶⁰ Els mateixos contactes tarragonins justificarien la genèrica referència a Barcelona que s'ha fet en parlar de forma indecisa de les arrels artístiques de la taula conservada a la catedral de Barcelona (YARZA, 1992, p. 267).

⁶¹ GUDIOL, 1971, p. 42.

Bargello i amb aspectes parcials del desaparegut retaule de Sarrió (Terol) de Pere Nicolau, del retaule del Centenar de la Ploma (Londres), o amb l'obra del Mestre de Retascon, no oblidant tampoc apreciacions sobre l'interès del seu model iconogràfic, sense clars antecedents en la cultura pictòrica catalana.⁶²

Ara, però, és evident que la nova llum donada per les taules castellanenques ens permet fer comentaris més ajustats i plantejar qüestions sobre la penetració del gòtic internacional a la Corona d'Aragó que van més enllà de València o Barcelona i que, com hem vist, obliguen a tenir molt més en compte els centres i entorn de Morella o Tortosa. D'altra banda, el París del 1400 no sembla l'únic referent a considerar en aquesta conjuntura que, si bé obligadament dels novedosos llenguatges del Nord, ho fa passant necessàriament per la conca mediterrània. Els elements clàssics d'aquest grup de taules, les decoracions vegetals, els àngels o joves músics del primer terme, les formes suaus i cremoses del tel pictòric, la intensitat daurada i càlida dominant, ens remetent a obres d'un peculiar italianisme que sembla reforçar per via directa els possibles coneixements de l'artista sobre la civilització del Trecento.

Malgrat la seva riquesa del 1400 nòrdic, dominat per la il·lustració de manuscrits, sembla insuficient si tenim en compte la suavitat amorosida de les superfícies pictòriques que caracteritza aquest mestre i la ferma tradició retaulística a la qual pertany. L'evocació d'aquests escenaris ens sembla, doncs, important però insuficient. En canvi, entendrem molt millor el que passa a Castelló si partim d'un context més proper, com podria ser el provençal, amb capital a Avinyó, o el llenguadocià, on cerquem algunes de les pautes que ens permeten endinsar-nos en la geografia italiana. Observem la dinàmica d'un món influït per les realitzacions nòrdiques, però que culturalment s'expandeix sense problemes vers la Itàlia septentrional. És en aquesta zona àmplia on creiem que es donen més i millors ingredients per a explicar la tessitura artística en què es troba el Mestre de Cincorres, no aliena tampoc a les possibles suggestions borgonyones irradiades per l'activitat de Melchior Broederlam.⁶³

Treure a col·lació l'obra de Matteo Giovannetti als volts del 1400 podria semblar innecessari si el que cerquem és un context immediat de formació de l'artista que caldria situar entre 1385 i el 1400, però les pautes donades per l'antic mestre trescentista poden ser un dels fonaments ideals a partir del qual aixecar un gòtic internacional amarat d'italianismes. Pensem en les pintures sobre taula que han estat associades al seu taller.⁶⁴ De tota manera les moltes llacunes que ofeguen la nostra visió de les arts de la zona meridional de França impedeixen treure conclusions plenament fonamentades sobre una dependència més estricta. Aquestes només arribaran després d'aprofundir des d'una perspectiva més global en la incidència de Giovannetti i els seus seguidors a la Corona d'Aragó.

En contrapartida, la pintura llombarda de l'entorn del 1400 se singularitza amb força i ens obre expectatives enraonades sobre l'italianisme del Mestre de

⁶² YARZA, 1992, p. 266. Pel que fa al díptic Carrand, relacionat amb València, Alemanya o París, vegeu E. PANOFKY, *Les primitifs flamands*, fig. 129.

⁶³ Després d'analitzar els trons figurats del Mestre de Cincorres és lògic recordar els profetes esculpits en les arquitectures de l'Anunciació del Museu de Dijon. PANOFKY (1992), Pl. XI.

⁶⁴ Vegeu ZERI, 1976, figs. 7-9. CASTELNUOVO, 1962, figs. 58-67.

Cincorres. No creiem desafortunat recabar en les innovacions concretades per homes com Giovannino de Grassi -mort el 1398- o el seu fill Salomone. La presència en les seves obres del record de les formes arquitectòniques del tot just iniciat Duomo de Milà és una constant que abans d'acabar-se el segle XIV pot trobar-se en l'inici de construccions força més tardanes.⁶⁵ L'interès d'aquests mestres per el disseny de temes arquitectònics i per la integració de la figura humana en els mateixos, factiblement en connexió amb l'obra catedralícia milanesa, es desenvolupa també en les seves produccions miniades que, en aquest aspecte, ens permeten establir un fàcil enllaç amb les pintures castellanenques ja analitzades. Les torretes rodones són un punt de contacte important que connecta aquests dos àmbits. Els trons de marbre o pedra poden remetre a les solucions més complexes d'una arquitectura que es caracteritzarà per originals integracions de l'escultura en el teixit tectònic, en una atractiva revisió dels plantejaments del gòtic septentrional.

És obvi que, encara que aquest no sigui el moment per a desenvolupar la qüestió, no poden oblidar els intensos lligams de la cultura llombarda amb les corts del Nord. No cal insistir en els nexes entre els famosíssims germans Limbourg i el món milanès. La pintura que envolta el Duc Jean de Berry de la mà dels Limbourg es converteix en una referència indispensable que sobrevola tota una època, però que en el nostre cas sembla massa avançada en el temps. Creiem que el debat s'afina ara en la vessant pròpiament italiana del problema. Recordem que en el sistema de relacions que lliga el món italià a l'art septentrional del Duc de Berry, trobarem implicades figures com el tractadista Alcherius o el pintor i miniaturista Michelino di Besozzo, actiu entre 1388 i 1450, que ens retornen a l'escena milanesa.⁶⁶

Per tant, a través del món provençal es pot obrir el camí que ens porta a la cultura llombarda de l'entorn del 1400, sense negar el pes de les arts septentrionals. Comparem la Verge amb el Nen del coronament celestial del Duca Giangaleazzo Visconti de Michelino da Besozzo (*Elogio funebre de Giangaleazzo Visconti* ms. Lat. 5888, c. 1r.) amb la nostra Madonna entronitzada. El Nen nu que corona el Duc mereix també una aproximació a l'obra de Barcelona, relació que fariem extensiva a les tonalitats utilitzades per altres mestres llombards quan treballen la pintura sobre taula. Els tons càlids que densifiquen encara més les àmplies zones daurades de la Verge del Museu de la catedral de Barcelona són també característics d'aquests centres del Nord d'Itàlia.⁶⁷

Minimament plantejades les orientacions europees de l'estil del Mestre de Cincorres, hem d'al·ludir al context més immediat que generen el seus predecessors castellanens. En aquest sentit, creiem profitós un acarament de les seves taules amb l'ampli grup pictòric que es conforma a partir dels retaules conservats a Vilafermosa, sense excloure d'aquest elenc plural les pintures de Collado. Es en aquest teixit pictòric de primera línia on plausiblement es pot complementar l'o-

⁶⁵ Vegeu els estudis de CADEI, 1984.

⁶⁶ No debades Michelino fou considerat per Alcherius el millor pintor del món (vegeu *Arte in Lombardia* (1988)).

⁶⁷ No oblidem que l'època de formació del nostre pintor en acosta al moment en què es buscava una aliança matrimonial entre la cort llombarda i la siciliana. Malgrat els esforços del seu tutor Artal de Alagon, Maria de Sicília, no arriba mai a contraure matrimoni amb el Duc Giangaleazzo Visconti, ja que s'interposaren els interessos de Pere III el Cerimoniós que impedí dràsticament les noces. A la fi la reina siciliana seria casada amb Martí el Jove, net del rei Pere (vegeu GIUNTA (1989), p. 208-211).

rientació plàstica del Mestre de Cincorres. Mentre que les pintures d'arrels trecentistes, conservades a Collado o Vilafermosa, semblen adaptar superficialment el sentit del 1400, el jove pintor fa seves les innovacions més profundes, per tal de crear una pintura plenament integrada en les exigències del nou moment. Hereda, però, el gust per alguns motius d'ordre decoratiu i arquitectònic que elabora en noves direccions i que ens desvetllen possibles orientacions inicials.

CONCLUSIONS

Un cop analitzades les obres de Cincorres i els seus lligams amb les taules que havien estat relacionades amb el Mestre de Torà, s'imposa un replantejament global del problema. Es tracta de peces lligades a la zona nord de Castelló i terres de l'Ebre que apunten a centres amb tallers pictòrics com Morella o Tortosa que ja la documentació destacava per la seva importància. Aquestes obres poden correspondre perfectament a una cronologia enquadra en les dues primeres dècades del segle XV. En bona lògica caldrà sospesar les referències a la família dels çà Real, i en particular la personalitat de Jaume, sense oblidar la figura de Pere Lembri, tot i els perfils poc plausibles que la crítica li ha atorgat darrerament.⁶⁸

Si ens haguéssim de decantar per Jaume çà Real o Pere Lembri hi ha un seguit de factors a tenir en consideració. En primer lloc, sabem de la formació del mestre Jaume amb Pere Nicolau, aprenentatge que no acaba d'explicar els estrets lligams italians que detectem en la producció del Mestre de Cincorres i que no poden venir donats per aquest contacte. D'altra banda, la integració de Jaume en un context familiar dedicat a la pintura fa pensar en tendències plurals que, a partir d'una base més o menys comuna, ramifiquen i flexibilitzen els fonaments d'un mateix estil. En aquest sentit, la singularitat de l'autor de les taules de Cincorres s'allunya dels corrents més generals que representarien produccions com els retaules de Xèrica, els conjunts vinculats a Ramon de Mur i Bonanat Zaortiga o el grup que conforma la figura del Mestre de Retascon. També raons relacionades amb el temps d'activitat de Jaume çà Real, que es perllonga fins els anys trenta del segle XV, i amb les seves connexions aragoneses, semblen descartar-lo com el pintor més apte per a ser identificat amb el nostre anònim.

En contrapartida, Pere Lembri ens apareix com a pintor actiu entre 1399 i els inicis de la tercera dècada del segle XV (mort abans del 1423). La documentació no permet establir clarament el seu lloc de formació, però l'elevada taxació de les seves obres ja en el 1400, el situa com a pintor perfectament capacitat. En aquest sentit, la taxació de la seva obra afavoreix la seva identificació amb l'autor de les taules que aquí hem analitzat i de les quals ja hem subratllat repetidament l'alta qualitat. Altres indicis que també corroboren aquesta hipòtesi d'identificació tenen a veure amb l'important nombre de retaules amb advocació mariana encarregats a Lembri en aquesta zona geogràfica. La importància d'una escultura il·lusòria en les obres del grup de Cincorres ens remet també a la presència de la imatgeria tangible en mol-

⁶⁸ Com ja hem vist homes també actius a Castelló, com Guillem Ferrer o els membres de la família Centelles, pertanyen a una generació anterior i no sembla que puguin assumir la realització d'aquestes taules que evocuen les arts posteriors al 1400. Altres mestres no semblen haver estat prou reconeguts en la seva època com per a poder considerar-los autors d'aquest grup de magnífiques pintures.

tes de les produccions contractades per Lembri com a obres mixtes de pintura i escultura.

Crida l'atenció que un dels llocs d'origen proposats per a la taula Garnelo sigui el monestir de Benifassà, i, al mateix temps, que existeixi un lligam entre aquest centre i el priorat cistercenc de Mosquerola. Atès que coneixem, gràcies a una notícia indirecta relacionada amb la contractació del retaule de Castellfort, el lligam de Lembri amb un retaule de la Mare de Déu destinat a Mosquerola.⁶⁹

Un altre fet a considerar, en raó de la seva identitat i repercussió de la seva obra, és la fixació del taller de Lembri primer a Morella (1399-1405) i després a Tortosa (1407-1423).⁷⁰ La incidència de la producció del que nosaltres considerem el més possible Pere Lembri, degué ser molt més important del que les seves obres isolades ens permetien suposar fins ara. La recomposició del seu catàleg suposa una revisió en profunditat de les arts pictòriques d'una zona ben determinada, però també ens obliga a replantejar el pes específic que tingueren en el seu entorn immediat i en aquell que definiríem com a més llunyà. Si el Mestre de Cincorres pot ser identificat amb Pere Lembri és evident que la via tortosina, oberta per aquest, ens explica la seva projecció sobre l'escola tarragonina, on potser siguin els Ortoneda els que es deixen seduir més fàcilment per la densitat de les seves pintures, sobre orientacions d'un dibuix que obliga a considerar també altres referents.⁷¹

Finalment, no poden passar per alt algunes consideracions referides al retaule de l'ermita de la Verge de l'Esperança d'Albocàsser. Aquest conjunt, que es data cap el 1412⁷² i que sovint ha estat relacionat amb les pintures de Xèrica, presenta una temàtica relacionable amb la taula de la col·lecció Garnelo. Tot i que els nexes iconogràfics no poden ser considerats determinants hem d'insistir en la coincidència cronològica proposada i, en aquest cas, també en la proximitat del monestir de Benifassà a l'ermita d'Albocàsser. Si bé les informacions disponibles en l'actualitat no ens han aconsellat l'atribució a Pere Lembri de les obres agrupades a l'entorn del Mestre de Xèrica,⁷³ i del Mestre de Retascon, és clara la proximitat d'aquest conjunt

⁶⁹ Advertim que en el retaule de Castellfort, on es fa al·lusió a una talla daurada de la Verge en el Nen, s'especifica que el model han de ser les obres realitzades per a Catí i Mosquerola. Per tant, ens podria pensar en obres mixtes de pintura i escultura.

⁷⁰ Una de les primeres notícies que situen Pere Lembri a Tortosa lliga la seva activitat a la catedral. Aleshores se li abonen 7 florins per l'esbós d'un pa·ll.

⁷¹ L'obra de Ramon de Mur podria fer pensar en el model mariològic de Lembri quan es tracta d'estructurar trons com el de la Mare de Déu de Cervera, però la seva escola pictòrica té altres arrels i defineix una tendència alternativa també estretament vinculada a València i Castelló. Pel que fa l'àrea barcelonina detectem algun rastre d'influència en l'obra de Joan Mates que podria haver conegut des dels seus inicis l'activitat d'aquest interessant pintor (tema desenvolupat a ROSA ALCOY, Montserrat MIRET, Joan Mates, *mestre vilafraquí del Gòtic Internacional*, Barcelona, 1996, en premsa). Tampoc es poden descartar altres incidències més puntuals que caldrà anar definint en futures aproximacions al tema.

⁷² Saralógui, segons investigacions de José M^e Pérez Martín, va publicar un fragment d'un manuscrit sobre fundacions en el qual consta que el fundador del benefici de la Mare de Déu de l'Esperança va ser Bernat Fort, degà de Sogorb a l'any 1412, ja que aquest era fill d'Albocàsser. SARALEGUI (1935-59), any 1936, p. 26.

⁷³ A més de la taula de la Verge de l'Esperança en un moment o altre s'han tingut en compte les següents obres: taula de la Verge del Populo de Terol (desapareguda), retaule de sant Valeri de la Vall d'Almonacid, de taula de la Verge amb àngels del Museu P.B.A. de Sevilla, taula del Calvari i Anunciació del Museu P.B.A. de Castelló, taula de l'enterrament del monestir del Puig (desapareguda), taula de la Verge amb el Nen i àngels de Boston i la taula de la Mare de Déu i el Nen de Baltimore (Vegeu A. JOSÉ PITARCH (1979), p. 25-26). En relació a aquestes taules hem d'assenyalar l'atribució al pintor Jaume Mateu, proposada per Antoni José Pitarch, a partir del fragment de retaule de l'església de Cortes d'Arenós. JOSÉ PITARCH (1986), p. 230.

de pintures a la seva àrea d'activitat. Com ja hem vist en revisar la trama documental, en aquest ambient es desplegarà l'art de la família çà Real. En la nostra opinió Jaume çà Real, el seu membre més destacat, ens podria permetre una aproximació a aquestes darreres pintures.

Al contrari mestres com els Vallserà, Antoni i Jaume, haurien de considerar-se supeditats a l'òrbita creada per les pintures de Xèrica. En aquest sentit, les notícies relatives a la intervenció d'un çà Real en la comprovació del preu estipulat per un retaule d'Antoni Vallserà l'any 1418 ens permeten treure diverses conclusions. En primera instància, cal destacar el reconeixement en qualitat de "jutge" artístic de çà Real sobre la pintura realitzada pels Vallserà. Aquesta situació podria haver correspost a un possible lligam artístic anterior el qual, considerant així mateix l'estada d'Antoni Vallserà a Barcelona l'any 1413, podria ajudar a definir la imatge artística d'aquest taller. En aquest sentit, és important percebre la dependència d'algunes de les fórmules presents al retaule de la Mare de Déu i sant Joan Baptista de San Juan del Barranco de solucions donades en les pintures del grup de Xèrica que hem aprofitat al context de Jaume çà Real. Entre altres elements, cridarem l'atenció sobre la figura entronitzada de santa Bàrbara de San Juan de Barranco i la seva dependència de models com els que forneixen les santes Caterina i Àgata dels coronaments del retaule de l'ermita de la Verge de l'Esperança d'Albocàsser. Per altra banda hauríem de considerar la incidència de les solucions expresionistes del Mestre de Retascon, pintor present a l'Aragó, igual que Jaume Sarreal. Aquesta imatge artística de Vallserà, relacionable amb l'entorn dels çà Real, no desmenteix els seus contactes amb la pintura barcelonina del taller de Borrassà. S'estableix així un doble diàleg entre la pintura barcelonina i la vessant més clarament vinculada a València que, a partir de l'obra ambivalent dels Vallserà, també ens permetria explicar algunes de les afinitats que es donen en la direcció oposada.⁷⁴

BIBLIOGRAFIA

AINAUD, Joan (1964): *Pittura Spagnola del periodo romanico a el Greco*, Bergamo.

AINAUD, Joan (1991): *Catalan Painting. From Gothic Splendor to the Baroque*, Geneva, Rizzoli International Publications, INC.

ALCOY, Rosa (1990): *Pintures del Gòtic a Lleida*, Quart Premi d'Investigació "Josep Sarrate", Cercle de Belles Arts de Lleida, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes tècnics de Lleida, Estudi General de Lleida.

ALCOY, Rosa (1994): "El retaule de sant Gabriel, Pere de Valldebriga i el primer Borrassà", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol.VI (1991-1993), Barcelona, p. 325-357.

ALCOY, Rosa i BESERAN, Pere (1993): "Taula de la Verge amb el Nen i àngels", *Lleida, Catàleg del Museu Diocesà de Lleida*. Exposició Pulchra, p. 87-88.

⁷⁴ Les limitacions d'aquesta comunicació ens obliguen a posposar el desenvolupament detallat d'altres extrems del tema que esperem poder contemplar en futures publicacions. No podem ultimar aquest estudi sense agrair als germans Manel i Celine Fuentes, fills de Castelló, les facilitats per apropar-nos a l'art de les terres castellanenques. L'expressió d'una sincera amistat, el regal d'un llibre, ha estat decisiva per poder desenvolupar el que ja era una seriosa sospita.

Arte in Lombardia (1988): *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Fabbri Editori, Milano.

BENAGES, E. (1922): "La Ermita de San Bartolomé de Villahermosa", Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*.

BETÍ, Manuel (1925): "Por tierras de Morella", Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol.VI.

BETÍ, Manuel (1972): *Morella y el Maestrazgo en la Edad Media*, Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura.

CADEI, Antonio (1984): *Studi sulla miniatura lombarda. Giovannino de Grassi. Bel bello da Pavia*, Roma, ed. Viella.

CALVO, Ana M^a (1995): *La restauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos. (Cinctorres-Castellón)*, Castelló, Col·lecció Universitaria, Diputació.

CASTELNUOVO, Enrico (1962): *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino.

CATALÀ, Miguel Angel (1988) "Pintura (La pintura d'estil gòtic lineal i la influència italo-catalana)" dins *Història de l'Art Valencià*, p. 141-181.

DALMASES, Núria de - JOSÉ i Pitarch, Antoni(1984): *L'art gòtic.Segles XIV-XV*, Barcelona, Història de l'art català, Vol. III.

Diari de Barcelona (1882), 7 de setembre.

Diario Mediterráneo de Castellon (1988): 30 de novembre, p. 14.

DURAN, Rafael M. (1953): *Iconografía española de San Bernardo*, Monasterio de Poblet.

DURAN Sanpere, (a) (1933): "Dos pintors valencians, deixebles de Lluís Borrassà", Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol.V.

DURAN Sanpere, (b) (1933): "Dos pintors valencians, deixebles de Lluís Borrassà", *Vida Cristiana*.

ESPAÑOL, Francesca (1991): "La catedral de Lleida: arquitectura i pintura trecentista", *Congrés de La Seu Vella, Lleida*, p. 200, núm. 212

GIUNTA, Francesco (1989): *Aragoneses y catalanes en el Mediterráneo*, Ariel.

GUDIOL i Cunill, Josep (s.d - 1924): *Els Trescentistas*. segona part, Barcelona.

GUDIOL i Ricart, Josep (1955): "La Pintura Gòtica" dins *ARS HISPANIAE*, Vol. IX, Madrid, Editorial Plus-Ultra.

GUDIOL, Josep (1971): *Pintura Medieval en Aragon*, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza.

GUDIOL, Josep - ALCOLEA, Santiago (1986) i (1987): *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, Polígrafa.

HERIARD DUBREUIL, Mathieu (1988): "Pintura(Gòtic Internacional)" dins *Història de l'Art Valencià*, p. 182-235.

JOSÉ PITARCH, Antoni (1979): "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", Barcelona, *D'Art*, 5, pp. 21-50.

JOSÉ PITARCH, Antoni (1980): "Pere Llabri. Retablo de San Juan Bautista y San Juan Evangelista" dins Exposición. *La pintura gòtica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar".

JOSÉ PITARCH, Antoni (1986): "Les Arts plàstiques: l'Escultura i la Pintura gòtiques" dins *Història de l'Art al País Valencià*, Vol. I.

LLONCH, Silvia (1967-68)(1973): "Pintura Italo-Gòtica Valenciana", Barcelona, *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, Vol. XVIII.

MADURELL, Josep M*. (1949): "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", Barcelona, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VII.

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

MADURELL, Josep M*. (1952): "Addenda al apéndice documental", Barcelona, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. X.

POST, Chandler R. (1930-1966): *A history of spanish painting*, Cambridge, Harvard University Press, Vol. I-XIII.

MEDALL, Pascual (1985): *Monografía historico-artística de Villahermosa del Rio*, Valencia.

PANOFKY, Erwin (1992): *Les primitifs flamands*, Hazan, 1992 (1971).

PEREZ MARTÍN, J.M. (1934): "El retablo de la ermita de San Roque" (Xérica), *Archivo español de arte y arqueología*, X, p. 27-50.

PUIG, J. (1944): "Pintores en Cati", Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Vol. XX, p. 55-66.

RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón (1976-78): "Pintura Gòtica Castellonense desaparecida i dispersa", Castelló, *Millars*, 3 i 5, p. 215-233 i 213-230.

RUIZ QUESADA, Francesc (1996): *Aproximació a la pintura de Lluís Borrassà a partir de la seva valoració econòmica*, Barcelona, tesis de llicenciatura (inèdita).

SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel (1932): "Pintors del Maestrat", Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. XIII.

SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel (1935): *Bernat Serra, pintor de Tortosa i de Morella*, Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura.

SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel (1943): "Los retablos de Morella", Castelló, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Vol. XVIII.

SANCHIS SIVERA (1914): *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, 1914. publicat en *Estudis Universitaris Catalans*. Barcelona, vol. V, 1912, p. 210-246, 297-327, 444-471. Vol VII, 1913, p. 25-103.

SANCHIS SIVERA (1928-1931): "Pintores medievales en Valencia", Valencia, *Archivo de Arte Valenciano*, en tirada apart, Valencia, 1930.

SARALEGUI, Leandro de (1928): "La Virgen de la Leche. Subsidia Iconographica", València, *Archivo de Arte Valenciano*, Any XIV, p. 85-98.

SARALEGUI, Leandro de (1933): "En torno a Pedro Nicolau", València, *Archivo de Arte Valenciano*, Any XIX, p. 25-52.

SARALEGUI, Leandro de (1934): "Miscelánea de tablas valencianas", Madrid, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XLII, p. 167-182.

SARALEGUI, Leandro de (1935-1959) "La Pintura Valenciana Medieval", Valencia, *Archivo del Arte Valenciano*.

SARALEGUI, Leandro de (1941): "Pedro Nicolau", Madrid, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, p. 75-107.

SARTHOU, Carlos (1918-20): "El arte cristiano retrospectivo en la provincia de Castellón", *Museum*, any VI. p. 157-196.

SARTHOU, Carlos (1945): "Los retablos góticos de Villahermosa", Madrid, *Boletín de la Sociedad Española de Excursionismo*, LIII.

STIENON, J., "La lactation de Saint Bernard: un document supplémentaire d'origine catalane", *Mélanges à la mémoire du père Anselme Dimier*, vol. II, Arbois, 1984.

TRAMOYERES, L. (1915): "La más antigua pintura existente en el Maestrazgo de Morella", Valencia, *Archivo de Arte Valenciano*.

YARZA, Joaquín (1992): "Taula central d'un retaule dedicat a la Mare de Déu", *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 266-267.

ZERI, Federico (1976): "Un cimelio di Matteo Giovannetti", dins *Diari di Lavoro*, 2, Einaudi, Torino.