

## *Models i derivacions en la pintura mallorquina del darrer gòtic*

*Francesc Ruiz i Quesada*

El darrers esquemes visuals de la pintura gòtica mallorquina palesen el ressò de les propostes que des de València arriben a l'illa. Aquesta derivació de l'art llevantí no és una particularitat del període final del gòtic mallorquí, sinó que esdevé la continuïtat d'una relació afortunada entre l'art valencià i l'illenc al llarg de tot el segle XV.<sup>1</sup>

El sojorn documentat de Pere Terrencs a València, entre els anys 1479 i 1483, i la sortosa identificació de l'obra d'aquest artista, a partir de la taula de sant Jeroni del monestir homònim palmèsà, són singulars en la comprensió de la seva pintura. En un marc ampli, que va més enllà dels límits insulars i abasta l'illa de Sardenya, cal incidir a l'hora de cercar la filiació d'uns models divulgats al llevant peninsular per Joan Reixac, com a principal hereu de l'art flamenquitzant de Jacomart.

D'altra banda, en la formació artística de Terrencs, la presència a València de Bartolomé Bermejo, Francesco Pagano, Paolo da San Leocadio i Roderic d'Osona esdevé el coneixement d'un art alternatiu, que no hi va incidir de manera significativa. Contràriament, els contactes entre Terrencs i les solucions flamenquitzants d'Alonso de Sedano ajuden a copsar la personalitat d'un pintor que es mou en el terreny de la tradició tardogòtica, però que consolida la introducció de l'esquema visual nòrdic a l'illa de Mallorca.

Les concomitàncies entre la pintura de Terrencs i la d'artistes com Martí Torner, Joan Barceló o el Mestre del Presepio mateix, fan al·lusió a aquest panorama artístic i sintetitzen bona part de les pautes estilístiques proposades per Joan Reixac a València al final dels anys seixanta i a la dècada següent.<sup>2</sup> Els dos conjunts pictòrics de Joan Reixac conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya ajuden a entendre la captació dels models flamenquitzants al taller de Reixac en aquestes dates.

Els punts de trobada entre aquests artistes són l'objecte d'estudi d'aquesta comunicació i el marc on s'esbossen les darreres derivacions estilístiques que rep la pintura gòtica mallorquina, personalitzades en la figura de Pere Terrencs.<sup>3</sup>

### **L'obra de Joan Reixac conservada al MNAC: els retaules de santa Úrsula i de l'Epifania**

Els retaules de santa Úrsula i de l'Epifania han estat datats en un període proper en el temps, la qual cosa, atès que el de santa Úrsula porta l'any en què va ser realitzat, el 1468, facilita l'emplaçament temporal d'ambdues pintures.<sup>4</sup> Pel que fa a les innovacions estilístiques, és particularment interessant la predel·la del *Retaule de l'Epifania*,

conjunt procedent de Rubiols de Mora en què diverses escenes esdevenen un referent en la solució pictòrica de l'obra d'altres artífexs formats a l'entorn de Reixac.

En aquest sentit, cal tenir present la composició del Naixement de Crist (fig. 1) ja que diversos trets iconogràfics d'aquest compartiment tindran una gran acceptació en la pintura valenciana i mallorquina del darrer quart del segle XV i primers anys del XVI. Més enllà de l'estructuració de l'escena, s'observa, per exemple, l'obertura del fons del pessebre o el mur derruït de la dreta de la imatge que dona a l'exterior, la solució de les mans de la Mare de Déu, la qual les junta tot inclinant-les cap avall, i la presència dels àngels entre Maria i Josep. D'altra banda, a l'escena de l'Anunciació (fig. 10) es poden apreciar diversos trets iconogràfics que, més endavant, tornarem a veure en l'obra d'altres pintors.

En l'anàlisi d'aquestes concomitancies no pot passar desapercebut que la darrera notícia documental de l'activitat artística de Joan Reixac és del mes d'abril de 1484, la qual quasi coincideix amb el retorn de Terrencs a Mallorca, el 1483,<sup>5</sup> i amb l'estada barcelonina de Joan Barceló, l'any 1485, pintor que s'establirà a Sardenya a partir del 1488.<sup>6</sup> D'altra banda, també cal considerar que la primera notícia de l'activitat artística de Martí Torner, artista mallorquí que resideix a València, és de l'any 1480.<sup>7</sup> Aquesta proximitat de dates i el ressò que la pintura de Reixac té en l'obra de Terrencs, Torner, Barceló i del Mestre del Presepio fan pensar en la possible adscripció d'aquests artistes a l'obrador de Reixac. Quant a aquesta possibilitat, és prou coneguda la importància que va arribar a assolir el taller d'aquest pintor després del traspàs de Jacomart, segons es constata pel gran nombre d'encàrrecs que va rebre i per l'obra conservada, però es té un gran desconeixement de quins van ser els artistes amb què va col·laborar.

L'avançada edat de Reixac en aquestes dates, ja que va néixer cap a l'any 1411, i el fet que la darrera obra contractada, un retaule per a l'església parroquial de Dénia pactat el 1482, romangués inacabat després de la seva mort semblen al·ludir la possible desestructuració del taller del mestre en els primers anys de la dècada dels vuitanta.<sup>8</sup> En aquest sentit, cal recordar que moltes vegades es té coneixement dels membres d'un obrador arran del traspàs del mestre principal, ja que sovint implica l'activitat autònoma d'aquests artistes. Aquest és el cas de Bernat Despuig, el qual contracta obra a partir de la mort de Lluís Borrassà; de Joan Mates, actiu després de la desaparició de Pere Serra; de Pau Vergós, el qual sorgeix del taller de Jaume Huguet, i de molts altres. Pel que fa a l'obrador de Reixac, es pot pensar que va haver un esgotament progressiu que va implicar la marxa d'alguns dels seus col·laboradors, els quals fan palesa l'empremta del mestre en la definició de la seva expressió pictòrica.

Més enllà de les obres més reconegudes de Jacomart, els contactes entre aquest pintor i Reixac, així com també el concurs del taller compliquen la delimitació de les autories. La col·laboració pictòrica d'ambdós artistes entre els anys 1451 i 1461 dificulta la captació de quines van ser les novetats aportades per Jacomart com a conseqüència de les seves estades a la cort del Magnànim a Nàpols. Pel que fa a aquest punt, tot i que els dos retaules del MNAC van ser elaborats posteriorment al traspàs de Jacomart, mort

l'any 1461, no es pot saber amb seguretat si les solucions flamenquitzants emprades per Reixac en ambdues obres esdevenen una herència jacomartiana o si bé l'artista les incorpora al seu llenguatge pictòric, plenament relacionat amb l'art de Jacomart, amb posterioritat a la mort d'aquest pintor.

No cal insistir gaire a l'hora de cercar la relació de Nàpols amb la pintura nòrdica, ja que és prou coneguda l'atenció que el Magnànim va dedicar a aquest tipus de pintura. Respecte a aquest substrat, més enllà dels més que probables contactes entre Jacomart i la pintura de Lluís Dalmau i la de Lluís Alimbrot, l'estada napolitana de Barthélémy d'Eyck, les pintures que el rei posseïa de Jan van Eyck i les obres de Rogier van der Weyden, que decoraven el gran saló del Castellnuovo de Nàpols, van haver d'incidir en la personalitat artística de Jacomart.<sup>9</sup> Malgrat tot, la producció d'aquest artista parteix d'uns models que formen part del catàleg propi del segon gòtic internacional, els quals, tot i que els reinterpreta a causa de la incidència nòrdica, no els arriba a abandonar del tot. Contràriament, al final de la dècada dels anys seixanta i a la vista d'obres com el *Retaule de santa Úrsula* o el de l'Epifania, Reixac oblida la seva fase internacional i s'endinsa plenament dins el més innovador horitzó flamenc. Quant a l'atenció que Reixac va tenir cap a l'art flamenc, en el primer testament de l'artista, atorgat l'any 1448, Reixac va declarar que posseïa una taula de sant Francesc rebent els estigmes «acabada ab oli de la mà de Johanes», la qual s'ha dit que podia ser de Jan van Eyck.<sup>10</sup>

En aquestes dates, la pintura mallorquina encara s'expressava d'acord amb els esquemes darrers de l'internacional, plenament vigents a l'obra de Rafel Mòger, i va conèixer de primera mà els models flamencs gràcies a l'estada de Pere Niçard a l'illa durant els anys 1468-1470.<sup>11</sup> La magnífica taula de sant Jordi mostra amb fermesa els triomfs que va assolir Niçard respecte de la pintura flamenca i, d'alguna manera, va haver d'evidenciar la necessitat d'un canvi en el paradigma figuratiu illenc. A partir d'aquesta primera experiència flamenca i després de la marxa de Niçard de Mallorca, es pot entendre que, pocs anys més tard, Terrencs optés per formar-se a València i que es reclamés el seu retorn a l'illa, oferint-li franquesa d'impostos, una vegada assolit el seu aprenentatge. En parlar de Pere Terrencs, no es pot oblidar la problemàtica que ha envoltat la identificació de la seva pintura, la qual, al llarg de molts anys ha estat atribuïda al pintor mallorquí resident a València, Martí Torner.<sup>12</sup>

Malgrat que la pintura de Torner es coneix a partir de les sarges que decoraven les portes de l'orgue de l'església de Santa Maria de Morella (fig. 5 i 6), contractades l'any 1497,<sup>13</sup> i que la identificació de la pintura de Terrencs s'ha pogut fer gràcies a les investigacions de Gabriel Llompert i Josep Estelrich, diversos historiadors encara veuen la possibilitat que una part del catàleg d'obres adscrit a Terrencs formi part de la producció de Torner, a partir d'una suposada estada d'aquest artista a l'illa.<sup>14</sup> Segons el nostre parer, l'esquema visual que es defineix a partir de les sarges de Morella no s'adiu amb el catàleg d'obres vinculat a Terrencs, tot i reconèixer alguns punts de contacte més relacionats amb la utilització de models comuns que amb la factura mateixa de les obres.

En aquest sentit, atesa la procedència coincident d'ambdós pintors, pot ser interessant comparar la sarga de la Nativitat de Morella (fig. 5) amb l'escena homònima emplaçada a la cimera de la taula de la Visitació de Maria a santa Isabel, del Monestir de Sant Bartomeu de les monges jerònimes d'Inca (fig. 4). Aquest acarament pot tenir sentit si es valora la lògica incidència de Niçard sobre els dos joves artistes mallorquins, en un moment en què tots dos encara residien a l'illa.

Amb anterioritat s'ha comentat la peculiar manera d'ajuntar les mans cap avall de la Mare de Déu representada a l'escena de la Nativitat del *Retaule de l'Epifania* de Rubiols de Mora (fig. 1), segons un model de clara filiació nòrdica, el qual connecta amb el de la princesa de la taula del sant Jordi de Niçard. En aquest cas, s'aprecia com la princesa crea un espai triangular amb les mans en oració, emplaçades sota la cintura, que coincideix amb la solució de la Mare de Déu de la Nativitat d'Inca (fig. 4) i la de Morella (fig. 5). Si es compara la solució de la figura de la princesa de Niçard amb la de la Mare de Déu de Terrencs es constata una gran proximitat entre ambdues imatges ja que, a més del gest peculiar d'oració que s'ha comentat, s'evidencia una mateixa manera de resoldre el vestit, els cabells i la inclinació del cap. Terrencs representa el mantell de la Mare de Déu parcialment caigut sobre el terra, d'acord amb una modulació arrodonida molt pròpia de la seva pintura, la qual cosa fa que la imatge de Maria sigui molt paral·lela a la de la princesa de Niçard.<sup>15</sup> Diverses composicions de Rogier van der Weyden mostren la Mare de Déu que ora amb les mans disposades segons aquest model triangular. En aquest sentit, cal considerar el compartiment de la Nativitat del *Retaule de Miraflores* de l'Staatliche Museum de Berlín i, particularment pel que fa a la imatge de la Mare de Déu, la taula central del *Triptic Bladelin*, conservada al mateix museu, i la *Nativitat* que es custodia al The Cloisters de Nova York.<sup>16</sup>

L'èxit d'aquest patró, tot i que en aquesta comunicació cal circumscriure'l dins el context de la Nativitat, també es pot percebre en altres composicions com, per exemple, la de la Crucifixió de Crist. Al *Triptic dels set sagraments*, conservat al Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, es pot apreciar que la Magdalena, agenollada al peu de la Creu, junta les mans d'acord amb el model descrit.<sup>17</sup> Més relacionat amb l'illa de Mallorca, cal esmentar el *Triptic de la Deposició* de la col·lecció Bartomeu March de Palma, pintura en què la Mare de Déu defallida manté les mans en una posició molt propera a l'esmentada fins ara, la qual ens porta de nou a l'entorn de Jacomart-Reixac si es té en compte la *Crucifixió* atribuïda a Jacomart, conservada en una col·lecció privada de Florència.<sup>18</sup>

Més enllà de la valoració d'aquest model, cal advertir el patró similar emprat per Terrencs i Torner a l'hora de resoldre la imatge de sant Josep a les escenes de la Nativitat d'Inca i de Morella (fig. 4 i 5). En aquest cas, totes dues figures, reclinades davant el seu fill, tenen aixecat el braç dret segons un gest que fa un dels pastors de la Nativitat del *Retaule de l'Epifania* de Reixac.

En el capítol d'analogies entre la pintura de Terrencs i la de Torner, també cal esmentar que al *Retaule de Jesús i Maria* del Museu Catedralici de Sogorb, obra atri-

buïda a Martí Torner, es poden observar un tipus de muntanyes ganxudes similar al que s'inclou en moltes de les obres assignades a la mà de Pere Terrencs.<sup>19</sup> Aquesta incidència també es pot apreciar en la pintura de Joan Desí, ja que les incorpora al *Retaule de la Trinitat* i a las sarges del convent de Santa Clara de Palma.<sup>20</sup> Una altra vegada les coincidències poden venir de la irradiació d'un model que no és aliè a la pintura flamenca, ja que es pot advertir en obres com la *Taula de sant Jordi* de la National Gallery de Washington i és força corrent en el món coetani del gravat, el qual, com veurem més endavant, va incidir de manera particular en l'obra de Terrencs.<sup>21</sup>

Les concomitàncies entre l'obra de Terrencs i Torner són, segons el nostre parer, derivades de l'èxit d'uns determinats models, els quals, molt probablement, tots dos van conèixer primer a Mallorca i després a València. Tanmateix, Terrencs i Torner, davant de la plural incidència artística que es donava a la capital lleuantina, van escollir l'opció que els va oferir Joan Reixac i van dilatar en els temps la validesa d'alguns dels postulats pictòrics d'aquest pintor. A partir del desmembrament del taller de Reixac, el punt de contacte més ferm entre ambdós artistes va ser el recurs als mateixos patrons tot i que, amb el temps, les seves pintures es van distanciar. En el cas de Terrencs, com es veurà tot seguit, caldrà tenir en compte els contactes amb la pintura de Sedano i d'altres col·laboradors, mentre que pel que fa a Torner, la seva pintura va derivar cap a les noves propostes que van arribar al final del segle XV, tot i que no va saber assimilar-les amb fermesa. Si s'observa la sarga de l'Assumpció de la Mare de Déu (fig. 6) o bé el *Retaule de Jesús i Maria* del Museu de la Catedral de Sogorb, obra que li ha estat atribuïda, el nexa amb Terrencs no va més enllà de la utilització d'unes tipologies figuratives parcialment coincidents. Aquesta circumstància és la mateixa que es pot advertir entre l'obra de Terrencs i la del Mestre de Perea o la d'altres artistes lleuantins que palesen un vincle d'afiliació amb el substrat pictòric de Reixac.

El Naixement de Crist de Rubiols de Mora (fig. 1) manté evidents paral·lelismes amb altres obres realitzades per artistes propers a Reixac entre els quals, com s'ha vist, cal esmentar els noms de Terrencs i Torner. En aquesta revisió, ens podríem aturar primerament en la Nativitat del Museu de Belles Arts de Castelló (fig. 2), pintura que ha estat atribuïda amb dubtes a Roderic d'Osona i datada cap a 1470-1472, ja que es repeteix el mateix esquema visual que a l'escena del MNAC.<sup>22</sup> Els paral·lelismes entre les mans de la Mare de Déu, l'obertura de la paret del fons, la qual, en el cas de Castelló, serveix per emmarcar els àngels que estan emplaçats entre Maria i Josep del compartiment de Rubiols de Mora, el mur ruïnós de la dreta de la imatge i la presència dels tres pastors evidencien els contactes entre el compartiment de Castelló i el de Rubiols de Mora, tot i la interferència d'altres components d'origen flamenc. Una obra que s'ha datat en un moment força més tardà, el *Retaule del Presepio*, conjunt situat cap a 1500 i conservat a la Pinacoteca Nazionale de Càller, té com a compartiment central l'escena de la Nativitat (fig. 3), la qual torna a reproduir l'esquema compositiu de la composició de Rubiols de Mora.<sup>23</sup> En el conjunt de Còrsega, la filiació valenciana es fa evident en observar els terres i les figures assegudes de santa Clara i santa Caterina

d'Alexandria, emplaçades a la part alta dels dos carrers laterals, però encara és més notori el parentiu si es té en consideració el nexa entre el centurió que desplega el filacteri i el que s'inclou al Calvari del *Retaule de Santa Úrsula* de Joan Reixac i al del Musée Goya de Castres, personatge que connecta amb algunes de les miniatures de *Le Livre d'Heures Wharnclyffe*.<sup>24</sup> D'altra banda, l'escenificació de la Mare de Déu i les Maries representades al peu del Calvari del *Retaule del Presepio* és molt similar a la que s'inclou al *Retaule de la Visitació* de Joan Barceló.

Amb relació al *Retaule de la Visitació*, conjunt que es conserva també a la Pinacoteca Nazionales de Càller,<sup>25</sup> es interessant d'observar la proximitat que hi ha entre la figura de sant Jeroni (fig. 8), representada en un dels carrers laterals del moble, les imatges homònimes incloses als guardapols dels *Retaules de santa Úrsula* (fig. 7) i de *l'Epifania*, la taula de sant Jeroni de Reixac, conservada a la possessió de s'Avall,<sup>26</sup> i la pintura dedicada al sant que es conserva al monestir de Santa Elisabet de Palma (fig. 9), obra que s'ha datat entre el anys 1504-1508 i a partir de la qual s'ha pogut definir la personalitat artística de Terrencs. Tot i els anys que separen la realització de les pintures de Reixac i la de Joan Barceló i Terrencs es pot constatar un mateix substrat que palesa l'empremta del mestre valencià.

En aquest procés comparatiu que hem iniciat, cal aturar-se en l'escena de l'Anunciació de la predella del *Retaule de Rubiols de Mora* (fig. 10). Quatre columnes sustenten l'arquitectura que acull la visita de l'arcàngel sant Gabriel a Maria, a partir de les quals es defineix un espai obert a l'exterior per un ampli finestral, situat al mig, i una porta lateral. A l'altra banda, una arcada condueix a una estança en què es pot distingir el llit de la Mare de Déu. Si es compara aquesta composició i la que s'inclou al carrer lateral de l'esquerra del *Retaule de la Visitació* (fig. 11) es pot percebre que no només coincideixen en l'estructura de la cambra, sinó que es repeteixen un bon nombre de detalls com són els porticons de les finestres, la tipologia del seient, la ubicació de la catifa i el petit bagul que hi ha a la banda esquerra de la finestra.<sup>27</sup> Pel que fa a la relació entre l'Anunciació del *Retaule de Rubiols de Mora* i les Anunciacions adscrites a la mà de Terrencs que s'han conservat, la que està emplaçada a la part superior de la taula de l'Abraçada davant la Porta Daurada procedent d'Inca, la del Museu de Mallorca i a les que només figura l'arcàngel Gabriel, com són la taula lateral del *Retaule de Santa Anna* del Museu de Mallorca i la sarga de s'Avall (1487), es pot distingir en la majoria d'aquestes composicions una estructuració arquitectònica molt similar a la que hem comentat anteriorment, però més diluïda pel que fa als detalls. En aquesta producció, cal tenir present de nou la forta incidència de les solucions pictòriques de Rogier van der Weyden i també les de Hans Memling.

### L'estada d'Alonso de Sedano a Mallorca, una nova influència flamenquitant en l'obra de Pere Terrencs

L'estada d'Alonso de Sedano a Mallorca (1485-1489/1490) va significar l'arribada d'un nou tipus de pintura fortament influenciada per l'art nòrdic. La primera notícia de l'activitat de Sedano a Palma és del febrer de l'any 1486 i fa referència al pagament de vint lliures que el cavaller Salvador Sureda va fer al pintor com a prorrata del preu d'un retaule dedicat a sant Sebastià per a la capella gentilícia de la catedral de la ciutat.<sup>28</sup> Tanmateix, el que més ens interessa en aquest apartat són les dues notícies que informen de l'activitat conjunta de Sedano i Terrencs. La primera és de l'agost de 1488 i informa de l'encàrrec que van rebre per a la realització d'un retaule de la Mare de Déu destinat al convent dels franciscans de Palma.<sup>29</sup> La segona, que porta data del mes d'octubre de 1488, fa al·lusió als treballs d'ampliació que devien fer al retaule de la capella de l'àngel Custodi de la catedral de Mallorca, però que encara no s'havia fet el 1496 a causa de la problemàtica que va envoltar l'execució d'aquesta obra.<sup>30</sup>

A partir del compartiment del Martiri de sant Sebastià, conservat al Museu Diocesà de Mallorca, es poden constatar les característiques formals de la pintura d'aquest artista, les quals no van passar desapercebudes en l'art de Terrencs (fig. 12). En observar imatges com les de sant Joaquim de les jerònimes d'Inca o la del mateix sant del convent de Santa Clara de Palma, es poden apreciar algunes de les peculiaritats de la pintura de Sedano, particularment la solució corpulenta dels personatges figurats i el característic nas prominent.

Dins el capítol de la incidència que va suposar l'estada de Sedano a Palma, és particularment interessant una sarga que es conserva al monestir de les jerònimes de Palma, la qual ha estat atribuïda per Llompart al cercle de Pere Terrencs.<sup>31</sup> La pintura, que evidencia un estat de conservació deficient, mostra la imatge de Crist lligat a la columna dins una estança força reduïda amb finestres, mentre el terra està decorat amb rajoles valencianes en què s'alternen les barres i lleons. El canvi de suport i l'estat de la peça dificulten una atribució ferma a la mà de Terrencs, tot i que el tipus de decoració i la definició anatòmica del Salvador són afins a la pintura del mallorquí.<sup>32</sup> Tanmateix, el que és més interessant és el fort paral·lelisme que la imatge de les jerònimes manté amb la figura homònima de la taula de la Flagel·lació del *Retaule de les relíquies* (fig. 13), pintura realitzada per Alonso de Sedano entre 1495 i 1496 que es conserva en el Museo Catedralicio de Burgos.<sup>33</sup> En ambdues imatges, Crist està lligat a la columna amb les mans enrere, una solució que en el cas de Mallorca fa pensar més en la *Taula del Martiri de sant Sebastià* pintada per Sedano que en els gravats de Schongauer, i la torsió del cos, més avançat cap a l'esquerra, resta equilibrada per l'emplaçament dels peus en perpendicular. El fort lligam que hi ha entre les dues figures no amaga la qualitat artística diferent de les dues obres, potenciada en aquest cas per la diferència de suport; però evidencia l'empremta que va deixar la visita de Sedano a Mallorca i la repercussió que va tenir la seva pintura en l'obra de Terrencs i del seu entorn. En aquest sentit, cal tenir present que el

pintor mallorquí va treballar en diverses ocasions conjuntament amb altres artífexs. Més enllà de les influències de Reixac i de Sedano, les col·laboracions de Terrencs amb altres artífexs esdevenen una tercera via d'influx en el pintor, la qual pot justificar algunes de les divergències que caracteritzen el catàleg d'obres que se li atribueix.

### La incidència de nous col·laboradors en la pintura de Pere Terrencs

Tot i que la primera associació de Terrencs amb altres pintors per a la realització d'un retaule és va produir amb Sedano, l'any 1488, les següents notícies d'aquest tipus de contractes corresponen a la darrera etapa de la seva vida artística. L'any 1516, Pere Terrencs i Gregori Llaneres van rebre l'encàrrec d'un retaule destinat a l'església de Lluçmajor, el bancal del qual havia de ser com el que havien fet per a la parròquia de Campos.<sup>34</sup> Anys més tard, el 1522, Terrencs i Miquel Frau van cobrar trenta lliures com a pagament fraccionat de la pintura d'un retaule dedicat a sant Domingo per al convent homònim de Palma, època en què figura com a testimoni el pintor valencià Miquel Vidal.<sup>35</sup> Pel que fa a aquesta obra, es té notícia que ja havia estat pactada només amb Pere Terrencs quatre anys abans i que en realitat no es tractava de l'encàrrec d'un conjunt nou, sinó de la renovació i ampliació de l'antic retaule.<sup>36</sup> D'altra banda, cal esmentar que el pintor mallorquí Miquel Frau apareix documentat a Girona, el 1507, com a col·laborador de Pere de Fontaines, autor de les pintures del bancal del Retaule major de la col·legiata de Sant Feliu de la Ciutat de l'Onyar.<sup>37</sup> Tanmateix, el 1510 ja resideix a Mallorca i contracta un retaule de sant Mateu per a Bunyola, el 1513 un dels sants Antoni i Anna per a Lluçmajor i el 1526 un de sant Sebastià i sant Roc per a Porreres. Precisament, la primera referència documental de la introducció a Mallorca de les noves pautes estilístiques de tipus renaixentista s'inclou en el contracte del conjunt pictòric de Lluçmajor, signat per Miguel Frau, ja que s'indica que el guardapols havia de ser pintat «de obra romana».<sup>38</sup>

En la valoració dels col·laboradors de Terrencs, és factible que compartís algun encàrrec amb el pintor Esteve Moragues o bé que li hagués traspassat alguna comanda, atès que un any abans de la darrera referència documental de Terrencs, aquest artista va cedir a Moragues una part d'una vinya.<sup>39</sup>

Entre les obres que mostren amb més intensitat la intervenció d'altres pintors cal esmentar les taules de sant Agustí i de sant Gregori (fig. 14), les quals han estat relacionades amb el *Retaule de sant Jeroni* del monestir de Santa Elisabet de Palma.<sup>40</sup> A excepció de la taula dedicada a sant Jeroni (fig. 9), l'ampli període de temps que va passar per a l'elaboració d'aquest conjunt va haver d'afavorir la intervenció d'altres artistes en l'execució de l'obra. El cànon i les faccions de les figures dels dos sants doctors de l'Església denoten una mà afí, però alhora distanciada de la de Pere Terrencs. Tanmateix, tornarem a parlar d'aquestes peces més endavant. En l'apreupament de la dimensió de l'obra de Terrencs, també cal cenyir el *Tríptic de l'Ecce Homo* de s'Avall, obra en què es mimetitzen algunes de les composicions de les taules d'Inca sense arribar a la mateixa qualitat artística.

Finalment, la solució artística de la *Taula de l'Epifania* que es conserva en una col·lecció particular de Palma (fig. 17) sembla remetre també als col·laboradors de Terrencs, tot i que el vincle evident que té amb el món flamenc dificulta l'apropament a l'obra.<sup>41</sup> Aquesta pintura i la *Crucifixió* del Museu Diocesà de Mallorca (fig. 15) palesen una vinculació notòria amb l'àmbit del gravat, particularment amb la producció del mestre holandès I.A.M. de Zwolle, artista identificat amb Jan van den Mijnnesten, de la qual parlarem en l'apartat següent (fig. 16 i 18).<sup>42</sup>

### Observacions a l'entorn de l'obra atribuïda a Pere Terrencs i la incidència dels gravats del Mestre I.A.M. de Zwolle

Tot i que la relació document-obra no ha estat gaire generosa pel que fa al pintor Pere Terrencs, atès que només una pintura ha pogut ser relacionada amb la documentació que li correspon, el *Retaule de sant Jeroni* de Palma, altres referències escrites ajuden a emplaçar algunes de les seves obres. Així, la sarga de l'arcàngel sant Gabriel de s'Avall se sap que, juntament amb la desapareguda de la Mare de Déu, decoraven les portes de l'orgue de la capella de Santa Anna de l'Almudaina de Mallorca i que van ser dutes a terme en una data propera a l'any 1487.<sup>43</sup> Una altra pintura que es pot emplaçar cap a 1490 és la de *L'Anunciació* del Museu de la Catedral de Mallorca ja que, molt probablement, les dues taules havien estat les portes de la cadireta de l'orgue. Tot i que el contracte de la decoració de les portes de l'orgue major d'aquesta seu ens fa saber que el pintor Rafel Mòger va ser l'encarregat d'acomplir-la pel preu de 150 lliures, l'any 1485, és probable que en aquestes dates només estigués feta la caixa de l'orgue, ja que sembla ser que va ser inaugurat l'any 1491, un any després de l'última notícia documental de Rafel Mòger.<sup>44</sup> Més tard, el 1498, Pere Terrencs torna a aparèixer relacionat amb aquest conjunt, ja que va cobrar una discreta quantitat per pintar els peus de l'orgue.

La relació de Terrencs amb l'orgue de la catedral de Mallorca i més concretament amb el mestre orguener Jaume Fabrer, artífex d'aquesta obra, està documentada mitjançant l'actuació conjunta en el retaule de Manacor, un dels més importants conjunts del gòtic mallorquí dels quals es té notícia. L'any 1499, el síndic de Manacor, Andreu Mesquida, va encarregar un retaule que havia de ser esculpit per Jaume Fabrer i pintat per Pere Terrencs, feina per la qual havien de cobrar 250 i 600 lliures, respectivament. Aquest preu és el més elevat que va ser abonat a l'illa per un conjunt pictòric, en els segles del gòtic, la qual cosa ens informa del reconeixement que va arribar a tenir la pintura de Terrencs, més si es considera que l'obra la va contractar amb Jaume Fabrer, un dels artífexs més reconeguts a Mallorca.

L'empremta de Sedano en la pintura de Terrencs es pot advertir en obres com el *Retaule de les Tres generacions* del Museu de Mallorca i en les *Taules de sant Joaquim i santa Anna* del convent de Santa Clara de Palma. El tractament dels colors, especialment el blanc, i la textura tornassolada d'alguns teixits són característiques que es poden

advertir a l'obra d'ambdós artistes. La solució de la figura de sant Joaquin del convent de Santa Clara no és gaire distant de la del jutge que està present en la taula de la Crucifixió de Crist del Museu Catedralicio de Burgos, però, contràriament, Terrencs sap imprimir una dolçor en els personatges femenins que contrasta amb els models més durs de Sedano. En aquest sentit, el pintor mallorquí manté les pautes més suaus de l'art valencià de Reixac i també es resisteix a abandonar l'estètica més usual de la producció llewantina. Més enllà de les pintures que inclouen el paisatge, en les obres amb el fons d'or dibuixa àmplies franges decoratives de puntejats a tots dos costats de la pintura, com és el cas de la taula de les *Tres generacions* del Museu de Mallorca o la de *Sant Pere papa*, ara conservada en una col·lecció privada.

En la cruïlla Terrencs-Sedano o bé en un àmbit proper, cal tenir present la *Taula de la Crucifixió* (fig. 15) del Museu Diocesà de Mallorca. Tot i que la imatge final d'aquesta obra no s'adiu ni amb la pintura de Terrencs ni amb la de Sedano, tampoc no es pot dir que els sigui indiferent. Les faccions i l'anatomia del Crist crucificat, molt propera a la de la sarga del monestir de Santa Elisabet, el tractament dels plecs, l'aspecte tornassolat del mantell d'una de les Maries i l'acabament arrodonit del mantell de santa Magdalena simpatitzen amb la manera de treballar de Terrencs, mentre que altres concomitàncies han fet que algun estudiós pensés en la possible intervenció d'Alonso de Sedano.<sup>45</sup> Llompart comenta que «la obra resulta algo insólita en el ambiente isleño y se podría pensar incluso en alguna estampa nórdica para dar razón de ciertos extraños pormenores del paisaje (pozo, Fachwek de la casa a doble vertientes». En aquest sentit estem totalment d'acord amb l'erudit, ja que alguns aspectes de la *Crucifixió* es retroben en el gravat del *Calvari* de Jan van den Mijnnesten (fig. 16),<sup>46</sup> incidència que fa força semblant l'existència d'un model molt concomitant amb el de la taula del Museu Diocesà de Mallorca.<sup>47</sup> Si es compara el grup de sant Joan i la Mare de Déu d'aquestes dues obres no es pot deixar d'advertir que la relació és, pràcticament, d'original i còpia ja que coincideixen quasi en tots els detalls. D'altra banda, en relació amb al grup dels tres personatges masculins cal observar la concurrència de moltes particularitats, especialment pel que fa al jueu emplaçat més a la dreta i al del mig. Així, doncs, malgrat que la forta dependència de la pintura del Museu Diocesà de Mallorca amb el gravat ajuda a desdibuixar les tipologies figuratives més pròpies de Terrencs, cal tenir-la present a l'hora d'apropar-nos a la primera producció del mestre mallorquí.

Pilar Silva Maroto ja ha advertit aquestes concomitàncies així com també la relació de Terrencs amb el gravador I.A.M. de Zwolle no es limita a l'obra anterior, ja que la *Taula de l'Epifania* (fig. 17) que es conserva en una col·lecció particular de Palma evidencia encara més el vincle que té amb la producció del Mestre de Zwolle, particularment amb un gravat, del qual va sortir la composició de Palma (fig. 18).<sup>48</sup> En aquesta ocasió, la reproducció a la pintura de l'escena del gravat és pràcticament total, ja que només es diferencia amb el paisatge del fons, molt afí a l'obra de Terrencs. Per la resta, la taula de Mallorca reproduceix les arquitectures, els personatges i la iconografia de l'escena, fins a tal punt que es pot dir que es tracta d'una còpia del gravat, amb l'única

diferència de la qualitat artística d'ambdues obres, ja que Terrencs no arriba a assolir el caràcter del gravat. Així, doncs, més enllà de la il·lació del mestre mallorquí amb l'obra de Reixac i de Sedano, la incidència que té la producció del Mestre I.A.M. de Zwolle en la pintura de Pere Terrencs i el seu entorn esdevé un nou referent que cal tenir present en la valoració de la seva obra. La data del gravat, l'any 1490, ve a confirmar que la taula mallorquina va ser realitzada amb posterioritat, molt probablement ja en el segle XVI, i en l'execució de l'obra no va ser aliena la participació de l'obrador del mestre illenc.

La informació que aporta la data del gravat implica també un nou referent que ajuda a emplaçar en el temps les pintures de les jerònimes d'Inca, ja que, segons va precisar Llompart, bona part del marc arquitectònic de la taula de l'Epifania és el que es reproduïx a l'escena de la Nativitat situada a la part superior de la *Taula de la Visitació* d'Inca (fig. 4). En aquest sentit, l'associació que s'ha fet entre el gravat del Mestre de Zwolle i la *Taula de l'Epifania* es pot ampliar amb les taules d'Inca, les quals han estat datades en el darrer quart del segle XV, però caldrà ubicar-les a partir d'ara en el darrer decenni d'aquest segle.<sup>49</sup> Aquesta nova datació fa que les taules d'Inca (fig. 4) i les sarges de Morella (fig. 5 i 6) siguin pràcticament coincidents en el temps, incidència que ajuda a evidenciar les diferències artístiques entre Pere Terrencs i Martí Torner en dates molt properes. Així, doncs, l'argument per justificar l'estada de Torner a Mallorca ja no es pot fer des del terreny que legitima la seva activitat a l'illa recolzant-se en aspectes de caire evolutiu i cal, cada vegada més, donar la raó a Llompart. La simultaneïtat de les sarges de Morella i les taules d'Inca informen del recurs d'uns models comuns apresos a València, però es evident que les pautes estilístiques d'ambdues obres palesen realitats ben diferenciades, que ja no poden ser interpretades mitjançant un procés evolutiu.

Recentment, amb motiu de l'exposició *Mallorca gòtica* s'ha comentat una possible relació entre la *Taula de sant Nicolau* del Govern de les Illes Balears i el *Retaule de Manacor*, la qual resulta força improbable si es tenen en compte les grans dimensions que devia tenir el conjunt de Manacor, així com les discretes mides de la taula de sant Nicolau.<sup>50</sup> D'altra banda, pel que fa a l'autoria de la peça, és probable que la intervenció de Terrencs es limités a les carnacions del sant bisbe i que relegués la resta de la pintura a un membre del seu taller o a un col·laborador, ateses les imperícies que palesa la imatge. Les concomitàncies entre aquesta obra, la *Taula de sant Pere papa* i la *Taula de sant Jeroni* permeten situar la datació de les pintures en la primera dècada del segle XVI o poc després, atès que el conjunt de sant Jeroni està documentat entre 1504 i 1512.<sup>51</sup>

Quant al *Retaule de sant Jeroni*, la relació que s'ha establert entre aquest conjunt i les imatges de sant Agustí i sant Gregori (fig. 14), permet suposar que el moble també incloïa una pintura, actualment perduda, que va ser dedicada a sant Ambrós.<sup>52</sup> Si es té en compte el títol de doctor de l'Església amb què són coneguts sant Jeroni, sant Agustí i sant Gregori, és lògica la presència de sant Ambrós en el retaule, ja que implica la comparança dels quatre doctors de l'Església llatina en el discurs de l'obra de les jerònimes. D'altra banda, també cal considerar que la iconografia dels quatre doctors de l'Esglé-

sia sovint es va relacionar amb els quatre evangelistes i també amb la Mare de Déu.<sup>53</sup>

Abans d'avaluar aquesta qüestió, però, cal revisar les dimensions de les taules de sant Agustí i sant Gregori del Museu Diocesà de Mallorca, ja que el desequilibri entre l'amplada i l'alçada (1,40 x 0,43 m) pot al·ludir al fet que ambdues pintures formaven part de la decoració del guardapols de l'obra o bé d'unes taules annexes.<sup>54</sup> Si es valora aquesta proposta, cal tenir present la relació esmentada entre els doctors i els evangelistes i la *Taula de sant Joan evangelista* que també es conserva en el Museu Diocesà de Mallorca, la qual, per la seva estructura, va formar part forçosament del guardapols d'un conjunt i, curiosament, amida d'ample 0,43 m.<sup>55</sup>

La decoració del guardapols va ser força freqüent, a partir de la segona meitat del segle XV, i l'estructura n'experimenta un engrandiment notori. En aquest sentit, cal recordar que en diversos retaules fets per Joan Reixac, com els de *l'Epifania* i de *santa Úrsula* del MNAC, l'artista va ubicar un bon nombre de sants a les polseres.<sup>56</sup> Quant a Pere Terrencs, el pintor va incorporar aquest tipus de decoració en la seva obra, segons es pot apreciar en els encàrrecs del *Retaule de les Ànimes* per a la parròquia de Campos (1514), en què havia de pintar «certas ànimes qui passen purgatori per foc», i en el *Retaule de Lluçmajor* (1516), ja que es pacta que Terrencs i Llaneres havien de representar nou àngels amb els impropis de la Passió al guardapols del conjunt.

Amb relació a la resta del moble de les jerònimes de Palma, la notícia de la Mare de Déu sagrari de la Consolació fa versemblant que la imatge fos en el centre del retaule i que Terrencs s'ocupés de fer la pastera.<sup>57</sup> De fet, la col·locació de la imatge de Maria amb els àngels es va fer el 3 d'octubre de 1507 i se sap que l'escena que coronava el carrer central, en la qual es figurava Jesús trobat al temple, ja estava al seu lloc el 3 de gener de 1508.

El llarg termini de temps en què es va haver de fer el *Retaule de sant Jeroni* va implicar, molt probablement, el lliurament fraccionat de l'obra.<sup>58</sup> Per a aquest tipus de contractació, cal recordar que en el contracte del *Retaule de Nostra Senyora del Roser* de la parròquia de Felanitx es va pactar que primer s'havia de lliurar el bancal i la taula del mig i després tota la resta del conjunt. El procés de treball més sovintejat va ser fer primer la predel·la, seguit del carrer central i, finalment les escenes laterals i el guardapols. Si s'accepta l'emplaçament central de la Mare de Déu, la taula de sant Jeroni devia estar situada al costat esquerre de l'obra i, a l'altra banda, podria haver estat la pintura de santa Elisabet d'Hongria. Els referents més immediats d'ambdues pintures serien, doncs, les dues miniatures realitzades pel mateix Terrencs per al monestir de les jerònimes, l'any 1507, amb la diferència que els paisatges van ser substituïts per l'or.<sup>59</sup> Si el pacte del *Retaule de sant Jeroni* es va fer en aquests termes cal retardar una mica l'execució de la taula del sant doctor cap a un moment proper a l'any 1508 i les de sant Agustí, sant Gregori i, potser, la de sant Joan Evangelista, cap a 1511-1512.

La presència de la Mare de Déu al lloc central del moble de les jerònimes de Palma no contradiu la dedicació del conjunt a sant Jeroni, ja que és versemblant que diverses

escenes del bancal o del coronament de l'obra fossin dedicades a passatges hagiogràfics del sant patró del monestir. D'altra banda, la presència de Maria en el retaule pot fer referència a la iconografia que figura els quatre doctors de l'Església llatina al voltant de la Mare de Déu.

A la taula cimera, la Divina Sapiència de Jesús en la seva primera prèdica enllaça amb la saviesa que va caracteritzar els doctors de la Llei de Déu.<sup>60</sup> En aquest sentit, la defensa de la Nova Llei que fa Jesús al temple, on ell mateix confirma l'arribada del Messies, esdevé en el programa iconogràfic del conjunt una prefiguració de la comesa desenvolupada pels quatre teòlegs més notables de l'Església llatina.<sup>61</sup>

El possible emplaçament al guardapols de les imatges de sant Agustí i sant Gregori pot tenir relació amb el fet ja comentat que totes dues pintures semblen haver estat realitzades per algun membre del taller de Terrencs. Aquesta valoració, ja esmentada per altres investigadors, coincideix amb la de Llompart que opina que la imatge de sant Joan Evangelista del Museu Diocesà de Mallorca resulta força tipificada. Finalment, en relació amb la nova proposta de l'estructura del *Retaule de sant Jeroni* que estem desenvolupant, s'ha de tenir present el vincle que fa l'estudiós entre la pintura de sant Joan Evangelista i l'*Aparició de Jesucrist ressuscitat a la seva Mare* ja que pot lligar les dues composicions al *Retaule de sant Jeroni*.<sup>62</sup>

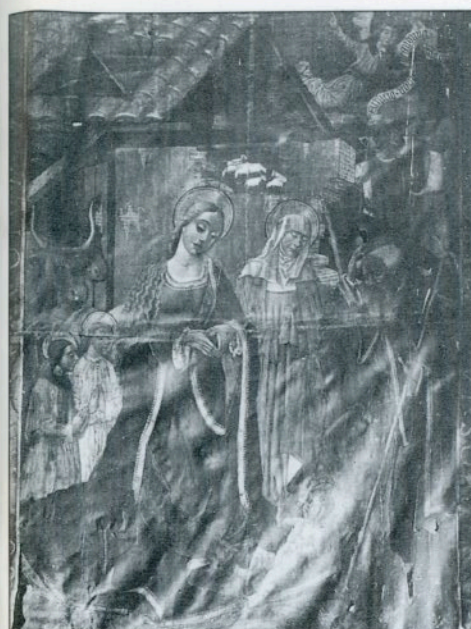
Tot i que encara són molts els dubtes que envolten la figura de Pere Terrencs i el seu art, cal destacar, però, en relació amb la significació que va tenir la seva pintura per a l'art mallorquí, que si bé l'esquema visual que el caracteritza va resultar retardatari en els inicis del segle XVI, va consolidar a Mallorca les pautes estilístiques més pròpies del substrat flamenquitzant, algunes mitjançant els models d'estampa, i va introduir de manera definitiva a l'illa la tècnica de la pintura a l'oli.<sup>63</sup> La seva producció més brillant l'avalua per ser considerat, segons paraules de Llompart, el principal pintor a Mallorca en temps del regnat dels Reis Catòlics



1. Joan Reixac. *Retaule de l'Epifania* de Rubiols de Mora. Nativitat. Cap a 1465-1470. Barcelona, MNAC.



2. Roderic d'Osona (?). *Nativitat*. Cap a 1470-1472. Castelló, Museu de Belles Arts.



5. Martí Torner. *Sarga de la Nativitat* de Morella. 1497. Castelló, Diputació.



6. Martí Torner. *Sarga de la Assumpció de la Mare de Déu* de Morella. 1497. Castelló, Diputació.



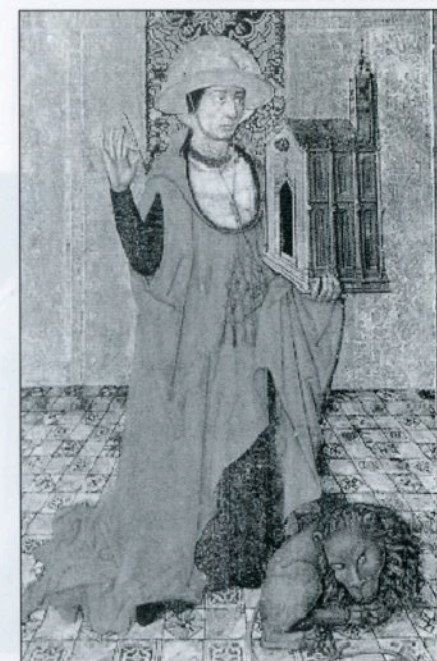
3. Mestre del Presepio. *Retaule del Presepio*. Nativitat. Cap a 1490-1500. Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



4. Pere Terrencs. *Taula de la Visitació*. Nativitat. Cap a 1495-1500. Inca, monestir de Sant Bartomeu.

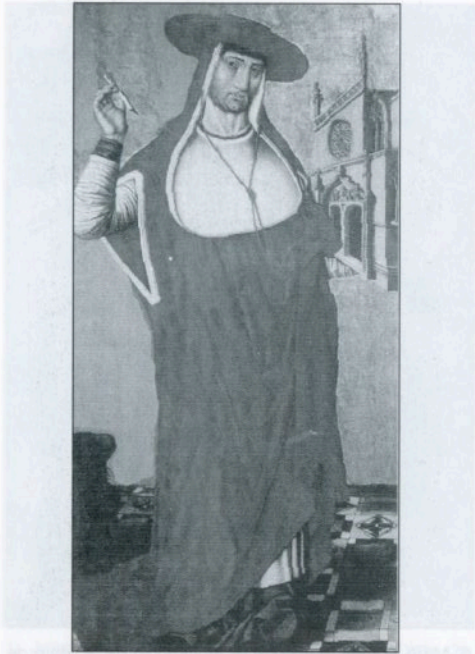


7. Joan Reixac. *Retaule de santa Úrsula*. Sant Jeroni. 1468. Barcelona, MNAC.



8. Joan Barceló. *Retaule de la Visitació*. Sant Jeroni. Cap a 1490. Cagliari, Pinacoteca Nazionale.





9. Pere Terrençs. *Taula de sant Jeroni*. 1508-1510. Palma, convent de Santa Elisabet.



10. Joan Reixac. *Retaule de l'Epifania de Rubiols de Mora*. Anunciació. Cap a 1465. Barcelona, MNAC.



13. Alonso de Sedano. *Retaule de les relíquies*, Flagel·lació de Crist (detall). 1495-1496. Burgos, catedral.



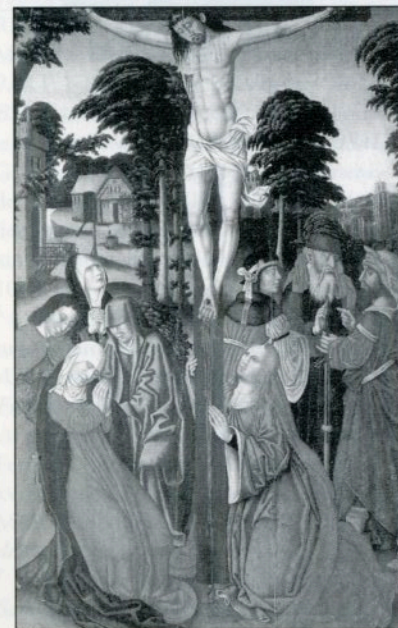
14. Pere Terrençs. *Sant Agustí i Sant Gregori*. 1511-1512. Palma, Museu Diocesà de Mallorca.



11. Joan Barceló. *Retaule de la Visitació*. Anunciació. Cap a 1490. Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



12. Pere Terrençs. *Sarga de Crist lligat a la columna*. Cap a 1500. Palma, convent de Santa Elisabet.



15. Entorn de Pere Terrençs i Alonso de Sedano. *Crucifixió*. Cap a 1485-1490. Palma, Museu Diocesà de Mallorca



16. Mestre I.A.M. de Zwolle. *Crucifixió*. 1480



17. Pere Terrencs. *Retaula de l'Epifania*. Cap a 1500-1510. Palma, col·lecció particular.



18. Mestre I.A.M. de Zwolle. *Epifania*. 1490.

Notes

<sup>1</sup> L'àmplia recerca feta per Gabriel Llopart esdevé el punt de referència obligatori en l'estudi de la pintura mallorquina, principalment, pel que fa a aquesta comunicació, LLOPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, 4 vol., Palma de Mallorca i LLOPART I MORAGUES, Gabriel (1999), «Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina» a *Trabajos del Museo de Mallorca*, 55, Govern de les Illes Balears, Palma de Mallorca. Quant a la relació de Mallorca amb València, vegeu SABATER, Sebastiana (1993), «El gòtic y el renacimiento en la pintura de Mallorca. Apuntes para la historia de una relación» a *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, València, p. 167-175 i RUIZ I QUESADA, Francesc (1998), «Repercussions i incidències del periple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes» a *Mallorca gòtica*, Palma de Mallorca, p. 21-43 (catàleg d'exposició).

<sup>2</sup> El lligam d'alguns d'aquests artistes amb el món valencià ha estat sovint tractat per molts autors, vegeu POST, Ch. R. (1930-1966), *A history of Spanish Painting*, XIV vol., Cambridge (Mass.), vi, p. 456-479; LLOPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 1, p. 92-96; SERRA, Renata (1990), *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del'500*, Nuoro, p. 110-112 i 302; COMPANY, Ximo (1990), *La pintura hispanoflomenca*, València, p. 41-42.

<sup>3</sup> Les limitacions d'aquesta comunicació no ens permeten aprofundir en l'obra d'altres pintors com Joan Desí, tasca que tractarem de desenvolupar en un proper estudi.

<sup>4</sup> Tot i que el *Retaula de santa Úrsula* va ingressar al MNAC procedent de l'església de Cubells, ara es té notícia que el seu emplaçament original va ser una capella del monestir de Poblet; vegeu BESERAN, Pere i ALCOY, Rosa (1996), «Notícia sobre la procedència pobletana del retaula de santa Úrsula de Joan Reixac» a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, II (1994), Barcelona, p. 145-150.

<sup>5</sup> Pel que fa a la documentació de Pere Terrencs vegeu, LLOPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 1, p. 93-96; 2, fig. 137-155; 3, 137-155; 4, doc. 26, 345-363, 395 i 395 a; ESTELRICH I COSTA, Josep (1985), «Artistes que treballaren pel monestir de Santa Elisabet de la Ciutat de Mallorca. Documentació d'arxiu (segles XVI-XVII)», *BSAL*, xli, Palma de Mallorca, p. 223-226; LLOPART I MORAGUES, Gabriel (1987), «Novedades de pintura medieval mallorquina (1980-1987)», *BSAL*, XLIII, núm 841, Palma de Mallorca, p. 154-155; ESTELRICH I COSTA, Josep (1989), «El retaula de Sant Jeroni de Pere Terrencs», *BSAL*, XLV, Palma de Mallorca, p. 397-401; LLOPART I MORAGUES, Gabriel et al. (1991), *Pere Terrencs i la seva taula de sant Jeroni*, Direcció General de Cultura, Palma de Mallorca; BARCELÓ I CRESPI, Maria i LLOPART I MORAGUES, Gabriel (1992), «Identificació del 'Mestre de Sant Francesc' i altres documents per a la història de l'art mallorquí (1495-1524)», *BSAL*, XLVIII, Palma de Mallorca, p. 82; LLOPART I MORAGUES, Gabriel (1999), «Miscelánea...», doc. 109-114;

<sup>6</sup> Quant a Joan Barceló, pintor originari de Tortosa, vegeu, ARU, Carlo (1911-1912) «Storia della pittura in Sardegna nel secolo XV» a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 4, p. 518-519; ARU, Carlo (1931), «Un documento definitivo per l'identificazione di Giovanni Barceló» a *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari*, Càller, III, 1931, p. 169-178; POST, Ch. R. (1930-1966), *A history...*, VI, p. 456-463, IX, p. 845-846; MADURELL I MARIMÓN, José M. (1943), «Pedro Nunyes y Enrique Fernades, pintores de retablos. (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1-3, p. 78-80; MADURELL I MARIMÓN, José M. (1946), «El arte en la comarca alta de Urgel» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IV, 1-4, Barcelona, p. 207-210.

<sup>7</sup> Del pintor Martí Torner es tenen notícies a partir de 1480, any en què se'l contracta per pintar un *Sant Sopar* per al refectori de les clarisses de València. Pel que fa a les notícies relatives a Martí Torner, vegeu SANCHIS SIVERA, José (1930-1931), «Pintores medievales en Valencia» a *Archivo de Arte Valenciano*, XVI-XVII, València, p. 78-82 i POST, Ch. R. (1930-1966), *A history...*, VI, p. 464-479.

- <sup>8</sup> En relació amb les dades documentals de Joan Reixac vegeu, COMPANYY, Ximo (1990), *La pintura...*, p. 29-37.
- <sup>9</sup> COMPANYY, Ximo (1990), *La pintura...*, p. 17-18; LEONE DE CASTRIS, Pierluigi (1997), «Napoli capitale mediterranea. La pittura al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona» a *Quattrocento Aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, Nàpols, p. 13-44 (catàleg d'exposició); TOSCANO, Gennaro (1998), «La miniatura a Napoli: da renato d'Angiò ad Alfonso il Magnanimo» a *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa*, València, 1998, p. 323-381 (edició en italià i castellà).
- <sup>10</sup> COMPANYY, Ximo (1990), *La pintura...*, p. 30.
- <sup>11</sup> Amb anterioritat, es té notícia de la importació d'obres flamenques a Mallorca, entre les quals cal destacar la pintura de la Passió que s'havia d'emplaçar en la predel·la del retaule de l'església de Santa Eulàlia de Palma, conjunt contractat al pintor Gabriel Mòger, l'any 1438. Poc després, l'any 1450, el sacerdot Jordi Sabet i l'argenter Manuel Gonsalbo van encarregar al mercader Giusto Morosini un retaule de la Passió, pel preu de 150 lliures. L'obra s'havia d'enviar pel correu regular anual de les galeres venecianes de la línia València-Flandes. Amb relació a la importació a Mallorca d'obres d'art de Flandes, vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 1, 187-193; 2, p. 19 i 20.
- <sup>12</sup> Pel que fa a la fortuna crítica de l'obra de Terrencs vegeu, LLOMPART I MORAGUES, Gabriel, «Crònica de la resurrecció d'un artista: Pere Terrencs» a LLOMPART I MORAGUES, Gabriel *et al.* (1991), *Pere Terrencs...*, p. 9-12.
- <sup>13</sup> Manuel Betí va ser qui va relacionar les sarges conservades a Morella amb el contracte de l'any 1497; vegeu, BETÍ, Manuel (1915), «Dos originales del cuatrocenta Martí Torner» a *Almanaque de Las Provincias*, València, p. 123-128.
- <sup>14</sup> Per a la vinculació a Torner d'una part del catàleg d'obres atribuït a Terrencs, vegeu, ROSELLÓ, Guillem (1994) «Museu de Mallorca» dins *La España gòtica. Baleares*, 5, Madrid, p. 195-200; PUIG, Isidre i COMPANYY, Ximo (1998), «Pere Terrencs (atribuït). Anunciació. Trobada de sant Joaquim i santa Anna. Naixement i Visitació de Maria a santa Elisabet» a *Mallorca gòtica*, Palma de Mallorca, p. 207-210 (catàleg d'exposició).
- <sup>15</sup> La figura de la princesa amb les mans en oració cap avall i creant un espai triangular, devia tenir una forta difusió a finals del segle XV, atès que en un dels gravats de Schongauer dedicat a sant Jordi i la princesa reproduïx aquest mateix model. Vegeu, *Martin Schongauer. Maître de la gravure rhénane, vers 1450-1491*, París, 1991, fig. p. 105. Pel que fa a la relació entre la pintura de Terrencs i la d'Alonso de Sedano i a la difusió d'aquest model, cal esmentar que en una data més tardana a la de la realització de les taules d'Inca, Sedano devia pintar el Retaule de la vida de la Mare de Déu, obra que li ha estat atribuïda. En l'escena de la Nativitat d'aquest conjunt es pot constatar que l'artista burgalès va figurar la Mare de Déu d'acord amb el patró que ara es comenta; vegeu SILVA MAROTO, Pilar (1990), *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, 3 vol., Valladolid, III, p. 769-770, fig. 264.
- <sup>16</sup> Vegeu la reproducció de les obres a CHÂTELET, Albert (1999), *Van der Weyden*, Milà, fig. p. 37 i 102-103. De la Nativitat del Retaule de Miraflores hi ha una còpia a la Capella Reial de Granada; vegeu MUND, Hélène (1994), «La copie» a *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, p. 126-127. La incidència de la pintura de van der Weyden sobre la pintura de Torner, pintor a qui s'atribueix el catàleg d'obres relacionat actualment amb Terrencs, ja va ser assenyalada per Post; vegeu POST, Ch. R. (1930-1966), *A history...*, VI, p. 468 i 471. Més recentment, Conxita Boncompere relaciona la figura de la princesa de Niçard amb la Mare de Déu de la Nativitat conservada al The Cloisters de Nova York; vegeu, BONCOMPTE, Conxita (1997), «El Sant Jordi de Pere Nissart. Enigma en clau de misteri eyckia» a *Lambard. Estudis d'art medieval*, X, Barcelona, p. 197-213 i 253-256.
- <sup>17</sup> Vegeu una reproducció a CHÂTELET, Albert (1999), *Van...*, 1999, fig. p. 75.
- <sup>18</sup> LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 3, cat. 176, fig. 176 d. Pel que fa a la Crucifixió atribuïda a Jacomart, cal revisar aquesta autoria tot i que la composició sorgeix del seu entorn, vegeu LEONE DE CASTRIS, Pierluigi (1997), «Jaime Baço 'Jacomart'. Crocifissione» a *Quattrocento aragonese...*, p. 54, fig. p. 55. En la Nativitat de la Baud Collection de Lausana, pintura que Post atribueix a Bartolomé Bermejo, es pot apreciar que les mans de la Mare de Déu, sant Josep i d'un dels pastors segueixen el patró triangular esmentat; vegeu POST, Ch. R. (1930-1966), *A history...*, IX, p. 820, fig. 343. En relació amb la figura de sant Josep, cal esmentar l'escena de la Nativitat d'un brodat de l'església parroquial de Petra, ja que també es representa amb la mateixa solució de les mans en oració; vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 3, fig. 9.
- <sup>19</sup> Aquesta incidència ja ha estat esmentada a PUIG, Isidre i COMPANYY, Ximo (1998), «Pere Terrencs (atribuït)», p. 210.
- <sup>20</sup> LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 3, fig. 158 a 163.
- <sup>21</sup> També es pot observar en la producció de diversos miniaturistes de la cort napolitana de Ferrante d'Aragona. Ens referim a Cola i Nardo Rapicano i també a Cristoforo Majorana, vegeu AA.VV., (1998), «La biblioteca di Ferrante d'Aragona» a *La Biblioteca...*, p. 590 i 594.
- <sup>22</sup> COMPANYY, Ximo i GARIN, Felipe V. (1988), «València i la pintura flamenca» a *Història de l'Art Valencià*, 2, València, p. 262.
- <sup>23</sup> El moble prové de l'església de Sant Francesco in Stampace i va ser encarregat per la família Carnicer; vegeu SERRA, Renata (1990), *Pittura...*, p. 112, fig. p. 113; i també SERRA, Renata (1985), «Maestro del Presepio. Retablo del Presepio o "Carnicer"» a *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, Cagliari, p. 123-124 (catàleg d'exposició). Amb relació a diversos aspectes d'aquesta obra, vegeu RUIZ I QUESADA, Francesc (1999) «Italia e Catalogna. Chiavi per l'avvicinamento alla pittura e scultura gotiche. La pittura gotica nel XV secolo» a *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museo Nacional d'Art de Catalunya*, Martellago, p. 39 i 44.
- <sup>24</sup> AUGÉ, Jean Louis (1997), *Le Musée Goya, Castres*, París, p. 18 i 21, fig. 14. Quant a la figura del centurió i la seva relació amb la miniatura del *Livre d'Heures Wharnclyffe*, vegeu STERLING, Ch. (1987), *La Peinture médiévale à Paris (1300-1500)*, 2 vol., París, II, fig. 197.
- <sup>25</sup> Aquest retaule també prové de l'església de Sant Francesco in Stampace; vegeu MAXIA, Antonia Giulia. (1985), «Joan Barceló. Retablo della Visitazione» a *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, Cagliari, p. 120-122 (catàleg d'exposició). SERRA, Renata (1990), «Joan Barceló. Retablo della Visitazione» a *Pittura...*, p. 110-112. Pel que fa a la relació d'aquest conjunt i el Retaule del Presepio amb l'església de Sant Francesco in Stampace, vegeu SEGNI, Francesca (1998), «I retabli nell'architettura» a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, 2 vol., Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, I, p. 449-458.
- <sup>26</sup> POST, Ch. R. (1930-1966), *A history...*, VI, p. 78, fig. 22. Una altra imatge que cal tenir present, de l'entorn Jacomart-Reixac és el sant Jeroni del tríptic del Städel Art Institute de Frankfurt am Main, *ibidem*, fig. 38.
- <sup>27</sup> Una estructura similar es pot constatar en l'Anunciació de l'església de Sant Joan de Cervera, obra que ha estat relacionada per algun autor amb la presència a Vic de Pere Girard, el 1479. En relació amb l'estat de la qüestió del catàleg català adscrit a la mà d'un pintor de filiació valenciana actiu a Lleida, citat com Mestre Girard, Mestre de Cervera o Pere Girard, vegeu COMPANYY, Ximo (1992), «Petjades valencianes en la pintura hispanoflamenca a Lleida (notes sobre el Mestre de Javierre, Joan Reixac i Pere Girard)» a *Miscel·lània a Josep Lladonosa*, Lleida, p. 427-438.
- <sup>28</sup> Vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 4, p. 220 i 221, doc. 394.
- <sup>29</sup> Vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1999), «Miscel·lània...», p. 54 i 55, doc. 109.
- <sup>30</sup> Vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 4, p. 221 i 222, doc. 395 i 395a; SILVA MAROTO, Pilar (1990), *Pintura...*, I, p. 136-137.
- <sup>31</sup> Vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 2, fig. 152, 3, p. 175, cat. 152.
- <sup>32</sup> La definició del cos de Crist, encara que més corpulent, és propera a la del Crist representat a la taula de la seva aparició a Maria, després d'haver ressuscitat, vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 2, fig. 141.

- <sup>33</sup> Vegeu SILVA MAROTO, Pilar (1990), *Pintura...*, III, p. 744-749, fig. 257.
- <sup>34</sup> Vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1999), «Miscelánea...», p. 55-56, doc. 112. Molt probablement el retaule de Campos és el dedicat a les Ànimes, l'esbós del contracte del qual es va redactar l'any 1514. Tanmateix, en aquest document només figura el pintor Pere Terrencs, raó per la qual no es pot desestimar que, juntament amb Gregori Llaneres, realitzés un altre conjunt destinat a l'església de Campos poc abans de 1516, vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1987), «Novedades de pintura...», p. 154-155, doc. IV.
- <sup>35</sup> En aquest document, el pintor Miquel Vidal consta com a «*pictor civens Valentie nunc residens Maioricis*» i se sap que també residia a Mallorca l'any 1512, ja que figura en els capítols de la confraria de pintors i brodatadors de «Nostra Dona de la Castra» vegeu, LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1999), «Miscelánea...», p. 56-57, doc. 113 i LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 4, p. 23-24, doc. 24.
- <sup>36</sup> LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 4, p. 206-207, doc. 358.
- <sup>37</sup> GARRIGA, Joaquim (1998), «Pere de Fontaines» i, pel que fa a Pere de Fontaines i la relació de la seva obra amb els gravats de Martin Schogauer, MOLINA, Joan (1998), «Pere de Fontaines. Retaule de Sant Feliu. Epifania», tots dos articles a *De Flandes a Itàlia*, Girona, 1998, p. 189-191 i 52-54.
- <sup>38</sup> Miquel Frau va morir el 1528. Vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 1, p. 99 i 100, 4, doc. 24 i 417-421.
- <sup>39</sup> LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1999), «Miscelánea...», p. 57, doc. 114. Amb relació a ambdós artistes, vegeu també LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 4, p. 227-228, doc. 407.
- <sup>40</sup> LLOMPART I MORAGUES, Gabriel et al. (1991), *Pere Terrencs...*, fig. p. 60.
- <sup>41</sup> LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 2, fig. 150, 3, cat. 150.
- <sup>42</sup> En l'avaluació de la incidència del gravat en l'obra de Pere Terrencs, cal tenir present la singularitat que va significar per a l'illa Mn. Bartomeu Caldeney, fundador de la primera impremta mallorquina.
- <sup>43</sup> *Ibidem*, 4, p. 162-163, doc. 138.
- <sup>44</sup> El 1591 les actes capitulars parlen «d'aniversari solemne». Tanmateix, P. Piferrer i J.M. Quadrado esmenten que la inauguració de l'orgue va ser el dia dels Reis de l'any 1497; vegeu MULET I BARCELÓ, Antoni (1995), «Els Orgues» a PASCUAL, A. (coord.), *La Seu de Mallorca*, Palma de Mallorca, Olañeta, p. 304 i 305.
- <sup>45</sup> Vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 2, fig. 124, 3, p. 151-152, cat. 124. Post considera que l'autor de la taula de la *Crucifixió* de Palma va ser un seguidor d'Alonso de Sedano i relaciona la pintura amb una altra composició homònima que es conserva al Museo de Logroño; vegeu POST, Ch. R. (1930-1966), *A history...*, XII, p. 457-459, la qual composició, segons el nostre parer, es pot entendre mitjançant el gravat, però no per la identitat del seu autor.
- <sup>46</sup> Jan van den Mijnnesten va néixer cap a l'any 1440 a la ciutat holandesa de Zwolle, on va morir el 1510.
- <sup>47</sup> La reproducció del gravat s'inclou a BARTSCH, Adam (1980), *The Illustrated Bartsch*, 8, 6-1, Nova York, p. 199 i HOLLSTEIN, F.W.H. (1955-1996), *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts. Ca. 1450-1700*, I-XLIII, Amsterdam, XII, p. 259. Cal tenir present el lligam que hi ha entre el gravat, especialment pel que fa al grup de la Mare de Déu i Sant Joan, i el Díptic realitzat per Rogier van der Weyden que es conserva al Museum of Arts de Faladèlfa. Per a la possible relació del gravat amb els Osona, vegeu COMPANYY, Ximo (1995), «El mundo concreto de Rodrigo y Francisco de Osona» a *El Mundo de los Osona, ca. 1460-ca. 1540*, València, 1995, p. 54, fig. 23 (catàleg d'exposició). Quant a la incidència del gravador Martin Schongauer en la pintura aragonesa, vegeu LACARRA DUCAY, M. Carmen (1984), «Influencia de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses» a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVIII, Zaragoza, p. 15-39.
- <sup>48</sup> SILVA MAROTO, Pilar (1988), «Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca» a *Archivo Español de Arte*, LXI, 243, p. 272-276. Per a la *Taula de l'Epifania*, vegeu LLOMPART I

- MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 2, fig. 150; 3, p. 173-174, cat. 150 i per al gravat BARTSCH, Adam (1980), *The Illustrated...*, 8, 6-1, p. 195 i HOLLSTEIN, F.W.H. (1955-1996), *Dutch...*, XII, p. 253.
- <sup>49</sup> Per a les taules d'Inca, vegeu n. 14.
- <sup>50</sup> Tot i l'encert d'algunes de les valoracions fetes per Bernaus, no creiem en la possible relació entre la *Taula de sant Nicolau* i el conjunt de Manacor; vegeu BERNAUS, Magda (1998), «Pere Terrencs. Sant Nicolau» a *Mallorca gòtica*, Palma de Mallorca, p. 204-206 (catàleg d'exposició).
- <sup>51</sup> La solució del paviment de les tres taules és molt propera, ja que el disseny de les rajoles és essencialment el mateix. Aquesta incidència i les semblances estilístiques i formals que palesen fan referència a una producció realitzada en un període no gaire ampli.
- <sup>52</sup> De fet no es pot assegurar amb certesa absoluta que la taula conservada dedicada a sant Agustí no sigui en realitat la imatge de sant Ambrós, atès que la indumentària bisbal i el llibre són atributs comuns per a ambdós sants.
- <sup>53</sup> Vegeu RÉAU, Louis (1997), *Iconografía del arte cristiano*, II-3, Barcelona, p. 391-393. Un exemple pràcticament contemporani al Retaule de Sant Jroni, que oferiria la presència dels quatre doctors de l'Església en el guardapols del moble, és el Retaule major del Monestir de Santa Maria de Sixena. La conservació parcial d'aquest conjunt pictòric permet constatar coincidències amb la hipòtesi de reconstrucció amb la hipòtesi de reconstrucció del Retaule de Sant Jeroni, que hem proposat en aquest estudi.
- <sup>54</sup> Pel que fa a la morfologia d'aquests retaules, vegeu RUIZ I QUESADA, Francesc (1997), «Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico» en *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, p. 73-77 (catàleg d'exposició).
- <sup>55</sup> Per a la *Taula de sant Joan Evangelista*, vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 2, fig. 137 c; 3, p. 165-166, cat. 141. La pintura de sant Joan Evangelista va formar part de la zona alta d'un guardapols, és per aquesta raó que la part superior de la taula és de forma triangular ja que s'havia d'ajustar amb una taula horitzontal del mateix guardapols. Quant al tipus de marqueteria que va tenir, es pot apreciar una solució molt similar a les taules altes del guardapols del *Retaule major d'Ardara*; vegeu SERRA, Renata (1990), *Pittura...*, p. 149 i 153, fig. 67s.
- <sup>56</sup> Vegeu també COMPANYY, Ximo (1995), «Joan Reixac. Tránsito o Dormición de la Virgen» a *El Mundo de los Osona ca. 1460 - ca. 1540*, València, p. 88-93 (catàleg d'exposició).
- <sup>57</sup> La Mare de Déu de la Consolació del monestir de les jerònimes de Palma és una Mare de Déu sagrari, incidència que encara fa més versemblant el seu emplaçament al centre del conjunt del retaule major. Tanmateix, sembla ser que la portella va ser suprimida i actualment no es pot apreciar on estava emplaçada. Pel que fa a aquest tipus de Mare de Déu, vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel i JUAN, Jerónimo (1961-1967), «Las Vírgenes-sagrario de Mallorca» a *BSAL*, xxxii, Palma de Mallorca, p. 192, lám. xxii. En relació amb la pastera que havia d'acollir la Mare de Déu, és probable que fos similar a la del retaule de la parròquia de Llucmajor (1516). Vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1999), «Miscelánea...», p. 55 i 56, doc. 112. He d'agrair l'amabilitat de Gabriel Llopart i Joana Maria Palou en atendre les meves consultes en relació amb aquesta qüestió i d'altres que tractem en aquesta comunicació.
- <sup>58</sup> Les dificultats econòmiques van afavorir que aquest tipus de contractació fos força freqüent a la segona meitat del segle XV. A Catalunya, diverses obres van ser realitzades en un termini molt superior al previst a causa de les dificultats econòmiques del comitent. Quant a aquesta qüestió, cal tenir present, entre d'altres, el *Retaule de sant Bernardí i l'Àngel Custodi* de la catedral de Barcelona, el del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, ambdós contractats per Jaume Huguet, el de sant Esteve de Granollers, fet pels Vergós. Vegeu RUIZ I QUESADA, Francesc (1999), «Pau Vergós e bottega. Ultima Cena, Preghiera nell'orto degli Olivi e Via Crucis» a *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Martellago, p. 148 i 149. Un cas similar, va ser el del retaule major de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, obra en què es va contractar el fustam per una banda, l'abonament de la pintura es va fer per taules i, pel que fa al daurador dels cimboris, es va pactar amb el daurador Alard Plaça; vegeu

del mateix autor (1998), «Una reflexió a l'entorn de Bernat Martorell a partir de l'observació de certes dissemblances presents en la seva obra» a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, 2 vols, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1, p. 433-436.

<sup>59</sup> Vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 2, fig. 153 a i b; 3, p. 175-176, cat. 153.

<sup>60</sup> A la taula cimera del *Retaule de santa Tecla i sant Sebastià* de la catedral de Barcelona també es representa l'escena de Jesús entre els doctors de l'Antiga Llei, vegeu-ne una reproducció a *Jaume Huguet. 500 anys*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1993, fig. p. 197.

<sup>61</sup> En l'apropament al discurs iconogràfic del conjunt de sant Jeroni no es pot deixar d'esmentar la figura de Gregori Genovard, prehumanista del qual parlarem en un proper estudi que farem juntament amb Gabriel Llopart i Joana Maria Palou.

<sup>62</sup> Vegeu LLOMPART I MORAGUES, Gabriel (1977-1980), *La pintura...*, 3, p. 165-166. Pel que fa a aquest tema, vegeu també BERG SOBRÉ, Judith (1979), «Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth century illustrations on their works» a *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del Primer Col·loqui d'Estudis Catalans*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 303-313.

<sup>63</sup> Vegeu PARDO FALCÓN, José Ma. (1991), «Acercamiento técnico a Pere Terrencs» a LLOMPART I MORAGUES, Gabriel *et al.* (1991), *Pere Terrencs...*, p. 43-51.

#### Resum

##### *Models i derivacions en la pintura mallorquina del darrer gòtic*

Francesc Ruiz i Quesada

Les concomitancies entre la pintura de Pere Terrencs, Martí Torner, Joan Barceló i el Mestre del Presepio, sintetitzen bona part dels models i de les pautes estilístiques de tipus flamenquitzant conreats per Joan Reixac a València, les quals s'analitzen a partir dels retaules de santa Úrsula i de l'Epifania. Els punts de trobada entre aquests artistes i l'estada a Mallorca de Pere Niçard i Alonso de Sedano és el marc on s'esbossa l'esquema visual flamenc que rep la pintura gòtica mallorquina, a partir del qual i de la incidència dels gravats del Mestre I.A.M. de Zwolle es fa un apropament a algunes de les obres de Terrencs.

#### Abstract

##### *Models and derivations of mallorquian painting in recent Gothic times*

Francesc Ruiz i Quesada

The concomitances between the paintings by Pere Terrencs, Martí Torner, Joan Barceló, and the Master of Presepio, synthesise a great deal of the models and stylistic guidelines of the flemish type, cultivated by Joan Reixac in Valencia, which are analysed from Saint Úrsula's alter and the Epiphany. The meeting point of these artists and Pere Niçard and Alonso de Sedano's estate, is the point where the visual flemish outline is sketched, which represents the Mallorquian Gothic painting, from which, along with the incidence of impressions of Master I.A.M. de Zwolle, an approach is made towards some of the works of Terrencs.