EL RETAULE DE SANT GABRIEL. PERE DE VALLDEBRIGA I EL PRIMER BORRASSÀ

ROSA ALCOY I PEDRÓS

El 1930, Post al·ludia a Lluís Borrassà com a l'únic primitiu espanyol universalment conegut.[1] Aquest reconeixement de la seva obra, que ja aleshores era sospesat pels perills que comportava, va tenir algunes conseqüències negatives, atès que el nom de Borrassà, clarament sobredimensionat, podia ser adoptat per a batejar qualsevol pintura anònima del gòtic hispànic. Per aquest camí se li atribuïren un conjunt molt important de pintures que, més tard, serien enraonadament excloses del seu catàleg. Eren els primers passos abans d'entrar en un segon estadi de debat sobre el tema. Tanmateix, la tendència que qüestionava l'amplitud dels primers catàlegs borrassians acabaria contenint-se davant la importància de la documentació sobre el pintor i el bon nombre de produccions que, en el llarg període de la seva activitat, que abarca el darrer quart del segle XIV i el primer del segle XV, eren factiblement associables a la seva prestigiosa personalitat.[2] Així, Josep Gudiol vindria a recordar les observacions de Post sobre la fortuna de Borrassà a l'inici de la seva monografia

1. POST, C. R. *A History of Spanish Painting*. Cambridge (Mss.), II, 1930, p. 315.
2. Vegeu GUDIOL I CUNILL, Josep. *El pintor Lluís Borrassà*. Barcelona: Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1925. Òbviament cal remetre's a les compilacions de MADURELL I MARIMON, Josep M. «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras». A: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. VII, 1949, VIII, 1950, X, 1952. Vegeu també CLARA, Josep. «Precisions i nous documents sobre els pintors Borrassà (segles XIV-XV)». A: *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*. XXIX, 1987, p. 129-142.

sobre el pintor,[3] per tal d'advertir que el moment de negació —era l'any 1953— ja ha passat i que el mestre ha de recobrar el lloc que li correspon en el món europeu del gòtic internacional.

Tot i que la importància de Lluís Borrassà no és un fet discutible, també és evident que el volum d'obres atribuïdes al seu taller és un dels més grans de tota la pintura gòtica catalana. En especial si advertim que sovint es tracta d'obres d'envergadura considerable. L'àmplia base documental, que forneixen més de dues-centes notícies sobre la seva activitat, deixa constància de la gran quantitat d'encàrrecs assumits pel pintor, però també de la presència d'altres artistes i col·laboradors que serien més que simples ajudants o subalterns de taller. Des de la perspectiva actual, la intervenció d'uns i altres, inclosa la del mateix Borrassà, és realment difícil d'aïllar. Tanmateix, sense oblidar les moltes dificultats, cal no passar per alt la coherència estilística d'una sèrie important d'obres, el sincretisme d'algunes de les produccions que se li atribueixen i la incompatibilitat d'altres peces, també agrupades sota el seu nom, amb les primeres i, fins i tot, amb les segones.

Per a definir els límits d'aquest estudi advertiré que en parlar d'un *primer Borrassà* la intenció no és tractar sobre els seus orígens gironins, que obliguen a revisar el seu enllaç amb una extensa i, malauradament, força desconeguda família de pintors,[4] ni, lògicament, tampoc la d'aprofundir en el període de plenitud que, iniciat a les portes del segle XV, s'aferma i culmina amb encàrrecs com el dels retaules de Sant Pere de Terrassa (1411-1413) i el de Santa Clara de Vic (1414). El període que ens interessa se situa justament entre aquests dos moments i ens emplaça davant l'episodi de la seva arribada a Barcelona i la seva immediata projecció en aquest centre, sempre abans del 1400.

Els primers anys de Borrassà a Barcelona: 1383-1400.

La notícia, donada a conèixer per Francisco Martorell[5] i localitzada al *Llibre d'obra de la catedral* de Girona, en què es fa referència a un cobrament del pintor per la reparació d'unes vidrieres, fixa l'activitat de Borrassà a Girona el 21 de gener de 1380. A partir d'aquesta dada aïllada, val la pena

3. GUDIOL, Josep. *Borrassà*. Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispànico, 1953, p. 5.

4. Es pot tenir en compte la recent identificació d'Honorat Borrassà amb un dels artistes que treballen al retaule de Castelló d'Empúries (Museu d'Art de Girona). Aquesta dada, per bé que és molt valuosa, no resol la problemàtica inicial d'aquesta família de pintors. Vegeu M. PUJOL i CANELLES, «El retaule de Sant Miquel de Castelló d'Empúries descoberta la identitat dels seus autors», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXX, 1988-1989, p. 233-255.

5. MARTORELL, Francisco. «Documents d'Art Català antic. Els Borrassà, pintors de Girona. Segles XIV-XV». *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. XXXI, 1921, p. 152.

fixar-se en la recent proposta de Joan Ainaud, que ha relacionat la restauració encarregada a Borrass amb un fragment de vitrall de la catedral de Girona, conservat, concretament, a la zona del presbiteri (vitrall s-III).[6] Es tracta d'un cap de diaca integrat en l'escena de l'Anunci als pastors, que representaria el tret d'unió de les realitzacions barcelonines amb la primera activitat de Borrassà a Girona.[7] Valorada com a hipòtesi de treball per Ainaud, aquesta via d'estudi és certament molt important per a la definició d'un primer estil a partir del qual redescobrir etapes posteriors, ja que el fragment del vitrall s'acosta suficientment a les primeres obres conegudes de Borrassà i, d'alguna manera, pot passar a certificar-ne l'autoria des d'una nova perspectiva. En conseqüència, crec necessari destacar la versemblança d'aquesta hipòtesi amb vista a la interpretació que defensaré més endavant.

L'espai que havia de fer-se Lluís Borrassà en el món artístic trescentista és una qüestió clau a l'hora de reconstruir els perquès de la seva arribada a Barcelona. Aquesta té lloc cap al 1383, moment a partir del qual podem passar a valorar les obres atribuïdes a un primer període. Com indicà Josep Gudiol, la seva entrada a la ciutat coincideix amb un moment brillant i de canvi per a les arts figuratives, ja que sovintejarien els encàrrecs de pintura i escultura que havien de completar i decorar les grans obres arquitectòniques del període, escenaris desofegats que permetrien la col·locació de nous retaules i que justifiquen, en certa mesura, algunes despeses extraordinàries que queden al marge de la rutina i la continuïtat i, fins i tot, la substitució eventual d'alguna obra ja *antiquada*.[8]

Fins fa ben poc no disposàvem per a aquesta etapa de cap producció borrassiana documentada que omplís un espai de gairebé vint anys d'activitat, entre el 1383 i el 1400, amb un referent segur. La situació ha variat en els darrers temps, encara que alguns dels problemes d'atribució creats per aquesta llacuna són encara pendents. Tot i així, a partir d'algunes darreres aportacions és possible arribar a noves i més exactes conclusions sobre l'especificitat de l'estil de la joventut de Borrassà. Al mateix temps i, conseqüentment, és també possible arribar a descartar algunes altres atribucions de forma més definitiva.

El 1383 Borrassà es comprometia a fer un retaule dedicat a sant Antoni confessor i a sant Antoni eremita per a l'església de Sant Damià de l'orde de Santa Clara de Barcelona, obra de la qual encara hi ha notícies del 1385 i del

6. AINAUD DE LASARTE, Joan. «Lluís Borrassà i el seu cercle». A: *Pintura catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc,* Ginebra-Barcelona, 1990, p. 70-73.

7. AINAUD DE LASARTE, Joan *et al. Els vitralls de la Catedral de Girona.* Barcelona: IEC, 1987, vitrall s-III, plafó a1, p. 89-95.

8. GUDIOL, Josep. *Borrassà,* p. 13.

1388. Sovint ha estat destacada la contribució de la monarquia en la realització d'aquest retaule, primerament la del rei Pere el Cerimoniós i, a la seva mort, la de Joan el Caçador. El primer havia cedit 150 lliures destinades a la realització del conjunt, la concessió de les quals fou ratificada el 1387 pel seu fill i successor.[9] El cost total del retaule de Santa Clara va ser de 206 lliures, xifra que contribuïren a fixar l'escultor Pere Moragues i el pintor Esteve Rovira, i que ha permès fer notar la importància del mestre, integrat ja de forma sobresortint a Barcelona, ciutat en què altres artistes de renom tenien obert el seu taller. Entre aquests es trobaven encara Jaume i Pere Serra, sense oblidar un més desconegut i marginal Pere de Valldebriga.

Durant aquest període, descobrim Lluís Borrassà treballant per a la branca femenina dels franciscans i, a la vegada, connectat ja amb els monarques i la cort. El 1388 es requereix la seva col·laboració en la preparació de les festes de coronació de Joan I que havien de tenir lloc a Saragossa. L'any següent fa un rebut de 210 lliures pel retaule dels franciscans de Tarragona, a més de cobrar també per altres conjunts destinats a l'església de Sant Feliu de Girona que requeria un retaule de sant Narcís.[10] La dècada dels vuitanta és marcada per un cert domini dels encàrrecs relacionats amb l'orde dels frares menors, amb el qual mantindrà contactes àdhuc més endavant. Cal remarcar que el servei del pintor a les fundacions franciscanes no deixa de ser una forma viable de ratificar els lligams del primer Borrassà amb la Corona.[11]

El 1390 treballarà novament per a Barcelona, per a l'església de Santa Eulàlia del Camp (al Portal Nou), mentre que té contractades també altres obres per a Girona. No obstant aquesta intensa activitat, la documentació coneguda no relaciona la seva producció amb peces de mobiliari retaulístic destinades a la catedral barcelonina, la qual, a finals del segle XIV i primeria del segle XV, acull treballs d'altres artistes del gòtic internacional. Entre els que havien d'intervenir en el marc catedralici s'hi troba Guerau Gener, autor que contracta el 1401 el retaule de Sant Bartomeu i Santa Elisabet i que havia entrat al taller de Borrassà el 26 de juny de 1391, però abans d'acabar el mes de setembre ja havia cancel·lat el seu compromís. En qualsevol cas, s'observa com la primera etapa barcelonina de Lluís Borrassà implica una progressiva consolidació del taller. La necessitat urgent de col·laboradors és cada cop més clara i a partir de la dècada dels anys noranta aquests semblen imprescindibles. Desconeixem la causa del seu trencament amb Guerau Gener, però cal adver-

9. MADURELL, J. M. *El pintor...* Vol. VII, p. 58-59 i doc. 73-74, 76-77 i 521.

10. MADURELL, J. M. *El pintor...* Doc. 79, 81. FREIXAS I CAMPS, Pere. *L'Art gòtic a Girona. Segles* XIII-XV. Girona, 1983, doc XXXIX i XL, p. 190-193.

11. Gudiol no mencionava debades el seu treball per a Tomàs Olzina, franciscà que fou confessor de Joan I (GUDIOL, Josep. *Borrassà,* p. 15).

tir que la reacció de Borrassà fou l'adquisició d'un ajudant que no podria cancellar el seu contracte. Així, des de poc després de l'episodi que el relaciona amb Guerau Gener, l'esclau anomenat Lluc serà, per força, el seu més constant col·laborador.

1392: el moment estilístic dels retaules de Vilafranca i la compra de Lluc

Les úniques notícies documentals significatives a l'hora de descriure els resultats del primer període d'activitat del taller de Borrassà són les que el relacionen de forma directa amb el monestir de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès. El 23 de febrer de 1392 Borrassà contracta un retaule de Sant Jaume el Menor i Sant Bartomeu per a l'església de menorets de Vilafranca. Poc més tard, el 29 de maig, el retaule de Santa Caterina i Santa Eulàlia, que tindria el mateix destí.[12] Sembla que la seva obra és apreciada i respon a les exigències d'un grup específic de comitents encapçalat pels convents seràfics de Sant Francesc i Santa Clara, sense oblidar la vinculació dels monarques catalans a aquests centres de l'orde franciscà. Pel que fa als conjunts vilafranquins, la connexió de Borrassà amb els menorets i la corona és ratificada per la biografia del rei Joan el qual després de la mort del seu pare, va residir un temps a Vilafranca del Penedès.[13]

Malauradament, la importància dels documents sobre els retaules destinats al convent de Sant Francesc no ha trobat contrapartida en les peces conservades. Amb tot, la situació actual no es pot qualificar de desesperada, ja que darrerament s'ha advertit i donat a conèixer l'existència en una col·lecció privada d'una taula amb el tema de sant Jaume derrocat de la seva trona durant un sermó de Pasqua (fig. 2). Aquest compartiment de retaule, publicat el 1986 per Josep Gudiol i Ricart i Santiago Alcolea i Blanc, per bé que de procedència desconeguda, és encertadament associat pels esmentats autors a un dels retaules documentats del convent de Vilafranca.[14] Així, la raresa relativa d'una

12. MADURELL, J. M. *El pintor...* Doc. 92, 94 i 96. Altres contractes ens situen a la mateixa zona. Per exemple, el de 6 d'agost de 1392, en el qual se li encarrega un conjunt per a l'església del convent de Sant Jaume de Calaf (*Op. cit.* Doc. 95 i 97).

13. Vegeu TASIS, Rafael. *Joan I. El rei caçador i músic.* Barcelona, 1959, p. 147. De finals del 1387 a la primeria del 1388 el rei i la seva cort es refugiaren a Vilafranca del Penedès, fugint de l'epidèmia de glànola que afectava Barcelona i altres ciutats de la Corona.

14. *Aunque no hay ningún dato seguro que permita identificar con absoluta certeza esta tabla como una de las que integraron el retablo (...), es posible presentar tal hipótesis apoyándonos en su estilo pictórico (...) y en la rareza de los retablos dedicados a Santiago el Menor.* GUDIOL, Josep; ALCOLEA, Santiago. *La pintura gótica catalana.* Barcelona, 1986, fig. 1045, núm. cat. 190, p. 81. Vegeu també JOSÉ I PITARCH A. «Lluís Borrassà. Retaule

dedicació a sant Jaume el Menor afegida a l'estil del fragment fa aconsellable l'acceptació d'aquesta proposta. Per tant, hem de creure que l'escena devia formar part del conjunt dedicat al referit apòstol i a sant Bartomeu encarregat el 23 de febrer de 1392, i reflectida la programació que, segons especifica la documentació, va ser responsabilitat del franciscà Tomàs Olzina, personatge que, a més, fou confessor de Joan I, l'Aimador de Gentilesa.

A manca d'altres fragments documentats, el catàleg del primer Borrassà recolza sobre un tercer retaule que s'ha conservat en el convent franciscà de Vilafranca. Es tracta del conjunt que descriu la història de sant Jordi i els primers episodis de la vida de la Mare de Déu (fig. 1). Aquesta obra, al costat de la taula de Sant Jaume el Menor, serà una de les bases fonamentals a l'hora d'explicar l'activitat del taller de Borrassà anterior al 1400 (fig. 2 i 3).[15] De forma conscient he volgut parlar del taller d'aquest mestre i no simplement de la seva mà. El retaule de Vilafranca, que, com els conjunts documentats, es caracteritza per una doble advocació, ofereix una factura que qualificaríem d'oscil·lant. Ja a simple vista el conjunt no sembla un producte absolutament homogeni. Tanmateix, la seva relació estilística amb la taula dedicada a Sant Jaume el Menor és més que notable (figs. 2, 3, 9 i 10).

Per tant, si bé considerem del tot versemblant que el taller de Borrassà assumís la realització dels tres retaules de doble advocació destinats als franciscans de Vilafranca, podria ser útil per a l'anàlisi del tema advertir en l'obra conservada la intervenció plausible d'algun altre pintor, un col·laborador més o menys secundari d'un mestre principal. Per a Borrassà, el 1392 és un any en què els encàrrecs havien de desbordar les seves possibilitats de treball, per més eficient que fos en el seu ofici. No ha de passar per alt que un any abans es produïa l'entrada —i ràpida sortida— de Guerau Gener del seu taller, però més important seria encara la compra el cap de poc —realitzada el 19 de desembre de 1392—, d'un esclau tàrtar anomenat Lluc, que a partir d'aleshores es convertirà en un dels puntals del taller.[16]

A finals del 1392 els conjunts de Vilafranca havien de ser una de les principals ocupacions de l'obrador. Si admetem que el retaule de la Verge i Sant Jordi formava part d'aquest grup de peces, és lògic pensar també que a partir d'aquest moment es treballés en la seva realització. Per tant, no seria

de la Verge i sant Jordi». A: *Millenum. Història i Art de l'església catalana.* Barcelona, 1989, p. 342-343. que segueix aquest mateix plantejament.

15. Post, Ch. R. II, 1930, p. 306-309, fig. 187, xii, p. 564. Gudiol, J. *Borrassà,* p. 1617, 45-49, 103 i 104, fig. 17-33, cat. v. Gudiol, Josep; Alcolea, Santiago. *La pintura...* Cat. núm. 191, fig. 27, 348 i 349.

16. Madurell, J. M. *El pintor...* Doc. 98-100. Ja he indicat la possible connexió entre la sortida de Gener del taller de Borrassà i la compra de Lluc, tot i que ens movem només en el marc de les suposicions.

forassenyat creure que la mà d'obra que requeria Lluís Borrassà —compromès com estava en aquestes i en altres empreses— havia de trobar-se ja mínimament familiaritzada amb la tècnica pictòrica, per tal d'enllestir amb major fluïdesa els nombrosos encàrrecs. Lluc fou venut a Borrassà per un fuster de Mallorca anomenat Gabriel Vila per un total de 66 lliures. El preu permet suposar que el jove Lluc, aleshores d'uns divuit anys, havia de ser una persona valuosa per al seu comprador. D'altra banda, que l'anterior propietari fos un fuster pot insinuar alguna mena de relació entre aquest ofici i el de pintor, especialment quan una de les tasques bàsiques a tenir en compte era la realització de la part de fusteria dels retaules. L'altre factor interessant en aquest assumpte és l'origen mallorquí del venedor, cosa que fa suposar que l'esclau coneixia l'illa, a la qual sembla que va voler tornar en diverses ocasions.[17] És segur que així ho va fer a l'etapa final de la seva vida, quan Lluís Borrassà ja havia mort.

A partir d'aquestes circumstàncies i de l'excepcionalitat de la compra de Lluc, les oscil·lacions d'estil detectades en el retaule de Vilafranca adquireixen un sentit especial, ja que justifiquen la participació de més d'un mestre. Les referències a altres pintors són menys precises i, en molts casos, són posteriors a aquesta etapa.[18] En el moment que ens ocupa val la pena recordar Pasqual Garcia, originari de Torrent (València), que es compromet a treballar durant dos anys amb Borrassà, i ho fa a partir del 1393. Actua com a testi-

17. Per bé que no sigui ara l'objectiu principal, crec que és interessant destacar cert parentiu entre el retaule de Vilafranca i algunes obres mallorquines que representen el seu equivalent estilístic. En els temps que correspondrien a la primera activitat de Lluc a partir del 1393, a Mallorca treballava Francesc Comes. Aquest pintor, conegut abans de la seva identificació com a Mestre d'Inca, es troba documentat a l'illa entre 1392 i 1415 (vegeu LLOMPARA. Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía.* Palma de Mallorca, 1977-1978, vol. I, p. 69-71 i vol. III, p. 57-73). Vegeu l'estudi de Llompart per a la problemàtica d'aquest artista que podria identificar-se amb un pintor valencià del mateix nom, actiu almenys des del 1380. Entre les obres mallorquines atribuïdes a Francesc Comes hi ha el tríptic de la Verge, Sant Jordi i sant Martí de la col·lecció Isabella Stewart Gardner de Boston (*Op. cit.* p. 72-73, cat. núm. 57) que, en alguna ocasió, s'ha volgut relacionar, a través de la imatge del donant, amb el rei Joan I. Sense que aquesta identificació sigui segura, notarem que curiosament la presència de la corona sobre la casaca de Sant Jordi en el retaule de Vilafranca ens retorna fàcilment a la figura del donant del conjunt de Boston, identificat amb el rei Joan. D'altra banda, en la taula americana queda constància de la situació de la Verge entre dos sants cavallers, representants del valor i la caritat mentre en el retaule de Vilafranca les escenes de la infantesa de Maria es vinculen en particular al sant protector de les verges —recordem el salvament de la princesa amenaçada pel drac—, el cavaller Sant Jordi.

18. Ja he esmentat l'aparició esporàdica de Guerau Gener. Gudiol recorda també la del pintor Pere Arcayna, que va ser testimoni de la compra de Lluc (GUDIOL, J. *Borrassà.* p. 18), però no hi ha certesa que fos realment un artista notable. Per a altres pintors vinculats al taller fins al 1400, vegeu el mateix text de Gudiol (*Op. cit.* p. 18-20) i GUDIOL, J.; ALCOLEA, S. *La pintura...* p. 85.

moni Mateu Tudó, també pintor, que vivia a la casa de Borrassà, igual que Antoni Gener, potser familiar del Gener de qui hem fet esment amb anterioritat.[19]

Les fugides de Lluc el 1401 i el 1415, conegudes a través de les notícies d'arxiu, condicionen la idea que hem de formar-nos de l'esclau de Borrassà. El seu període d'activitat és atestat des del 1392, any de la seva compra, fins al 1427. El 1434 ja hauria mort, atès que el valencià Miquel Alcanyís cobra del procurador dels fills de Lluc, alludit aleshores com a difunt pintor de la vila de Sóller (Mallorca), el que se li devia per la pintura d'un retaule que havia fet per a la parròquia d'aquesta població illenca. A partir d'aquí és possible obrir diferents interrogants. El primer problema que es planteja es refereix al retaule de Vilafranca com a resultat d'una primera col·laboració de Lluc amb Borrassà. Si deixem de banda algunes antigues atribucions que porten a estadis d'anàlisi ja superats —com serien els reflectits en el llibre de Sanpere i Miquel dedicat als quatrecentistes—,[20] l'única obra mallorquina atribuïda a Lluc amb una certa insistència és una gran taula del Plany sobre el cos de Crist mort de l'església del Roser Vell de Pollença (Mallorca).[21] La relació de Lluc amb Mallorca i l'afinitat d'aquesta pintura amb els esquemes pictòrics del grup de peces vinculades a Borrassà, ajuden a establir el punt de partida per a l'atribució. El Plany de Pollença seria una taula tardana dins l'activitat de l'esclau. Gudiol la situa entre el 1420 i el 1425, i Llompart en el segon quart de la centúria, molt distant, en conseqüència, dels esquemes

19. Sobre els col·laboradors de Lluís Borrassà, vegeu MADURELL I MARIMON, Josep M. *El pintor...* Vol. VII, p. 46-50. Pel que fa a Guerau Gener, vegeu DURAN I SANPERE, Agustín. «Dos pintors valencians deixebles de Lluís Borrassà». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* núm. 14, 1933, p. 393. DURAN I SANPERE, A. «Un deixeble del pintor Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona». *Vida Cristiana,* 1932-1933, p. 84-88 i 123-132 (vegeu DURAN I SANPERE, A. «Lluís Borrassà i els seus deixebles». A: *Barcelona i la seva Història. L'Art i la Cultura.* Vol. III, Barcelona: Curial, 1975, p. 29-38, i el capítol que li dedica el mateix J. M. Madurell i Marimon (*Op. cit.* p. 32-37) abans de revisar el tema de Lluc i recollir les dades biogràfiques fonamentals sobre l'esclau de Barrassà (*Op. cit.* p. 37-41).

20. SANPERE I MIQUEL, S. «Escuela de Borrassà. Lluch Borrassà». A: *Los Cuatrocentistas catalanes.* II, 1906, p. 225-247. Entre moltes altres obres, algunes d'atribució completament inversemblant, destaca la inclusió del bancal del retaule de Vilafranca entre les obres de l'esclau. D'altra banda, val la pena notar que l'autor apunta l'escola de Siena com a marc de l'aprenentatge de Lluc; per tant, pressuposa una formació prèvia a la seva relació amb Borrassà a Barcelona. A. Duran i Sanpere proposà la identificació de Lluc amb l'antic Mestre de Guimerà, connexió superada en favor de Ramon de Mur.

21. GUDIOL, J. *Borrassà,* p. 80, fig. 179. Tot i que el 1953 parla d'una petita taula, es tracta en realitat d'una peça de dimensions importants (314 x 156 cm) a la qual Post feia referència al volum IV de la seva *History,* p. 622. Per la reproducció en color vegeu LLOMPART, Gabriel. *La pintura gòtica a Mallorca.* Barcelona, 1987, fig. 54, p. 30, autor que accepta amb dubtes l'autoria de Lluc Borrassà.

dels anys noranta del segle XIV. La distància cronològica que separa les dues obres no resta totalment la utilitat de l'esforç de confrontar-les. Les comparacions encara poden ser més atractives si, mentre cerquem possibles afinitats entre elles, ens aproximem al context de la pintura del gòtic internacional mallorquí vista en el seu conjunt.

Només un estudi molt detallat del retaule de la Verge i Sant Jordi en què, sense idees preconcebudes, s'examinin sistemàticament tots els recursos aplicats, permetrà extreure conclusions sobre les responsabilitats exactes en l'execució de l'obra. Si a primer cop d'ull advertíem diferències en la factura d'algunes parts —entre les històries de la Verge i les històries de sant Jordi per exemple—, també cal fer notar el procés homogeneïtzador que comporta d'algunes parts —entre les històries de la Verge i les històries de sant Jordi el plantejament general del retaule al qual després s'acomoda més d'una mà (fig. 1). En aquest sentit, i malgrat les advertències sobre la participació possible de Lluc, crec evident que el primer Lluís Borrassà es retroba com a element rector en el conjunt de sant Jordi i la Mare de Déu de Vilafranca. Així, a partir d'aquesta obra, que s'ajusta adequadament a l'estil del fragment relacionat amb la història de sant Jaume el Menor,[22] es començaria a construir el seu catàleg.

Lluc i la pintura mallorquina del gòtic internacional

En el marc del primer quart del segle XV la pintura mallorquina té un dels seus moments d'alt interès. Hi ha un conjunt de peces directament relacionades amb mestres valencians d'arrel italianitzant que, ja dins l'atmosfera del gòtic internacional, acaparen part de la producció del període. Sense deslligar-se massa d'aquests corrents, les figures dels anomenats Mestres de Santa Eulàlia i de Monti-sion, destaquen per una acusada personalitat que es caracteritza per un llenguatge fortament italianitzat i singular a la vegada.[23]

Al Museu de la catedral de Mallorca es conserven dues taules votives amb la representació de la Crucifixió i la Mare de Déu de la Misericòrdia atribuïdes

22. Recordem que aquesta taula és l'única peça documentada dels seus treballs a Vilafranca del Penedès i l'única que, ara per ara, dóna una imatge clara de l'estil de la joventut del pintor.

23. Els catàlegs adscrits a aquests dos pintors poden donar base a una important discussió que resulta especialment interessant quan es tracta d'explicar l'origen directe del seu italianisme (vegeu l'estat de la qüestió recollit als estudis de LLOMPART, G. *La pintura medieval*. Vol. I, p. 71-76). L'autor sospesa la possibilitat d'identificar Joan Pellisser amb el Mestre de Santa Eulàlia definit per Gudiol. Aquest mateix anònim fou batejat per Post com a Mestre de Castellitx en raó del retaule de Sant Pere i Sant Pau de la parròquia de Castellitx. El fet que Pellisser realitzés un retaule, plausiblement entre el 1420 i 1430, per a aquesta població, permet a Llompart plantejar la qüestió no sense sospesar els principals pros i contres (*Op. cit.* p. 73-75).

al Mestre de Monti-sion (figs. 8 i 11). Sortosament aquestes obres són datables amb certesa l'any 1406.[24] No així el retaule de la Presentació de la Mare de Déu de l'església de Monti-sion que dóna nom a l'anònim i que presenta oscil·lacions de factura.[25] Sobretot les dues taules primeres tenen un gran interès per a nosaltres, ja que presenten trets estilístics proprers als de la gran taula de Pollença relacionada amb Lluc, malgrat el canvi de dimensions que les separa. La interpretació del cos nu de Crist sobre la creu i algunes de les caracteritzacions de les dones fan pensar en la possibilitat d'establir algun tipus de nexe que caldria explicar sense oblidar la cronologia d'unes i altres obres. Encara que, ara per ara, no portaré més enllà les meves conclusions sobre aquest tema, crec que aquesta aproximació de la taula del Plany de Pollença a alguns dels resultats relacionats amb el Mestre de Monti-sion poden ser importants a l'hora de procedir a identificar la personalitat de l'esclau de Borrassà i, per exclusió, del mateix Borrassà.

La distància cronològica d'uns deu anys que separa les tauletes votives amb la Crucifixió i la Mare de Déu de la Misericòrdia, realitzades el 1406, dels retaules de Vilafranca i la participació en aquests de Lluís Borrassà, explicaria l'accent més marcadament internacional que s'adverteix en les primeres, si les volguéssim aproximar definitivament a la mà de Lluc. El caràcter italianitzant d'aquestes obres també sembla diferenciable en alguns punts que, mentre en el conjunt de Vilafranca remeten a les herències més properes a l'ambient barceloní trescentista, en el cas de les taules de Mallorca obliguen a considerar il·lacions estretes amb el món valencià i amb la Itàlia de la primeria del segle XV (figs. 8-10). Per tant, podríem suposar que, si bé Lluís Borrassà recull millor les pautes de l'escola barcelonina amb la qual es troba en contacte almenys a partir de 1383, Lluc aporta la seva familiaritat amb el marc insular obert a Itàlia i al Llevant.[26] En qualsevol cas, si és factible discernir algun tipus de parentiu entre les taules mallorquines i la pintura barcelonina de Borrassà sembla que aquest ha de ser establert en funció del periple i la formació del seu esclau Lluc.

24. El text que acompanya les dues tauletes votives de la catedral mallorquina, pintades després del 1403 i abans del 1406, es trobarà transcrit a LLOMPART, G. *La pintura medieval.* Vol. III, p. 76-78, núm. 59-60. Des del vessant iconogràfic vegeu LLOMPART, G. «La Virgen del Manto en Mallorca». *Analecta Sacra Tarraconensia,* XXXIV, (1962), p. 263-303 i LLOMPART, G. «Nuevas precisiones sobre la iconografía mallorquina de la Virgen del manto y de la Virgen-sagrario». *Analecta Sacra Tarraconensia,* XXXIX, (1968), p. 291-303.

25. Llompart el considera de cap al 1400, encara que podria ser obra de més entrat el segle XV.

26. Miquel Alcanyís seria l'encarregat de concloure el retaule de la parròquia de Sóller que el 1434 Lluc Borrassà deixava inacabat. A partir d'aquí s'han insinuat els enllaços que ja des d'abans podien unir aquest artista valencià amb l'esclau alliberat. El 1415,

En definitiva, les relacions que detectem entre la producció del Mestre de Monti-sion i la de Borrassà són degudes, des del meu punt de vista, a l'existència de Lluc com a vehicle. Si aquesta proposta és vàlida, apreciarem que l'estil del segon pot separar-se del que correspon al seu propietari en funció d'una factura més tendra en els acabats que conforma una taca de color de vegades aiguada. L'estructura dels personatges és menys contundent, més dolça i sinuosa en el tractament de les formes, per bé que es conjuga amb una visió dels espais que també queda subordinada a la figura. Algunes de les seves fórmules denoten un coneixement d'obres italianes que no és detectable en igual mesura en les pintures que podem reconèixer al català. Lluc connecta millor amb realitzacions com les del Mesrte de Monti-sion i el Mestre de Santa Eulàlia o Castellitx.[27] No serà senzill treure a la llum aquest pintor en un taller en què s'integraren també altres artistes. Això no obstant, la seva correspondència amb els ànonims mallorquins és una nota important a afegir a l'estudi del seu *curriculum* extraborrassià.

Sabem que una de les seves fugides del taller barceloní va tenir lloc abans del 26 d'abril del 1401. No és improbable que el seu lloc de destí fos Mallorca. D'altra banda, pressuposem que ja en aquest moment, quan se li reconeixen uns vint-sis anys, havia de ser apreciat com a pintor, reclamat per Borrassà, que li exigeix el seu retorn immediat al taller. El 1415 fugirà de nou, segons consta en un document del 5 de setembre. Poc més tard, el 14 de gener de 1419, la seva importància queda certificada ja que, encara com a esclau, consta com a responsable d'un retaule per a la confraria de Sant Nicolau de Cervera que farà juntament amb Borrassà.[28]

La predella del retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi de Vilafranca

en una de les dècades més brillants de l'activitat del taller de Borrassà, Alcanyís es troba establert a Barcelona, on resideix com a ciutadà.

27. No discutirem ara la connexió entre Lluís Borrassà i Giacomo Jaquerio, artista piemontès actiu entre 1401 i 1453; vegeu, però, pel que fa a aquesta qüestió: GRISERI, Andreina. *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte,* 1965; CASTELNUOVO, Enrico; ROMANO, Giovanni. *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale.* Torino, 1979, [Catàleg], p. 30-57 i CASTELNUOVO, Enrico. «Postlogium Jaqueriano». *Revue de l'Art,* núm. 52, 1981, p. 41-46. Tanmateix, si hagués de valorar aquesta relació potser ho faria des d'algunes de les produccions mallorquines que connecten amb el mestre Lluc. Sobre les semblances entre el piemontès Jaquerio i Borrassà vegeu DALMASES, Núria de; JOSÉ I PITARCH, Antoni. *L'Art Gòtic. Segles* XIV-XV. Barcelona, 1984, p. 208 i 210. S'accepti o no el parentiu, més enllà d'algunes puntuals coincidències, la cronologia dóna la preferència a l'activitat de Borrassà, documentada des del 1380. De manera que, si realment hem de parlar d'influències directes —fet que encara no ha estat prou evidenciat— la prioritat és del mestre català i els seus seguidors sobre la pintura jaqueriana.

28. MADURELL, J. M. *El pintor...* Doc. 222. La Mare de Déu de Cervera (MNAC) provocà l'atribució a Lluc i Borrassà de totes les obres que més tard configurarien la personalitat de Ramon de Mur.

mostra algunes figures, en especial la Dolorosa i el Crist de Pietat, que pel seu italianisme podrien convertir-se en antencedents de les que seran visibles a Mallorca. Ara bé, en les taules votives de la catedral balear o en el Plany de Pollença, el cos de Crist canvia d'aparença, és més ossut i a la vegada més fràgil. La consistència plàstica que hereta el Crist de Vilafranca de la tradició trescentista i que parteix de la simplificació de les formes, aboca a una descripció anatòmica summament sintètica, que serà substituïda per una més detallada presentació del cos nu i una més densa valoració de les zones despullades per mitjà de la gradació dels tons de color. Advertirem fenòmens semblants si comparem alguns personatges dels episodis del retaule català amb les taules mallorquines. En aquest sentit, són atractives les solucions del tipus femení en l'escena dedicada a Maria i a les donzelles brodant, a la part superior del compartiment lateral esquerre del conjunt de Vilafranca, que prefiguren les dones arraulides sota el mantell de la Mare de Déu de la Misericòrdia de la catedral de Mallorca (figs. 8-10). D'altra banda, no es pot negligir alguna mena d'influència mútua, que inclou de *per se* la dialèctica entre les fórmules de Borrassà i els primers passos pictòrics de Lluc dins del taller.[29]

El tipus de la Misericòrdia, particularment estimat en aquest període del gòtic i amb importants mostres trescentistes a la pintura italiana, es recull en una obra documentada del taller de Borrassà, el retaule de Copons del 1402. És difícil fer-se càrrec de l'estil d'aquesta producció, molt retocada, però és important constatar la correspondència amb el model mallorquí. Remarcaríem també la presentació de Maria al temple com a tema no massa freqüent en obres d'aquestes característiques i que, en el retaule de Vilafranca, omple la meitat de la taula principal del retaule. Aquesta situació anormal de l'escena, de costat amb sant Jordi, la fa sobresortir per damunt de les altres. L'interès del tema, sense ser del tot comparable, també té un paper sobresortint al retaule de Monti-sion, que col·loca l'episodi en un pinacle al damunt de les imatges centrals de la Verge i el Nen. De moment, no cal extreure més conclusions de les necessàries a partir de les idees ja exposades, però constatem una vegada més que la recerca de la personalitat de Lluc passa pels enllaços que detectem entre les obres sorgides del taller de Borrassà i el món mallorquí del primer quart del segle XV.

29. La formació de Lluc és l'altra gran qüestió que queda per abordar a l'hora de clarificar els paràmetres de l'activitat de Borrassà del 1392 en endavant. L'italianisme a què em refereixo vagament ha de relacionar-se amb models concrets que segurament explicaran algunes de les oscil·lacions detectables en obres sortides del taller del mestre principal.

La construcció d'un primer Borrassà

Gudiol, en la monografia del 1953, advertia que les atribucions a Lluís Borrassà havien de realitzar-se per exclusió, sobretot en el seu període de formació i els primers vint anys d'èxit que el segueixen. Per tant, i en funció del mètode aconsellat, sembla clar que la imatge de Borrassà no es trobava del tot consolidada. Això és veritat pel que fa als anys que van del 1380 al 1400, ja que aquesta indefinició contrastava amb la segona fase de l'artista, del 1400 al 1424, quan el nombre d'obres documentades és ja molt superior i indicatiu d'unes característiques i un llenguatge peculiars. Si bé en la llarga etapa final no és sempre fàcil perseguir el mestre principal, aquest no acaba de ser camuflat pels seus ajudants i col·laboradors, i és òbvia l'existència d'una sèrie d'elements que autoritzen a establir algunes fronteres clares que acaben donant idea d'un estil rector, a cavall potser de l'ajut prestat per algun valencià i, en especial, per l'esclau Lluc.

Per exclusió, Gudiol va atribuir a Lluís Borrassà quatre obres que al seu parer havien de definir una etapa de joventut que, altrament, hauria romàs buida, atesa la manca d'obres documentades. Primerament esmenta dos conjunts conservats de forma desigual i fragmentària i, en segon terme, dos retaules complets: el de Sant Gabriel de la catedral de Barcelona i el de la Mare de Déu i Sant Jordi del convent de Sant Francesc de Vilafranca (figs. 1 i 13), obra a la qual ja hem al·ludit abans, tenint en compte algunes noves troballes.[30] Amb aquestes atribucions, que tot seguit discutirem, l'autor assajà d'omplir una aparatosa llacuna que pot desconcertar encara actualment, tant pel que fa a l'anàlisi del primer període borrassanià com, sobretot, pel que pertoca a l'estudi d'uns orígens gironins de la seva pintura.

Un retaule incomplet amb tres escenes de la vida de Crist, la Nativitat, l'Epifania i la Resurrecció, del Museu d'Arts Decoratives de París, serviria a Gudiol per encapçalar el catàleg de Lluís Borrassà. Aquestes taules, no exemptes d'importants retocs, havien estat classificades normalment entre les obres dels germans Serra. Val a dir que l'afinitat amb altres pintures del cercle i taller dels Serra és notòria, però també cal admetre que els acabats són diferenciables i s'allunyen de les produccions més característiques de Jaume i Pere

30. Tot i que aquestes es defineixen clarament en el llibre de J. Gudiol i Santiago Alcolea (*La Pintura...*), els autors no revisen el catàleg acceptat el 1953 per a concretar la joventut de Borrassà (*Op. cit.* p. 80-81, núm. cat. 187-189 i núm. cat. 191). Així, a aquestes quatre obres s'afegeix el compartiment lateral del retaule dedicat als sants Jaume el Menor i Bartomeu, contractat el 23 de febrer de 1392, del qual ja he fet esment i que pertany a una col·lecció privada barcelonina. La peça en qüestió apareix reproduïda en la figura 1045 del llibre, p. 463, encara que l'atribució de número de catàleg, que consta al peu de la imatge, no es correspon amb el real.

Serra. Això no exclouria la realització per part d'algun altre pintor vinculat als ambients barcelonins o col·laborador del taller dels Serra, que se'n distancia sense desmarcar-se'n de forma nítida.[31] Les solucions iconogràfiques dels pannells parisencs reflecteixen els esquemes aplicats per aquest taller que dominà la segona meitat del segle XIV a Barcelona. En particular, mostren coincidències notables amb algunes de les solucions que ofereix el retaule de Sixena, per bé que la factura sigui distinta.

Gudiol data aquestes taules, probablement d'un retaule dedicat als goigs de la Verge, com a fetes durant els anys 1385-1390. Aquesta cronologia, que no deixa de ser plausible, any amunt o avall, no obliga a donar per vàlida l'atribució proposada per l'autor. Ans al contrari, creiem que és lícit descartar-la completament en favor d'un reconeixement de deutes, força clars, amb alguns dels treballs realitzats en l'entorn del taller dels Serra. És convenient, en definitiva, pensar en els col·laboradors d'aquests que, a finals del segle XIV, vénen a substituir Jaume Serra, que havia estat al costat del seu germà Pere des de començaments de la dècada del seixanta.

Altres fragments de retaule associats a Borrassà per Gudiol són els relacionats amb Sant Julià de Vilatorta (col·lecció J. Gudiol i R. Gudiol, Barcelona).[32] Encara que en l'argumentació tenen una importància cabdal —ja que és en funció d'ells que es justifica l'associació de les taules parisenques a Borrassà, el mateix artista que, suposadament, va pintar també els retaules de Sant Gabriel de Barcelona i de Sant Jordi i la Mare de Déu de Vilafranca—, estem parlant de peces conservades en mal estat, que han sofert algunes integracions pictòriques i que no he pogut examinar de forma directa. Per tant, crec preferible no fonamentar en elles la meva l'anàlisi.

El retaule de Sant Gabriel i el retaule de Vilafranca

El retaule de Sant Gabriel, realitzat amb anterioritat al 1391 i, probablement, en algun moment de la dècada dels anys vuitanta, seria, segons les tesis de Gudiol, la tercera obra a considerar en una catalogició de les primeres produccions borrassanianes (figs. 6, 7, 13 i 14). Gudiol afirma concretament que *un minucioso análisis morelliano avala su hermandad con el autor de las dos*

31. És sabut que a finals del segle XIV Pere Serra comptarà amb l'ajut de Joan Mates, pintor de gran vàlua que, més endavant, mostra un estil propi, plenament internacional. Les primeres aportacions d'aquest mestre són encara una incògnita perduda o immersa entre les pintures reconegudes al cap del taller. Recentment he insinuat la seva presència en el retaule de Cubells o en la Verge del Museu Bellomo de Siracusa (vegeu ALCOY, Rosa. «Joan Mates, Sant Sebastià i Calvari de la Pia Almoina». *Prefiguració del* MNAC), obres que apareixen catalogades sota el nom de Pere Serra.

32. GUDIOL, J. *Borrassà*. fig. 6-8.

obras anteriores y la atribución a Borrassà.[33] En el mateix contex explica que el retaule de l'arcàngel constitueix, *(en nuestro concepto) no solamente (...) la obra maestra de Borrassà, sinó la mejor pintura hispana del siglo* XIV.[34]

L'argumentació de Gudiol en aquest punt és sorprenent, ja que justifica les diferències formals que detecta entre el retaule de l'arcàngel i les produccions madures de Borrassà, de tal manera que lloa el primer mentre que fa una dura crítica de les segones. Així, mentre al retaule de l'arcàngel el pintor sap fer seu el moviment, atorgant un aspecte diferent a les figures, que ja abandonen els tòpics de la *forma italo-gòtica,* la segona fase comportarà una marxa enrera. Per tant, a la vegada que destaca les virtuts del retaule catedralici (fig. 13), les recolza en una crítica a les obres madures de l'artista. Després de més de trenta anys d'activitat, el retaule de Santa Clara de Vic de Lluís Borrassà comportaria una simplificació de l'estil de joventut. L'organització industrial del taller i l'ancianitat de l'artista contribuiren a la cristal·lització de mètodes rutinaris i a la decadència de les troballes i innovacions del primer període, representat en el fabulós retaule de la catedral de Barcelona.

Aquesta hipòtesi gudioliana, també aplicada a altres mestres hispànics, i que suposa la decadència de l'artista en la seva èposa final, no resol de manera convincent el problema que ara es planteja, ja que, a la distància d'una trentena d'anys que separa el retaule de Sant Gabriel d'obres com el retaule de Santa Clara de Vic, hem d'oposar-hi la proximitat cronològica dels conjunts de Vilafranca. Les semblances que hi pugui haver entre les taules de l'arcàngel i les de Sant Jordi i la Mare de Déu són superficials (figs. 1 i 13). En algun cas poden ser fruit de la moda, i en alrtes de la coincidència esporàdica i mutu coneixement entre els diferents obradors barcelonins actitus al darrer quart del segle XIV.

Ainaud i Verrié, en el seu estudi inèdit de principis dels anys quaranta *La pintura gótica en la catedral de Barcelona* recolliren ja les dades principals sobre tot allò que afecta el nostre coneixement del retaule de sant Gabriel.[35] A partir d'aquest important treball, el retaule queda situat en funció dels seus comitents. Per bé que no es va poder precisar una autoria concreta, es recolliren prou dades a l'entorn del possible encàrrec. Guillema, filla de Pere de Barberà i vídua de Francesc Togores, fundaria el 8 de maig de 1381 un benefici a la capella de Sant Gabriel que ella mateixa sembla haver fet construir com a espai obert al claustre de la catedral. El canonge i prebost de la

33. GUDIOL, J. *Borrassà.* P. 40-41.
34. GUDIOL, J. *Borrassà.* P. 44.
35. AINAUD, Joan; VERRIÉ, Frederic-Pau. «Capilla de l'arcàngel Gabriel», *La pintura gótica en la catedral de Barcelona.* 1940-1942 [estudi inèdit].

Seu, Pere de Puigmarí, afavoriria posteriorment la mateixa devoció.[36] Els escuts del retaule coincideixen amb els de la capella del claustre i corroboren la seva relació amb les famílies Togores i Barbarà.[37] En conseqüència, cal suposar que el conjunt de l'arcàngel degué ser realitzat a partir del 1381, ja que era ja emplaçat a la capella Togores-Barbarà vers el 1391, moment en què un inventari alludeix a les cortines que cobrien el retaule major de la capella. Algunes referències posteriors no afegeixen noves dades sobre la configuració del conjunt. L'obra va deixar aquest espai del claustre abans del 1906 i, fins a la ubicació actual en una capella de la girola, va trobar-se en altres dependències de la catedral (sala de la Capbrevació). En aquests trasllats es va perdre el guardapols, que als anys quaranta encara es trobava, segons comentari d'Ainaud i Verrié, a la capella d'origen.[38]

El retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi de Vilafranca del Penedès, avui a l'església de l'Hospital, antic temple de Sant Francesc,[39] és la quarta obra amb què s'estructurava la primera etapa creativa de Borrassà. En paraules de Gudiol era *el eslabón de enlace entre las tres obras anteriores y la serie cuatrocentista.*[40] No obstant això, creiem que es pot tractar en realitat de l'única realització —juntament amb el fragment dedicat a sant Jaume el Menor (fig. 2)— davant de la qual és adequat parlar del taller del primer Borrassà.

La distància temporal que separa la realització dels retaules de Sant Gabriel i del de Vilafranca és clarament insuficient per a explicar la disparitat de llenguatge que ofereixen. La configuració dels muntants a base de petites imatges de sants superposades, que parteix de les obres dels Bassa —en especial d'Arnau— i que perdura a Catalunya pràcticament durant tot el període gòtic, és un plantejament que no trobem en el retaule de Sant Gabriel, que eludeix aquesta sistematització del santoral. Per aquest camí, s'llunya de l'opció triada per l'artista que configurà el conjunt de la Mare de Déu i Sant Jordi. Altres elements de la fusteria ajuden a definir noves disparitats, per bé que es pugui admetre alguna coincidència puntual de caire més genèric que no pas específic. Aconsellem de comparar els emmarcaments i les formes utilitzades

36. *Idem.* Notes 4 i 5.

37. RIQUER, Martí de. *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550.* Barcelona, 1983, vol. I, núm. 2 (p. 95) i 286 (p. 231) i vol. II, fig. 27 i 172.

38. El retaule de Sant Gabriel havia sofert una mala restauració, que va emmascararlo quasi completament, a finals del segle passat. Una intervenció posterior a càrrec d'Arturo Cividini va intentar d'eliminar les parts repintades sense poder retornar el conjunt a un estat del tot acceptable. La mala conservació anterior sumada als anys passats des de la neteja de Cividini condicionen l'estat actual del conjunt que es pot considerar dolent. De manera que l'anàlisi d'aquesta pintura resulta especialment compromesa.

39. POST, C. R. *A History...* II, 1930, p. 306-309, fig. 187, XII, p. 564.

40. GUDIOL, J. *Borrassà,* p. 45.

per remat els muntants. Tampoc el dibuix dels arcs no coincideix plenament, per bé que en el disseny de les cimeres s'hi posi sempre una cura molt especial. La faixa decorativa de fusta que al retaule catedralici separa la taula del Calvari de la de l'Anunciació és un tret distintiu que forma part de les seves importants peculiaritats i que no es troba a Vilafranca. El dibuix del punxonat s'afegeix a les diferències establertes a partir de la fusteria i que afecten l'estructura general del retaule (figs. 1 i 13). El treball de punxons és més ric i sumptuós al retaule de Gabriel, on en algun cas el picat de temes vegetals es combina amb un fons de color. Aquests jocs retornen en el mur calat que tanca el segon terme de l'Anunciació.

Ambdues obres destaquen per les seves originalitats de caire temàtic, que contrasten com a formes puntuals amb la més monòtona i de vegades repetitiva producció que arriba a caracteritzar la llarga activitat dels Serra.[41] Tot i així, aquestes recerques plàstiques inhabituals no són un indici que condueixi necessàriament a un mateix autor. Més aviat són símptomes d'un canvi d'opcions i de plantejament que, a la darreria del Tres-cents, pot obligar a remarcar l'arribada, per diversos camins, d'un nou discurs creatiu. Un canvi que pot afectar en part els mateixos Serra. Aquestes propostes es convertiran, simultàniament, en alternatives, amb una renovació del repertori en ús i amb un enriquiment tangible de les solucions gràfiques quan es tracta de resoldre els temes més habituals.

Deixant de banda els episodis que separen els programes dels dos retaules, aquests seran més fàcilment comparables a través d'alguns temes comuns. El paral·lelisme més directe que s'ha establert de vegades com a prova d'afinitat pot ser fruit de suggestions iconogràfiques que denoten una proximitat superficial entre els temes.[42] El pentinat de rínxols radiants de l'àngel de les anunciacions és un d'aquests tòpics que obliga a considerar, no tant la coincidència de mans, com la referència a un model d'èxit emprat per ambdós artistes, model que retrobem no massa modificat en obres distants per l'estil o per l'espai, i no necessàriament estrictament contemporànies (figs. 5 i 6). En aquest punt pot ser lícit recordar l'escultura de Sant Rafael a la façana de l'Ajuntament, obra de Pere Sanglada, o el Sant Gabriel de l'anunciació al retaule de Santa Margarida del Mestre de Fonollosa (Museu Episcopal de Vic), però també d'alguns dibuixos bohemis amb diversos estudis o models per als

41. Aquesta afirmació pot ser matisada per raó de solucions puntuals. Tot i així, el bon nombre de peces arribades fins a nosaltres i una certa regularitat en la plasmació dels temes més usuals han contribuït a fixar les constants d'aquest prolífic taller enfront de les novetats que l'escola barcelonina haurà d'afrontar almenys a partir de la dècada dels anys vuitanta.

42. Vegeu algunes de les comparacions publicades per Gudiol en la monografia del 1953.

caps dels àngels de pentinat radiant i rinxolat.[43] Així, algunes de les relacions anotades no suposen en cap cas una raó d'entitat suficient —iconogràfica i formal— que obligui a redundar en una autoria única per a tots dos conjunts.

Pel que fa al gest de la Verge i de Gabriel, és possible portar a col·lació exemples més propers a cadascuna de les taules, que contribuirien a separar-les entre si. La siutació entronitzada de Maria al conjunt de la catedral és un tret diferencial respecte de la solució de Vilafranca, on Maria se situa asseguda a terra (figs. 5 i 6).[44] Ni l'escenari, ni la situació dels protagonistes, ni la representació espacial que se'n deriva, no tan sols la presència de la divinitat, no ens permeten determinar un acostament suficient, tot i que els serafins —imaginats com a petits caparrons envoltats d'ales— siguin un motiu que, només de forma relativa, considero equivalent. Recórrer a altres escenes comunes als dos retaules —la Nativitat i el Calvari— pot refermar aquestes conclusions amb arguments semblants (figs. 5 i 7). El Naixement del retaule de Sant Gabriel és una pintura molt particular en què Maria apareix envoltada d'una forma ametllada a manera de mandorla, i tant ella com Josep adoren l'Infant situat a terra i envoltat d'una aurèola mística. Aquest esquema, que es relaciona amb una nova i particular visió del tema del Naixement, recorda en el marc català la solució adoptada al retaule de Copons del 1402, però també algunes propostes lleidatanes que tenen un desenvolupament posterior.[45] A Vilafranca, tant la situació dels personatges com les seves actituds són menys excepcionals i

43. *The Arts in Europe around 1400. The International Style.* Baltimore: Walters Art Gallery, 1962, plate II, núm. 5a, p. 5-6.

44. La disposició asseguda de Maria en l'Anunciació és poc freqüent. A Catalunya sobresurt com a primer exemple notori i en plena onada italianitzant l'Anunciació atribuïble al Mestre del tríptic de Baltimore (MNAC), obra de procedència insegura. Al retaule de Sant Llorenç de Morunys, Maria apareix agenollada mentre que en altres obres del taller dels Serra és freqüent la representació de Maria dreta o asseguda sobre un escambell. Per tant, la fórmula escollida a Vilafranca, malgrat l'excepció ja esmentada, ens allunya de la tradició tres-centista més estesa que, en el retaule de Sant Gabriel, reverteix en la taula principal on la Verge roman entronitzada. Amb la plena difusió del gòtic internacional es difondrà la imatge de la Verge anunciada asseguda sobre coixí —a la manera de la Mare de Déu de la Humilitat—, però aquest fet no enfosqueix l'interès de la representació de Borrassà per a Vilafranca.

45. El retaule de la capella de l'Encarnació de Santa Maria de Copons, conservat avui a la col·lecció Montornal de València, fou contractat per Lluís Borrassà el 26 de gener de 1402. El contracte especifica que l'escena principal ha de ser l'Anunciació: *lo dit Luis, degue pintar en la taule del mig, la istòria de la Salutació, so a saber, l'Angel gabriel. e la Verge Maria, com fou saludade per ell; e ab lo Sant Sperit, e Ihesús com se ven encarnar* (vegeu MADURELL, J. M. *El pintor...* VIII, 1950, doc. 136, p. 143-144; GUDIOL, J; ALCOLEA, S. *La Pintura...* Cat. núm. 192, fig 350). Malgrat aquest parcial paral·lelisme iconogràfic i la referència a l'adoració de l'Infant que el conjunt de Copons inclou quan es tracta de definir la Nativitat (*ço es com Ihesu Christ nasch*), no sembla que aquest, força posterior al retaule de l'arcàngel. pugui qüestionar les diferències ja remarcades entre les dues pintures anteriors al 1400.

responen a una visió més anecdòtica i narrativa de l'esdeveniment. El pintor integra al fons de la imatge el tema de l'anunci als pastors.[46]

La Crucifixió, per a la qual s'acostumen a aplicar solucions més reiteratives, podria semblar més pròxima en els dos retaules. En ambdues composicions, i a partir de l'eix central que pauta el crucificat, es disposen diferents grups de soldats a cavall que ocupen un segon terme, mentre que, en el primer i al costat esquerre, hi ha lloc per a les Maries i sant Joan. La Magdalena és agenollada al peu de la creu. La diferència fonamental radica en la manera de compensar aquests plans i en la situació puntual de cadascun dels protagonistes. A més, el retaule de Gabriel inclou el tema dels soldats que, asseguts a terra, es juguen la túnica de Crist. La Magdalena abandona el costat esquerre per equilibrar millor el pes visual del grup definit per les altres dones i sant Joan, compensació que en el retaule de Vilafranca resol un cavaller amb montura blanca. L'organització del conjunt catedralici és més complexa, tot i que la taula de Borrassà pugui ser qualificada de més *moderna*.

La tècnica pictòrica seria un factor a no oblidar, per bé que la dissortada història del retaule de la catedral ofega algunes de les seves característiques. L'emplaçament al claustre devia comprometre l'estabilitat d'una superfície que, en ser repintada i necessàriament netejada, sofriria noves agressions. Ara bé, la nitidesa dels colors de les obres del taller de Borrassà, la brillantor intensa dels seus carmins i vermells en contrast amb altres colors potents, tots ells protegits per vernissos especials, difícilment es troba en el conjunt de l'arcàngel, en què intuïm un ús més ponderat del color i el contrast, tot i no estar mancat d'atractiu i força.

El retaule de Sant Gabriel és la producció d'un mestre plenament format. El seu estil es troba en un moment de maduresa que no deixa entreveure el tempteig típic d'un artista que encara incorpora novetats fonamentals i elements completament insospitats a la seva pintura. Contràriament, veiem en el retaule de Vilafranca una producció oberta, que dóna peu a la recerca i és contenidora de múltiples potencialitats encara no perfectament assumides. En aquest retaule hi ha molts components insinuats amb una esplèndida delicadesa, però sense exhaurir-ne les possibilitats, sense treure'n tot el rendiment. Les seves taules anuncien experiències més madures —no necessàriament millors— fundades en aquests treballs inicials. D'altra banda, ja hem indicat algunes de les raons que explicarien el to miscel·lani i el tractament desigual de l'espai. Fou Gudiol qui advertí que en el retaule de Vilafranca s'hi detecta una constant vacil·lació pel que fa a la mida que pertoca a cada personatge.

46. La composició general ha de comparar-se amb la del Naixement del retaule de Santes Creus (MNAC), encara que les ubicacions de Maria i Josep es trobin invertides.

Després d'haver considerat que el retaule de Sant Gabriel és una de les millors i més ben acabades obres de la pintura hispana del segle XIV, descobreix al retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi un *constante forcejeo que ocurre en las historias, en los santos de los montantes y en las figuras de la predela* i que *es prueba de arcaísmo.*[47]

En definitiva, la fervent intuïció de Gudiol dóna nous arguments per a corroborar la distància entre una obra perfectament perfilada —el retaule de Sant Gabriel— i una obra —el retaule de Vilafranca— que entenem com a tema d'obertura d'una carrera artística que ha de fer encara un llarg recorregut. Per explicar la distància entre els retaules de Vilafranca i de la catedral, Gudiol al·ludeix a una evolució inversa que situa en millor posició l'obra més antiga, ja que el retaule de Vilafranca seria plausiblement posterior al 1392 i el de la catedral de Barcelona anterior al 1390-91. Arribats a aquest punt, potser no té sentit dur la qüestió més enllà. L'atribució a Borrassà és problemàtica per la considerable distància estilística que separa les dues obres en relació amb la seva pràctica contemporaneïtat. Conseqüentment, es confirma la impossibilitat estilística de partida que obliga a pensar en pintures realitzades per dos tallers diferents. Si he volgut recórrer tot aquest camí és per raons metodològiques i demostratives. Les comparacions puntuals ajuden a examinar els arguments bàsics de Gudiol, i a oferir una visió la més objectiva possible de les premisses en què es basen algunes noves hipòtesis.[48]

Aproximació als temes i a l'estil del retaule de l'Arcàngel Gabriel [49]

La temàtica del retaule de Sant Gabriel és una de les raons de la seva excepcionalitat. No oblidem, però, que el 16 de juliol de 1364, Llorenç Saragossa firmà un contracte per a la realització d'un retaule, valorat en 27 lliures, destinat a l'església major de l'església de Càller, a Sardenya, que havia de dedicar-se a sant Gabriel i a sant Antoni.[50] A partir d'aquesta obra, haurem de

47. GUDIOL, J. *Borrassà,* p. 48.

48. Per bé que alguns autors han qüestionat l'atribució del retaule de Sant Gabriel a Lluís Borrassà —o no han arribat a plantejar-la, recordem l'aportació inicial d'Ainaud i Verrié quan el 1942 parlen ja d'un Mestre anònim—, la integració d'aquesta peça en el seu catàleg és encara excessivament generalitzada (vegeu per exemple una al·lusió recent de Joan Molina quan compara el tractament donat per Joan Antigó a l'episodi en què Josep descobreix l'embaràs de Maria i la solució del retaule de Sant Gabriel que relaciona, sense cap qüestionament, amb Lluís Borrassà (MOLINA, Joan. «Retaule de la Verge de l'Escala». A: *La Catalunya Medieval.* Barcelona, 1992, [Catàleg], p. 292-293, cat. núm. 333).

49. Per a la descripció i identificació dels temes representats, ens remetem a l'estudi de J. Ainaud i F.-P. Verrié sobre la pintura gòtica a la catedral de Barcelona.

50. MADURELL, J. M. *El pintor...* VIII, 1950, doc. 13 i 15, p. 24-26.

pensar en un desenvolupament més o menys parcial dels temes que consagren la imatge de Gabriel, l'arcàngel missatger per excel·lència, que poden trobar ampliació en el retaule de la catedral de Barcelona.[51]

L'arcàngel, que serà l'encarregat de dissipar els dubtes de Josep mentre dorm, és protagonista essencial de l'Anunciació a Maria, l'episodi més important amb què se'l relaciona, i també el més freqüent (figs. 6 i 13). Les representacions de l'encarnació de la divinitat ocuparan espais centrals del retaule gòtic des de ben aviat. Impliquen la resolució del quadre principal en funció d'un esquema narratiu que desplaça la figura del titular o titulars, i que posa de manifest l'acció indicada. La imatge de Gabriel apareix integrada en l'episodi, de manera que no és lícit afirmar que la fórmula sigui equivalent a la que servia per a representar sant Miquel en lluita amb el drac. En el cas de l'arcàngel guerrer sovint el record del combat amb el maligne actua com a simple fórmula-atribut del titular del retaule. El dimoni, aferrat a l'arcàngel o abatut als seus peus, com a monstre grotesc i deforme, és un element que s'imposa com a part de l'*atrezzo* general que caracteritzarà aquest i altres *sants del drac*. Normalment, la lluita entre àngels i dimonis capitanejada per sant Miquel reapareixerà en alguna de les escenes del retaule. És palès que, pel que fa a Gabriel no es pot concloure de la mateixa manera sobre els personatges que l'acompanyen, ja que Maria té un protagonisme essencial en el quadre. D'altra banda, tampoc no trobem de manera habitual una imatge isolada que fixi l'efígie de l'ambaixador de Déu al marge del tema de l'Anunciació. No és factible reconstruir una tradició gòtica en què sant Gabriel aparegui de forma equidistant al sant Miquel de tants i tants retaules,[52] malgrat que la figura del primer pugui aparèixer de costat a la dels altres arcàngels, identificats com a grup peculiar. Curiosament, a partir de la segona meitat del segle XIV, abunden els retaules centrats per l'Anunciació. Només a Itàlia són molts els casos en què aquesta escena passa per damunt d'altres temes i ocupa el compartiment central del retaule. Aquesta localització sobresortint es fa especialment notòria al llarg del segon Tres-cents i primeres dècades del segle XV. És clar que la preferència s'explicaria tenint en compte la importància de l'episodi que obre el cicle de la infància de Crist, però, alternativament, potser també haurem de considerar una apreciació en augment per la figura secundària i, a la vegada

51. Menys clara, pel que fa a l'advocació, és la notícia que menciona a Pere Serra quan, el 1399. reclamava 50 florins que li devia la Confraria de Sant Gabriel de Vic per un retaule que havia pintat (vegeu GUDIOL I CUNILL, J. *Els Trecentistes*, p. 28).

52. Al retaule de Sant Andreu de la parròquia de Santa Maria de Maluenda, el titular apareix flanquejat per Sant Miquel lluitant amb el drac i Sant Gabriel que duu un filacteri a la mà amb la seva salutació a Maria. Novament la identificació es produeix gràcies al seu paper de mitssatger primordial que notifica l'encarnació de Jesucrist, tot i que en aquesta ocasió hom hagi sabut prescindir de la seqüència completa.

insubstituïble de Gabriel, apreciació fundada de retruc en el paper que des d'antic li pertoca en el transcendent assumpte de l'Anunciació.[53] Francesc Eiximenis, amb el seu *Llibre dels àngels,* escrit a València el 1392, degué contribuir a desvelar alguns aspectes que interessaven els seus contemporanis sobre la difícil matèria angèlica que ja havia estat tractada anteriorment amb intensitat per Ramon Llull, el 1277. El text d'Eiximenis va tenir una important repercussió a l'Europa dels segles XV i XVI, configurant, segons Curt J. Wittlin, *«un tractat mig teològic, mig popularitzant, en llengua vulgar»*[54] que, per raons de caire cronològic, potser no explicarà directament el retaule de Sant Gabriel de la catedral de Barcelona, però que no deixa de ser una fita, en una direcció semblant i pràcticament paral·lela, que cal constatar. Per tant, el *Llibre dels àngels* és prou indicatiu de l'atracció que en la plenitud del gòtic provoquen les històries d'aquests éssers celestials, tractades ara a un nivell assequible, en què els aspectes narratius se sobreposen a visions més abstractes que també va deparar l'angeologia.[55]

La diligent activitat de Gabriel en els cicles del Nou Testament es fonamenta en una presència prèvia a l'Antic. És sabut que l'arcàngel fou l'encarregat de manifestar-se al profeta Daniel, d'explicar-li les seves visions i d'anunciar-li l'època del naixement del Salvador, temàtica a la qual es dediquen les tres primeres escenes del retaule. L'episodi següent el situa davant de Zacaries, que rebrà davant l'altar la notícia del naixement de sant Joan Baptista, tema que facilita la transició al Nou Testament,[56] precedint tant l'immediat anunci als pastors com l'escena central de l'Anunciació.

53. Per a una ràpida revisió de les imatges de l'arcàngel, vegeu l'article de CASANOVA, Maria Letizia: «Gabrielle». A: *Bibliotheca Sanctorum.* Vol. V, Roma, 1964, p. 1328-1336.

54. EIXIMENIS, Francesc. *De Sanct Miquel arcàngel.* Barcelona, 1983, [edició, introducció i apèndixs a càrrec de Curt J. Wittlin], p. 10 de la introducció.

55. Són interessants les observacions de Curt Wittlin en la seva presentació del text de Francesc Eiximenis, *De Sanct Miquel...,* p. 8-9. Es tracta de constatar la intensa devoció als àngels a finals del segle XIV. L'àngel custodi adquireix un lloc de privilegi dins la ciutat en tant que arriba a ser vist com el seu principal protector. Són conegudes algunes representacions del moment, tant a València, en la pintura de la Sala del Consell, com a Barcelona, en l'escultura de Sanglada a la façana de l'Ajuntament (vegeu LLOMPART, Gabriel. «El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico». *Boletín de la Cámara oficial de Comercio de Palma de Mallorca.* Núm. 673. 1971, p. 147-188). També ha estat destacada en diverses ocasions la voluntat del rei Martí I de decorar una capella al Palau Reial de València amb còpies de les pintures de la Torre dels Àngels del Palau papal d'Avinyó.

56. La taula de l'Anunciació flanquejada pels dos sants Joans del Museu de Mallorca pot obeir a la implicació de l'arcàngel com a anunciador diví entre dues figures que semblen consagrades a definir els diferents temps d'arribada i retorn de la divinitat. El primer és l'indicat pel Precursor com a arribada del Messies i el segon aquell que, després del sacrifici de Crist, serà remarcat per l'evangelista com a moment lligat al final dels temps a partir dels escrits sobre l'Apocalipsi. Vegeu, en aquest sentit, la interpretació proposada

A més de trobar-se en la primordial salutació a Maria, el protagonisme de Gabriel es fa extensiu a altres moments. El cicle del Nou Testament s'inicia al registre inferior dels carrers de la banda esquerra amb el somni de sant Josep i l'anunci de la bona nova als pastors. L'ambaixador celestial s'encarrega de difondre l'expectativa de salvació que implica la Nativitat. A continuació, Gabriel advertirà en somnis als reis d'Orient per tal d'indicar-los el camí que hauran de prendre en el seu retorn de Betlem, i evitar així la visita a Herodes. El quadre següent mostra la fugida a Egipte, amb la qual l'infant es lliurarà de les ires del rei dels jueus. Al segon registre, a la dreta, hi ha l'àngel confortant Jesús a l'Hort de les Oliveres, seguida de l'escena en què ell mateix explicarà la resurrecció de Crist a les tres Maries, situades davant del sepulcre buit del seu Mestre. Finalment, assistim a l'Ascensió, que precedeix l'anunci a Maria de la seva propera mort. Gabriel sobresurt com a personatge delegat, que actua constantment quan la divinitat vol comunicar fets importants als homes. A diferència de sant Miquel, que assumeix funcions diverses, Gabriel és solament i reiteradament ambaixador celestial, l'ambaixador celestial per excel·lència. L'ancàngel, sempre amb un prim i llarg filacteri a les mans, inscrit amb textos llegibles, encara en vol o ja dret a terra, és el nexe que uneix les diverses escenes del cos superior del retaule.

La predella presenta temàtica mariana. Sembla com si d'aquesta manera hom volgués compensar el protagonisme usurpat a la Mare de Déu pel seu herald. Els temes dedicats a Maria arrodoneixen alguns dels aspectes temàtics que, des dels carrers que donen cos al retaule, són interpretats des d'una perspectiva molt parcial, que tendeix a subratllar la presència de l'arcàngel. Així, en donar un especial protagonisme a la Mare de Déu en la zona del bancal, es recuperen per al programa de conjunt episodis centrals que no comporten la intervenció directa de Gabriel en la seva acció però que, certament, donen sentit a les seves ambaixades. És, per exemple, el cas de la Nativitat, l'Epifania o la Presentació de Jesús al temple, situades a la predella. Cadascuna d'aquestes escenes —inclosa la Dormició que completa la sèrie— mereix un estudi detallat per raons d'originalitat iconogràfica i correspondència amb el programa general del retaule que presideixen Gabriel i Maria.[57] La Nativitat de Jesús

per alguns conjunts dedicats als sants Joans a ALCOY, Rosa. «Bernat Martorell. Retaule dels Sants Joans de Vinaixa, compartiments i predella de retaule». *Prefiguració del* MNAC. Barcelona, 1992, p. 278-283).

57. La relació que s'estableix entre la predella i el cos del retaule és també un aspecte remarcable, atès que la primera, configurada solament per quatre compartiments, no fa de basament de tots els carrers. L'Epifania i la Presentació de Jesús al temple omplen el tram del carrer central, que té una amplada aproximada del doble que els laterals, mentre que la Nativitat i la Dormició donen fonament als carrers interiors, dret i esquerre. Els exteriors no tenen recolzament de cap mena, tot i que sigui possible matisar la qüestió

té com a conseqüència immediata l'anunci als pastors. L'Epifania ens remetrà als episodis del viatge dels reis mags i de la fugida a Egipte. La Presentació de Jesús al temple prefigura la Crucifixió, que és l'episodi del retaule que, conjuntament amb l'oració a l'Hort de les Oliveres, rememora la Passió de Crist i, per tant, el dolor de Maria. Tot seguit retornem els motius de goig. Si l'àngel anunciava a les Maries la resurrecció de Crist, a la qual s'afegia l'escena complementària de la seva Ascensió al Cel, observarem com, per últim, de l'Anunci fet per Gabriel de la mort de la Verge, hem de passar a l'episodi que escenifica l'instant de la Dormició i que tanca els episodis del bancal per la banda dreta. Maria apareix ajaguda en el seu llit, envoltada dels apòstols, mentre que la part superior del quadre reserva una privilegiada visió de la seva Coronació (fig. 14). La voluntat de condensar aquests dos moments en una sola instantània té un especial atractiu i és una mostra més de les peculiaritats iconogràfiques d'aquest sorprenent conjunt.

Pere de Valldebriga i un nou context per al retaule de Sant Gabriel.

La primera notícia que vincula Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona és del 1396 i tracta de la venda de colors per pintar la trona de la Seu.[58] Com hem vist abans, durant el darrer quart del segle XIV les seves produccions no degueren tenir com a destí preferent la catedral, sinó altres marcs de dintre i fora de la ciutat. Mentre que per a la catedral barcelonina havien treballat alguns dels més importants artistes del segle XIV,[59] després del 1396 Borrassà no torna a aparèixer relacionat amb ella fins al 1406, quan se li encarrega ja una obra important: el retaule dedicat a sant Antoni. Més tard, el 1419, farà un retaule per a la capella de Sant Llorenç amb les advocacions de l'esmentat diaca, de sant Hipòlit i de sant Tomàs d'Aquino.[60] Tanmateix, des de finals

en funció de la fusteria complementària i els acabats generals del retaule. Sabem que aquests espais extrems de la predella seran envaïts de vegades per les portes del retaule, però els casos més antics que coneixem són ja del segle XV. A desgrat d'una possible pèrdua de dues imatges, deguda a una refacció posterior —poc probable si tenim en compte la seqüència temàtica—, l'estructura de la predella en relació amb el cos del retaule seria una raresa més que no retrobem en els treballs de Borrassà.

58. GUDIOL I CUNILL. J. *Els trescentistes, segona part.* Barcelona, s. d. (1924), p. 138.

59. És prou rellevant l'encàrrec dels sabaters a Arnau Bassa el 1346. Sense fer un repàs exhaustiu d'altres obres destinades a la seu durant la segona meitat del segle XIV, destaquen les dels germans Serra. El 1360 Francesc Serra rep un pagament per un retaule tabernacle encarregats per Romeu Ferrer, beneficiat de la seu de Barcelona (MADURELL, J. M. *El pintor...* X, 1952, doc. 416, p. 39-40). El 1389, Pere Serra signa un rebut per un conjunt destinat a la capella de Santa Maria Magdalena, construïda a la catedral de Barcelona (*Op. cit.* VIII, 1950, doc. 35, p. 42).

60. Anys abans, el 1417, un pintor anomenat Lluc —no és del tot segur que sigui l'esclau de Borrassà— havia cobrat per pintar les imatges d'un Crucifix i de Santa Eulàlia per la seu barcelonina.

del segle XIV a la primeria del XV són altres els pintors cridats a decorar les capelles de la seu barcelonina. Entre els representants d'un primer gòtic internacional s'hi troben Guerau Gener i Joan Mates.

Per una banda, l'aïllament del retaule de Sant Gabriel com a obra no documentada amb la qual no s'havien establert paral·lels i, per una altra, la coincidència de la seva cronologia més factible amb el moment de l'entrada i ràpida implantació del taller de Borrassà en l'ambient barceloní, havien de condicionar fortament l'atribució d'aquest conjunt catedralici al pintor arribat de Girona. Raons com aquestes, sumades a alguna errònia comparació puntual entre el retaule de l'Arcàngel Gabriel i el retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi de Vilafranca, varen acabar de facilitar la seva adscripció a la joventut de Borrassà. Tot i que sigui possible comprendre la incidència de factors com els esmentats, hi ha almenys un parell d'arguments que qüestionen aquesta visió de les coses.

El primer parteix de les diferències que ja hem indicat i que separen els dos retaules, associats *contra natura* a un mateix moment de la carrera artística de Borrassà. El segon es fonamenta en el trencament de la visió aïllada d'aquesta obra, que seria realitzada amb anterioritat al retaule de Vilafranca. Convé desenvolupar aquesta segona línia de l'argumentació, ja que, des del moment en què és possible definir un nou context per a explicar el retaule de l'arcàngel, es poden posar en qüestió els lligams que l'uneixen a la primera època creativa de Borrassà.

El mestre de sant Gabriel configurat com un anònim independent de Borrassà, pot fer seves altres obres que amplien el nostre punt de vista fins arribar a configurar un catàleg alternatiu i coherent.[61] Entre elles ja vàrem destacar una taula amb sant Francesc i sant Antoni abat del Museu Diocesà de Lleida, algun altre fragment més dubtós de pintura sobre taula i les pintures del sostre de Mesones de Isuela. També apropàvem a aquest grup el carrer central d'un retaule de santa Maria Magdalena. La taula, coronada pel Calvari, mostra la santa, en posició frontal i entronitzada, que presidia un conjunt, plausiblement un tríptic, del qual hem perdut els carrers laterals. L'obra força malmesa i de qualitat inferior al retaule de sant Gabriel, pertany al Museu Diocesà de Barcelona i es troba actualment a l'espera d'una restauració. Pels volts del 1370, Pere de Valldebriga va realitzar per a la catedral de Barcelona un retaule de la mateixa advocació, valorat en 45 lliures [62] i de proporcions

61. ALCOY, Rosa. *Pintures del Gòtic a Lleida*. Lleida, 1990, p. 103 i ss. i ALCOY, Rosa. «La pintura a la Seu Vella de Lleida de l'italianisme al gòtic internacional». A: *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Lleida, 1991, p. 119-132, en especial p. 116-128.

62. Vegeu MADURELL, J. M. *El pintor*... Vol. X, 1952, doc. 443. Pere de Prat, també pintor, actuà com a fiador de Pere de Valldebriga. Del total del preu estipulat per al

semblants a la que contractaria per a la Casa de l'Almoina de Lleida el 1388.[63] Si consideréssim momentàniament la possible connexió d'aquest encàrrec amb la taula de la Magdalena, disposaríem d'un punt de referència per a situar estilísticament Pere de Valldebriga.[64] Tanmateix, mai no hem arribat a defensar aquesta correspondència en termes absoluts encara que és cert que l'hem deixada entreveure. Així, a l'hora d'establir la connexió entre la taula de la Magdalena del Museu Diocesà i el document, que permetria redescobrir amb certesa l'estil d'aquest pintor, hem insinuat alguns dubtes que es fonamentaven justament en les dades que forneix el contracte signat per Valldebriga. La intenció és abordar, en un futur, el tema monogràficament per tal d'arribar a una valoració global de la personalitat del mestre de l'arcàngel i de l'hipotètic Pere de Valldebriga. Ara bé, per tal de clarificar la nostra visió davant d'algunes circumstàncies que plantegen problemes a aquesta coincidència [65] i de les potser desmesurades conclusions que se'n treuen, creiem necessari avançar més sobre aquest punt, a l'espera de tractar el tema en tota la seva extensió quan això sigui viable i oportú.[66]

Les incerteses respecte a la connexió entre el retaule de la Magdalena documentat i el fragment de taula conservat al Museu Diocesà arrelen en allò que sabem, a partir del contracte del 1370, sobre els comitents del conjunt. Són tres homes de nom conegut, el rector Pere de Castellar (*Castellario*) i els beneficiats de l'altar, Jaume Serra i Antoni Rovira, mentre que a la taula és clara la presència també de tres donants, però en aquest cas es tracta d'un home i de dues dones. Abans d'anar més enllà haurem de sospesar i tenir molt clar el paper que jugarien el rector i els dos beneficiats. En cap moment no es diu que tots tres siguin els directes promotors de l'obra i tampoc no demanen ser representats corporativament en el retaule, per bé que és explícit que serà Pere de Castellar qui dictarà el programa, les imatges i històries que hauran

retaule —que havia de tenir 15 x 14 pams, inclòs un guardapols i una predella—, Valldebriga en rebria un primer pagament de 10 lliures.

63. Recordarem que la taula de Sant Francesc i Sant Antoni Abat del Museu Diocesà de Lleida és, per raons de factura, la pintura més propera que coneixem al retaule de Sant Gabriel.

64. Ens estem referint a un fragment molt malmès que ens mostra la santa acompanyada de tres figures de donants que se situen als seus peus. D'origen desconegut, aquest conjunt de grandària moderada, haurà de tenir-se en compte per la proximitat d'alguns dels seus trets al retaule de Sant Gabriel, però sense deixar d'advertir la distància que el separa d'aquell com a obra menor i de resultats més pobres.

65. YARZA, Joaquín. «Taula central d'un retaule dedicat a la Mare de Déu». *Catalunya Medieval*. Barcelona, 1992, p. 266-267.

66. L'estat actual de les obres, precisades d'una acurada restauració, és un dels fets que endarrereixen qualsevol intent d'arrodonir l'estudi del catàleg que hem assajat de construir, amb múltiples dificultats, a l'entorn del retaule de Sant Gabriel.

de pintar-s'hi.[67] Si el rector i els beneficiats varen ser els donants de l'obra, caldrà descartar la taula de la Magdalena com a peça del conjunt encomanat a Valldebriga el 1370, però no necessàriament que aquesta sigui una producció que palesi les relacions estilístiques amb el mestre de l'arcàngel Gabriel.

En definitiva, l'atribució a Pere de Valldebriga d'un grup d'obres important, encapçalat pel retaule de Gabriel i la Mare de Déu de la catedral, no té com a base la que corroborem com a dubtosa identificació del retaule de la Magdalena [68] que, en el millor dels casos, és una obra qualificable de secundària, sobretot davant la magnitud de l'encàrrec per a la capella de les famílies Togores i Barbarà. Així, per bé que la nostra visió pugui trobar en aquest fragment un aspecte sobre el qual reflexionar, la revisió del tema s'acull a una valoració més àmplia d'un problema que obliga a tenir en consideració tota la documentació coneguda sobre aquest artífex i, igualment, la seva trajectòria professional en el marc de la Corona d'Aragó. La relació de Valldebriga, actiu a Barcelona des de la dècada dels seixanta i fins als volts del 1405, amb la catedral és només un element de la trama que ens autoritza a considerar com a seu el retaule de l'Arcàngel Gabriel. Cal advertir l'adequació cronològica d'aquesta i altres peces amb el seu període d'activitat i també la coherència respecte al marc geogràfic que descriu la seva biografia i que enllaça la seva

67. *Et quod in dictis retrotabulo et bancali, faciam et pinguam illas ymagenes et ystorias, prout in folio papiri per vos michi ostenso, et quod est penes vos dictum venerabilem Petrum de Castellario continetur* (MADURELL, J. M. *El pintor...* x, 1952, doc. 443, p. 58-60, p. 59).

68. Cal advertir al lector de l'errada filtrada en el text de J. Yarza, en què s'alludeix a una taula de Santa Anna, quan en realitat ha de referir-se necessàriament a la taula de Santa Magdalena del Museu Diocesà de Barcelona (*Op. cit.* p. 267). També s'hauria de rectificar la cita del meu estudi *Pintures del Gòtic a Lleida* com a bibliografia específica de la Mare de Déu amb el Nen i àngels del Museu de la catedral de Barcelona que, com a peça del catàleg, estudia l'esmentat autor, ja que, per desgràcia, el meu escrit no inclou cap allusió concreta a aquesta pintura. D'altra banda, el fet que la taula de la Magdalena estigui ben o mal conservada —defecte subratllat per l'autor— no sembla cap criteri a tenir en compte com a desqualificador d'una atribució o de la relació amb les restants obres del grup que he definit. En qualsevol cas, les dificultats d'estudi que es deriven de la mala conservació de l'obra són un fet que hem tingut sempre molt present des que vàrem tenir coneixement de l'existència de la peça. El professor Yarza no es planteja en cap moment la conveniència de la relació entre la taula i les pintures que hem agrupat al voltant del retaule de Sant Gabriel i utilitza com a factor desqualificador de la identificació de Valldebriga solament un argument aïllat referent als donants pintats en la taula de la Magdalena; obra que, com hem advertit, mai no hem utilitzat com a fonament exclusiu de la nostra hipòtesi. Sigui com sigui, hem d'agrair la seva constatació. Som conscients que els donants representats en la taula de la Magdalena —un home i dues dones— i aquells que signen el document d'encàrrec del retaule a Valldebriga, tres homes —el rector i els beneficiats de l'altar no casen perfectament. En realitat, aquest va ser un dels factors que ens van aconsellar a no portar més enllà les conclusions a l'hora de fer afirmacions respecte de la correlació obra-document.

radicació a Barcelona amb la capacitat de rebre encàrrecs des de Lleida i l'Aragó.[69]

Consideracions sobre el mestre de Torà i algunes alternatives a Pere de Valldebriga

Exposada mínimament aquesta part de la qüestió, n'hi ha una altra que no puc passar per alt. És la relativa a altres pintors que palesen la seva importància a partir de la documentació i que, tanmateix, no han estat identificats gràcies a obres conservades. No sorprèn que algun d'ells puguin fer la competència a Pere de Valldebriga en el moment de batejar una figura rellevant com és el mestre de l'arcàngel Gabriel. Sobre el paper, el seu principal opositor seria el controvertit Llorenç Saragossa, que entre el 1366 i el 1373 pintaria un retaule de la Magdalena per a la capella dels Sastres del convent dels Carmelites de Barcelona, i que és documentat a la ciutat entre 1363 i 1374.[70] En aquest darrer any, però, Llorenç Saragossa abandonà la capital del Principat per establir-se a València, on moriria c. 1405-1406.[71] La trajectòria descrita

69. Pel que fa a la seva activitat, sabem que degué iniciar-se en la dècada dels anys 60. El 1368 viu a Barcelona, a prop de Banys Nous. La primera obra documentada, el 27 i 30 de març de 1370, és un retaule de petites dimensions dedicat al Baptista, que havia de tenir 3'5 x 7 pams i que havia de costar solament 6 lliures. El següent, contractat el 13 de setembre, seria el retaule de la Magdalena, obra per la qual el pintor rebria 45 lliures, quantitat important per un retaule de dimensions relativament reduïdes (15 x 14 pams). L'any 1372 treballà en un retaule de Sant Jaume encarregat per Agnès, vídua de Jaume Vallseca. Altres notícies ens condueixen a l'any 1376, en què ha de realitzar un retaule dedicat a sant Cebrià. Més tard el veurem vinculat a Montsió, atorgant poders a la seva mare Estefania i al seu germà Antoni de Valldebriga que viuen en aquesta vila. El mateix any atorga poders a Jaume Claret, beneficiat de la seu de Lleida per cobrar alguns treballs que hi ha fet. La seva activitat en terres de ponent i aragoneses es completa a partir de la relació amb el pintor de Saragossa Sancho Longares. El 1385 rebrà diners de Guillem de Vilagayà. El 1388 contrata amb l'ardiaca de Benasc, Josep de Vilacalvo, un retaule de la Mare de Déu destinat a la capella de la Casa de l'Almoina de la seu de Lleida. Les relacions amb Lleida són corroborades per una taula de Sant Francesc i Sant Antoni Abat que presenta un estil proper al del retaule de Gabriel (ALCOY, Rosa. *Pintures del Gòtic...* p. 103 i ss.). Pel que fa a una versemblant relació amb l'Aragó, també he proposat la seva presència a Mesones d'Isuela. Altres referències posteriors —sovintegen en la dècada dels anys 96 fins al 1406, en què el pintor ja és mort— demostren la importància d'aquest artista, a qui es pagaran 90 florins per un retaule de Sant Antoni destinat a Santpedor, i 44 lliures per un retaule de Santa Coloma destinat a Santa Coloma de Vinyoles. A principis del segle XV la seva vídua mantindrà relacions amb els pintors Pere Albinyana i Joan Alemany. També és interessant un encàrrec que aquesta realitza a l'escultor Antoni Canet per a completar un retaule que era destinat a l'església de Santa Maria de Llitera.

70. Vegeu GUDIOL, J.; ALCOLEA, S. *La Pintura...* 1987, p. 60-61.

71. Vegeu almenys: LLONCH I PAUSAS, Silvia. *Pintura italo-gótica valenciana. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona.* XVIII (1967-1969), [Barcelona, 1973] i JOSÉ I PITARCH, A. «Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en València». *D'Art.* núm. 6 (1979) p. 21-50 i núm. 7 (1981), p. 109-119.

per aquest pintor no s'escau perfectament al nostre catàleg de peces sense nom, ja que no trobem en terres valencianes rastre suficient que hi justifiqui la presència del mestre de l'arcàngel. Per tant, quedaria sense explicació la llarga campanya valenciana de Llorenç Saragossa. Si, de tota manera, ens entestéssim a relacionar-lo amb el retaule de Sant Gabriel, caldria pensar en una obra importada de València, car en el moment en què aquest fou realitzat el pintor ja no era a Barcelona. El mestre de l'arcàngel, tot i que admet aproximacions a la trajectòria d'alguns pintors del gòtic internacional actius a Tarragona [72] i, fins i tot, a Sardenya,[73] defuig un enquadrament estricte en els ambients de la pintura valenciana de la darreria del segle XIV i primeria del segle XV.

Una segona perspectiva reclama l'anàlisi de les pintures anònimes que teòricament també podriem escaure a l'activitat de Pere de Valldebriga, i que, en aquest sentit, qüestionarien les conclusions que defensem sobre el mestre de sant Gabriel o de l'Anunciació, que en el seu favor romandria encara com a important incògnita de la pintura catalana del segle XIV. No obstant això, i que les consideracions que s'han fet no han anat més enllà d'alguna vaga insinuació sense excessiu compromís ni argumentació suficient, és aconsellable no passar per alt cap alternativa versemblant. Una d'elles és la relativa a l'activitat de l'anònim, conegut com a mestre de Torà,[74] que rep el nom de les taules d'un conjunt relacionable amb Santa Anna i amb la Mare de Déu que es conserven en part al MNAC i que tenen aquesta procedència (fig. 15).[75] És probable que al darrera de la denominació *Mestre de Torà* s'hi amagui més d'una personalitat artística que definirà globalment l'aportació d'un taller de qualitat força acceptable. Tanmateix, per algunes de les raons que exposarem a con-

72. Aquesta via de relació amb l'escola pictòrica de Tarragona troba fonament també en les relacions d'aquesta escola amb la de l'Aragó. Els Ortoneda són un exponent d'aquest enllaç que afavorí, sens dubte, la personalitat de l'arquebisbe Dalmau de Mur, que ocupà primer la seu de Girona (1409-1415), després la de Tarragona (1419-1431) i, finalment, la de Saragossa (vegeu LACARRA DUCAY, M. C. «Mecenatge dels bisbes catalans a les diòcesis aragoneses durant la baixa Edat Mitjana». *Quaderns d'estudis medievals*. (1988), núm. 23-24, p. 22-32, p. 27-29).

73. Fonamentalment es pot recordar el retaule de Sant Martí i la Mare de Déu d'Oristano (Antiquarium Arborense), obra sarda de cronologia posterior que se situa en la línia d'algunes produccions catalanes de l'escola internacional tarragonina.

74. Vegeu les observacions de YARZA, J. «Taula central d'un retaule...», p. 267, que, tot i parlar d'un *introbable Pere de Valldebriga* sembla voler i no voler, a un mateix temps, relacionar-lo amb el *Mestre de Torà*.

75. Es tracta de dos compartiments d'un retaule de la Mare de Déu amb els temes de l'Anunciació a Santa Anna i a Sant Joaquim per una banda, i per una altra amb el Naixement i la Presentació de la Verge al temple (núm. inv. 24076 i 15853 del MNAC). A aquests s'afegeixen una Ascensió i una Pentecosta en col·leccions privades. Pel que fa al catàleg del grup, vegeu GUDIOL, J.; ALCOLEA, S. *La Pintura*... p. 68-69, cat. 174-178.

tinuació, l'atribució de les taules de Torà a Pere de Valldebriga, o a Llorenç Saragossa, no sembla la solució més apropiada al problema.[76]

No negarem l'interès d'almenys un pintor de gran delicadesa que consolida el grup de Torà, però insistirem alhora en la versemblança que al darrera del grup hi hagi més d'una autoria per resoldre. D'altra banda, si tenim en compte l'àrea d'activitat que descriuen les taules conservades i agrupades a l'entorn de Torà, en primera instància resulta més fàcil pensar en Lleida com a centre principal d'irradiació que no pas en Barcelona, tot i que, com veurem, encara és més adient pensar en l'àrea de la Catalunya central. Pere de Valldebriga rebia encàrrecs diversos i mantenia contactes tant amb l'Aragó com amb la ciutat de Lleida, però, pel que sabem, mantenia el seu taller a Barcelona.

Pel que fa al mestre de Torà, si no volem pensar en un pintor actiu a la ciutat de Lleida, contemporani aproximat del mestre d'Albatàrrec, disposem encara d'una alternativa tant o més suggerent. Com he advertit, les obres de Torà apunten a un taller conformat per més d'una personalitat que tindria un possible centre de radicació entre Lleida i Barcelona. La localització més versemblant per a la seva activitat porta a la ciutat de Manresa. Si fos certa aquesta hipòtesi —i aquest no és tema que puguem desenvolupar ara— és factible esmentar alguns noms que serien més adients que no pas els citats per a identificar aquest anònim. En aquest sentit, ens preguntem si al capdevall no és més apropiat alludir a Francesc Feliu I i II —pare i fill— que es succeeixen en el seu ofici de pintors i que treballen per a Bell-lloc i possiblement per a Santa Coloma de Queralt entre 1382 i 1405.[77] Tenint en compte que, amb posterioritat, es va recórrer a artistes radicats a Manresa quan va caldre encarregar altres obres per a Torà, podríem creure que existeix una tradició medieval a l'hora de relacionar aquests centres perifèrics amb un enclau prou important com Manresa, que factiblement va desenvolupar una petita escola pictòrica a cavall dels segles XIV i XV.[78] Francesc Feliu II, o el Jove, apareix

76. Per a analitzar el paper d'aquest mestre anònim es parteix d'una taula compromesa, força retocada, i que es difícil adscriure a la realitat artística bàsica que palesen les pintures del retaule de la Mare de Déu de Torà. Entre la Mare de Déu del Museu de la catedral de Barcelona, obra que sabem que va ser adquirida a Lleida, i les pintures de Torà (MNAC i col·leccions privades) s'hi poden detectar relacions, però aquestes es condicionarien millor al treball d'un taller o a una genèrica comunitat d'origen que no pas una estricta i única autoria.

77. GUDIOL, J.; ALCOLEA, S. *Pintura Gòtica...* p. 69.

78. Per resseguir aquesta tradició posterior remetrem a l'estudi de BOSCH I BALLBONA, Joan. «Els Generes» i «Josep Generes a Torà i Castellfollit del Riubregós i les alternatives a l'esquema de Joan Grau». A: *Els tallers d'Escultura al Bages del segle* XVII. Manresa, 1990, p. 47-56 i p. 199-202.

anteriorment com a pintor de Solsona, però Francesc Feliu I, originari de Camprodon, és considerat pintor de la mateixa Manresa.[79]

Altres obres, com el retaule de Sant Pere i Sant Andreu de Castellfollit de Riubregós (Anoia) (MNAC), ens ajuden a completar l'argumentació.[80] Castellfollit i Torà són localitats molt properes, encara que pertanyin ara a comarques diferents. Per tant, no té res d'extraordinàri que el retaule de Castellfollit pugui ser comparat als treballs realitzats per a Torà. En al·ludir a algunes semblances, l'objectiu no és identificar una sola mà per a aquestes pintures, encara que pugui ser plausible veure algunes resultants peculiars i comunes que poden ser indici per a la definició d'una escola radicada a la Catalunya central. És, per tant, en aquesta circumscripció on podem localitzar els mestres que pintaren les taules de Torà, caracteritzades per una certa ingenuïtat que se situa entre les darreres experiències de l'italianisme tres-centista i algunes puntuals innovacions del gòtic internacional.[81] En realitat, els treballs relacionats amb Torà pertanyen ja a un primer internacional que aflora amb més timidesa en algunes de les realitzacions, mentre que s'aferma més contundentment en altres. Tant les primeres com les segones, destinades a una àrea ben acotada que s'expandeix més aviat de camí de Lleida que no pas en direcció a Barcelona, tindrien plausible explicació des de Manresa. Es tractaria d'un taller que treballa

79. Vegeu el recull de notícies a GUDIOL, J.; ALCOLEA, S. *La Pintura...* p. 69, situades justament després de la seva consideració sobre el mestre de Torà que apareix com a pintor actiu a la regió central de Catalunya. Aquest també seria el marc d'activitat del pintor de Manresa Bernat de Montflorit, documentat a partir del 1390 i ja mort el 1392. La seva reduïda presència fa pensar més decididament en l'alternativa dels Feliu.

80. Una de les vies que de moment abandonem obligaria a analitzar l'activitat solsonina d'aquest Francesc Feliu II en el moment d'expansió de les formes del gòtic internacional. La taula del Museu de la catedral de Barcelona no deixa de ser una fixació d'aquest estil que va més enllà de les possibilitats del mestre de Torà. Les possibles connexions amb València d'aquesta obra i la seva viable relació amb el món de Pere Nicolau són nous arguments en contra d'una atribució a Pere de Valldebriga. Novament, resulta més versemblant pensar en l'activitat d'un artista actiu a Solsona o Manresa. Així, la presència dels Feliu en aquests centres i, en particular, la relació de Francesc Feliu II amb Solsona fa pensar en Bernat des Puig i en Jaume Cirera com a continuadors d'una escola que potser difiniria a principis del segle XV el pintor de la taula de la Mare de Déu que conserva el Museu de la catedral de Barcelona. Per tant, disposem d'una sèrie d'artistes connectats amb terres de Lleida però també amb Barcelona que, sense necessitat de referir-nos en aquest cas a Valldebriga, ens ajuden a entendre una realitat artística peculiar.

81. No oblidem l'activitat de l'anomenat mestre de Cardona, identificat amb Pere Vall. Aquest pintor, acitu a Cardona (1408-1422), ens ofereix mostres d'una pintura conceptualment pròxima a la del mestre de Torà. En aquest sentit, a una visió àmplia i no centralitzada de la pintura catalana de l'època pertoca l'estudi de l'activitat d'aquests centres que resten al marge de les quatre grans capitals i d'una visió provincial del territori. En el nostre cas es tractarà d'algunes de les ciutats més importants de la Catalunya central, Cardona, Manresa i Solsona. La connexió del mestre de Torà amb les ciutats esmentades és una hipòtesi que permet superar els plantejaments que enterboleixen la identificació de Pere de Valldebriga amb el mestre de l'arcàngel Gabriel.

per dues poblacions equidistants d'aquest centre, Torà i Bell-lloc, i que explica dins dels marges d'una mateixa cultura plàstica obres com el retaule de Sant Pere i Sant Andreu de Castellfollit i les aportacions atribuïdes a Pere Vall. En aquest sentit, no cal parlar d'una imprecisa relació amb l'àrea de Lleida sinó més concretament amb les demarcacions intermèdies entre aquesta àrea i la barcelonina.[82] Qualsevol afinitat que es pugui establir a partir d'aquí amb l'escola de la ciutat comtal ens fa pensar en l'obra del mestre de Rubió, probablement procedent de Barcelona i actiu al Bages, a més d'altres contactes segurs amb un centre que resulta abastable i proper (sense oblidar el «primer Borrassà»). Per conseqüent, el mestre —o mestres— de Torà no serien un obstacle seriós per a la hipòtesi de reconstrucció de la personalitat artística de Pere de Valldebriga.[83]

El retaule de Sant Gabriel escapa tant als plantejaments pictòrics dels Serra com als del primer Borrassà, i es converteix en una alternativa barcelonina original. Si estem en una via d'anàlisi encertada, les conseqüències que se'n desprenen són diverses i relativament importants. En primer lloc localitzem un pintor, Pere de Valldebriga, que no havia tingut una imatge definida en tant que estava desprovist d'obres conservades, malgrat el mèrit d'alguna insinuació sobre la seva possible identificació.[84] En segon terme, estem en disposició d'estudiar una sèrie pictòrica poc anterior i en gran part paral·lela a la definida per l'escola del primer Lluís Borrassà. El retaule de l'Anunciació o de l'arcàngel reflecteix la importància d'un taller contemporani de la primera etapa del gironí i de la ben representada activitat dels germans Serra. D'aquesta manera, tot i insistir en la complexitat de l'escola barcelonina del darrer terç de la centúria, tendim a simplificar la multiplicitat de cares que desvela un recorregut per l'obra de Borrassà, i descobrim un nou rostre, que desmarca el retaule dedicat a Gabriel de la seva trajectòria. El sentit de les relacions entre aquests pintors actius a Barcelona, la singularitat del retaule de Sant Gabriel, la importància de Pere de Valldebriga al costat o enfront dels germans Serra i, fins i tot, la seva possible influència en Borrassà, són vèrtexs d'aquesta mateixa història que hem intentat començar a redescobrir pels seus fonaments.

82. Remetem a algunes subtils insinuacions en sentit contrari per part de YARZA, J. «Taula central d'un retaule...», p. 266-268.

83. Cf. *Ídem.*, p. 267.

84. Per una possible relació amb el Mestre de Rubió vegeu: SUREDA, Joan. *El gòtic. La pintura.* Barcelona, 1977, p. XXI. Ara bé, com indica el mateix J. Sureda, les mesures no semblen confirmar una associació entre el retaule de Sant Antoni del mestre de Rubió i el que Valldebriga contractà l'abril del 1395. La cronologia atribuïble al retaule de Sant Antoni tampoc no seria necessàriament tan baixa com la definida pel document.

COL·LOQUI

Joan Ainaud: El treball m'ha interessat moltíssim i es prestaria, naturalment, a moltes consideracions que potser ens allargarien massa. Desitjo i espero que un dia o altre apareguin alguns documents sobre el retaule de l'arcàngel Gabriel, la qual cosa ens resoldria el problema. Perquè realment crec que és una obra d'una qualitat excepcional, tot i que es trobi en mal estat. Volia fer només una pregunta. Quan ha projectat a la pantalla un episodi que suposa que podria ser d'un retaule de Sant Jaume, aquesta peça es troba reproduïda en l'apèndix de Gudiol i Alcolea, amb una epigrafia prou confusa, juntament amb altres dues taules. Jo conec la quarta taula, que és una escena d'enterrament, però de tota manera encara no he tingut ocasió d'estudiar-ne bé la iconografia. D'altra banda, el problema es troba en dues qüestions. Una, que d'aquestes quatre taules, dues tenen una etiqueta enganxada molt vella, només amb un número, i per ara m'han fallat els intents de trobar (en funció d'aquest número) d'on pot ser. Fa la impressió que es pot tractar d'un catàleg d'exposició del segle passat. M'agradaria saber si té alguna noticia més sobre això.

Rosa Alcoy: No, certament, no tinc cap altra informació. Sé que es troben publicades en l'apèndix del llibre de la pintura gòtica catalana, publicat el 86 i després publicat en català per Josep Gudiol i Santiago Alcolea. A més hi ha aquesta confusió en el peu de la foto, que et remet a un número de catàleg que no és, i per tant m'he trobat amb el mateix problema. També haig de dir que no he vist aquesta taula directament, només l'he analitzada a través de la fotografia d'en Mas (cosa que crec suficient per tenir una certesa sobre la relació amb l'altre conjunt de Vilafranca). Però ja dic, tampoc no he pogut esbrinar res més sobre el tema. Potser no són ben bé el mateix sinó que penso que els altres fragments poden ser una mica diferents.

Joan Ainaud: La llàstima és que la família s'ha dispersat (és el destí desastrós del comerç, o de l'herència) però realment dins la tradició familiar, aquesta gent no saben d'on vénen aquestes taules. Un dels seus membres diu que li sembla que ho havien comprat a Madrid, que és com no dir absolutament res, perquè tres de les taules del retaule de Santes Creus també estaven a Madrid, i per tant això no vol dir res. A més a Madrid rarament hi podria haver gaires Borrassà d'origen. La meva esperança es troba, doncs, a poder identificar aquest número, perquè és clar que al segle passat la gent segurament devia saber millor les coses (quan les volien confessar, que aquesta és una altra qüestió). Si sabés alguna altra cosa sobre aquesta qüestió la hi faria arribar.

Rosa Alcoy: Li ho agrairia molt, gràcies.