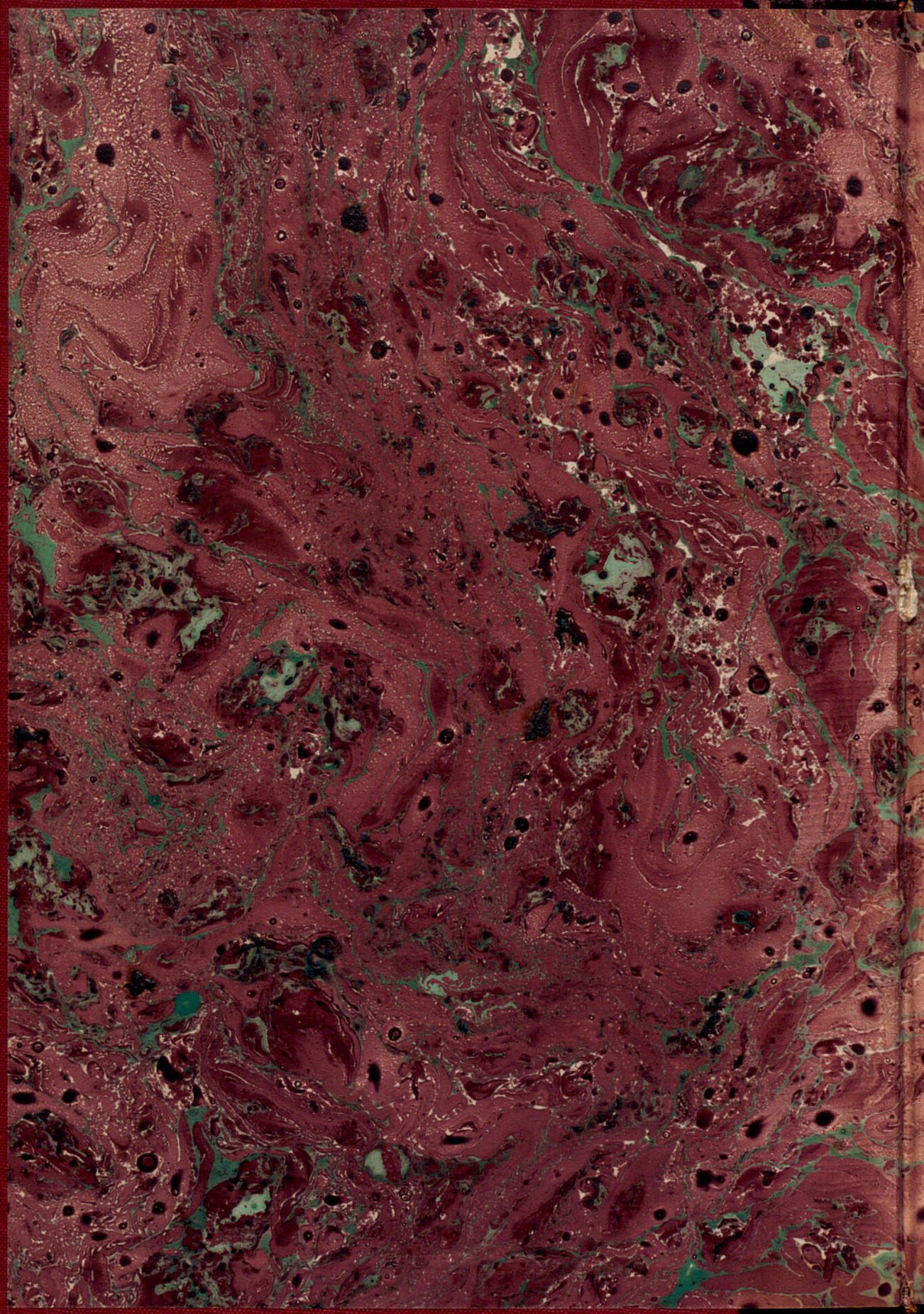
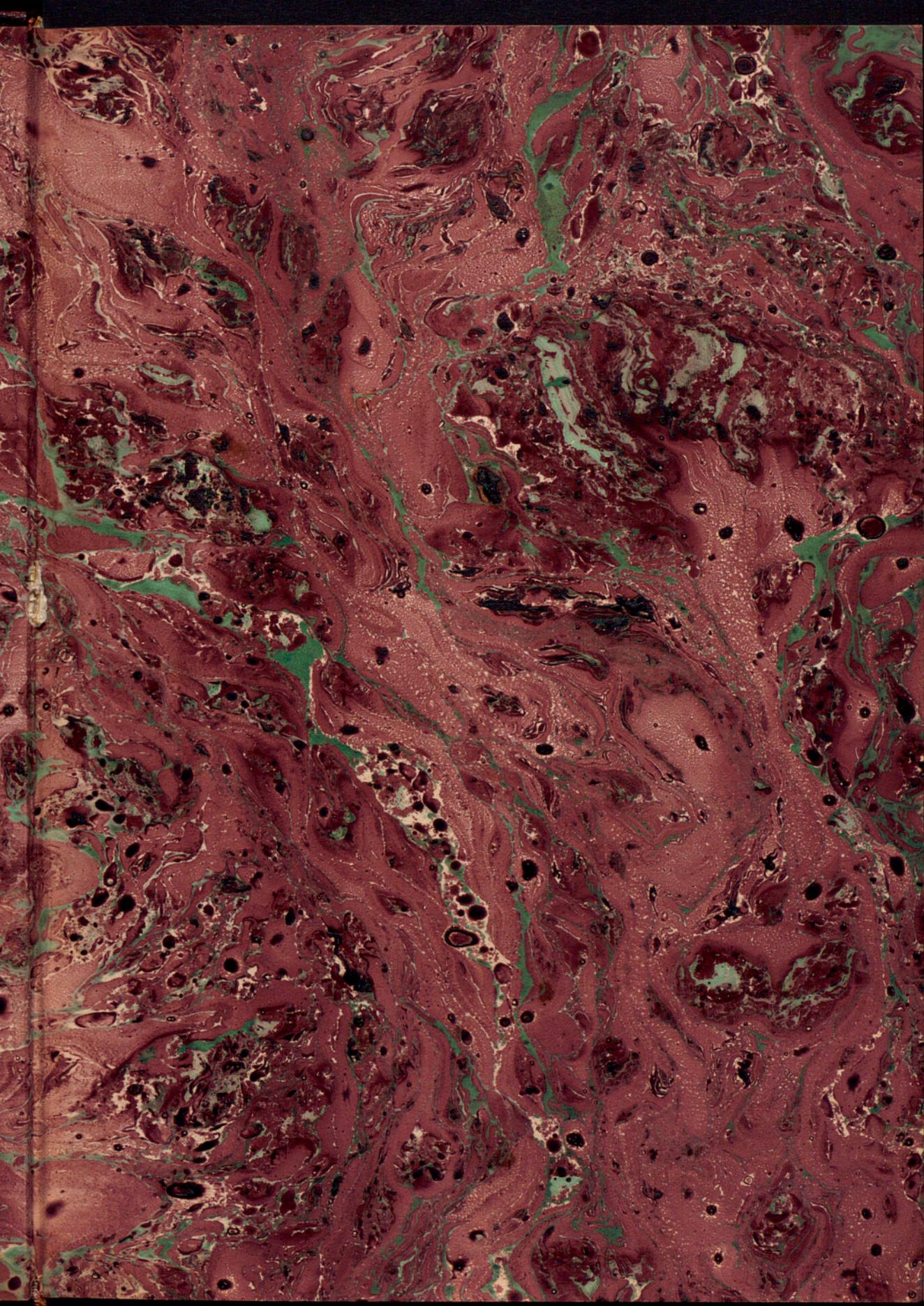


BORRASSÀ

GUDIOL

PIN(13-15)BOR.1953.Gud





BORRASSÀ

...1380-1424...

Edición de mil ejemplares.  
50 numerados en cifras romanas  
destinados a instituciones culturales  
y a colaboradores.  
950 numerados en cifras arábigas.

Ejemplar núm **322**

GUDIOL I RICART (1953)

INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPÁNICO

# BORRASSÀ

POR

JOSÉ GUDIOL RICART

BARCELONA  
MCMLIII



A MOSSÈN GUDIOL

## I

## LUIS BORRASSÀ. SU FAMILIA Y SU ÉPOCA

Dijo Post, al definir, en 1930, la figura de Luis Borrassà: «Su reputación artística, como la de Cimabué, ha experimentado un curioso ciclo de fluctuaciones. A comienzos del siglo veinte estaba de moda el atribuirle no solamente muchas pinturas clasificadas ahora como obras de Pedro Serra, sino también multitud de pinturas españolas de cualquier período de los siglos XIV y XV. Se convirtió en nombre apropiado para cualquier primitivo español, fuera cual fuere su región de origen, y así adquirió prodigiosa fama. Fué ensalzado a la posición de cabeza de un nuevo período, paralela a la de sus coetáneos florentinos Masolino y Masaccio. Es difícil explicarse la selección de su nombre para tal propósito y el porqué, en aquel tiempo, fué el único primitivo español universalmente conocido.» «A continuación, como en el caso de Cimabué y Homero, la fuerza destructiva de la crítica moderna tomó su turno, arrebatándole falsas atribuciones y dejándole como figura de segundo plano. En los últimos años, el péndulo de la crítica ha comenzado a caminar hacia atrás en favor suyo, descubriendo otras dos obras documentadas, los retablos de Guardiola y Tarrasa, desenterrando en los archivos nuevas referencias y permitiendo así una buena reconstrucción de su personalidad artística. La crítica llegó, ciertamente, demasiado lejos. En ciertas direcciones muestra progreso sobre Pedro Serra. Con él, el estilo internacional alcanza expresión definitiva» (1). En efecto, Luis Borrassà ha recobrado su prestigio y ocupa ahora el lugar que le corresponde entre los maestros de la pintura gótica.

El nombre de Luis Borrassà fué dado a conocer por Puiggarí en un artículo del «Museo Universal», de 1860. Veinte años más tarde este gran pionero de la investigación catalana publicó contratos y ápecas relativos a ocho retablos borrassianos: el de San Juan de Valls (1396); el de García Ruiz, mercader de Burgos (1401); el del Salvador, de Guardiola (1404); el de San Antonio, para la Seo de Manresa (1410); el de San Gervasio (1414); el de San Lorenzo

(1) Post, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*, vol. II, pág. 315.

de Morunys (1419); el de Juan Llobera (1424), y el de Francisco Mora-gues (1424).

Mosén José Gudiol fué el primero en autentificar una obra borrassiana con el recibo correspondiente al último pago, en 1415, del retablo de Santa Clara, de Vich (fig. 115), conservado en el Museo liceo. Este hallazgo coincidió con la preparación de «Los cuatrocentistas catalanes», y Salvador Sanpere y Miquel tuvo con él un sólido apoyo para la filiación del retablo de San Juan Bautista, del Museo de Artes Decorativas de París (fig. 147). Pero cayó en el error de identificar el retablo de San Juan, conservado en San Lorenzo de Morunys, con el del contrato de 1419 transcrita por Puiggarí, retablo que la crítica moderna adjudicó, con razón, a Pedro Serra. Por analogías de estilo atribuyó a Borrassà una serie de pinturas del círculo de los Serra, dando origen a una confusión que sobrevive todavía en ciertos libros de aluvión.

Francisco Martorell halló anotado en un libro de obra de la Catedral de Gerona que Luis Borrassà cobraba en 1380 un arreglo de vidrieras. Este dato fundamental hizo retroceder en dieciséis años la cronología del pintor, confirmando su origen gerundense, probando al mismo tiempo que empezó a ejercer su profesión en Gerona. Más tarde, Alejandro Soler y March descubrió el retablo de Guardiola (fig. 53), correspondiente al contrato de 1404, publicado por Puiggarí.

En 1925 mosén Gudiol publicó la primera monografía, que incluye el estudio de los retablos documentados de Santa Clara, Guardiola y Tarrasa (figs. 53, 97 a 114, y 115) y de las tablas de Gurb (figs. 139 a 145) y Seva (figura 146). Chandler R. Post, en el volumen II de su «A History of Spanish Painting», publicado en 1930, añadió al ciclo borrassiano el retablo de San Miguel de Cruilles (fig. 158), registrando en los apéndices de los volúmenes siguientes gran parte de los descubrimientos realizados hasta la fecha.

Documentos inéditos y nuevas referencias han ido perfilando la personalidad del pintor, con detalles de su vida y de sus relaciones familiares y sociales. El conde de Vilanova fué uno de los más afortunados en el hallazgo de los documentos borrassianos, destacando entre ellos el que le adjudicó definitivamente el retablo mayor de Santas Creus (fig. 76). Durán Sanpere publicó, en 1933, dos estudios de gran interés sobre Guerau Gener y otros discípulos de Borrassà. En estos avances de la copiosa documentación acumulada en su magnífica labor, el prestigioso fundador del Instituto de Historia de Barcelona dice: «En el caso de Luis Borrassà, la documentación notarial suple a la crónica. Eran tan frecuentes sus visitas a la escribanía, que ningún paso de su vida dejó de ser registrado en el correspondiente manual, y ahora la colaboración notarial es auxiliar decisivo en la investigación de la obra y la vida de Luis Borrassà. La familia, las propiedades, los discípulos, los esclavos y la obra de arte, toda la vida íntima del pintor, está reflejada en los manuales de los notarios barceloneses, que lo tuvieron como cliente de excepción» (1).

(1) Durán Sanpere, A.: Un deixeble del pintor Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona. «Vida cristiana», Barcelona, vol. XX (1932-1933), pág. 85.

J. Sutrà Viñas publicó, en 1931, un trabajo sobre el retablo de San Miguel, para la iglesia del monasterio de Sant Miquel de Cruilles, y en 1935 otro sobre el retablo de la Virgen, de la catedral de Tarragona, construído con la mayor parte de los restos del que fué retablo mayor de Santas Creus, atribuyéndolos certeramente a Borrassà.

En las dos ediciones (1937 y 1944) de nuestra breve «Historia de la Pintura gótica en Cataluña» se amplía el círculo con las siguientes atribuciones: el retablo de Villafranca (fig. 18); el de San Antonio Abad, de Copons (fig. 34); el de Santa Margarita de Montbuy (figs. 35 y 36); el de Santa Margarita y San Antonio Abad (fig. 44); el de Manresa (fig. 64); el de la colección Brusi (fig. 57); la predela de la colección Perdigó (fig. 60); el de San Andrés, de la Catedral de Barcelona (figs. 68 a 75); la tabla de la Virgen y ángeles músicos (fig. 157), y el retablo procedente de Gerona (figs. 172 a 178).

José M.<sup>a</sup> Madurell, colaborador de la presente monografía, acaba de publicar, como colofón de sus importantísimos trabajos, «El pintor Luis Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras». Este libro contiene el «Corpus» documental de Luis Borrassà, obra de excepcional importancia, imprescindible a todo investigador de la pintura medieval, complemento inseparable y base del esquema analítico que se desarrolla en las páginas que siguen. Gracias a los hallazgos documentales de Madurell, han sido identificados los retablos de Copons (fig. 37) y de San Esteban de Palautordera (fig. 170).

LA FAMILIA BORRASSÀ Y LA CIUDAD DE GERONA.—Borrassà, Borrèçà, Borrassan, Borrasanus o Borracianus, son las distintas formas con que nuestro pintor y los miembros de su numerosa parentela figuran en la documentación de los siglos XIV y XV. Fué una familia de pintores residente en Gerona. Borrassà es el nombre de un pequeño pueblo a 6 Kms. de Figueras (Gerona). Es, pues, indudable el origen ampurdanés y la raigambre gerundense de los Borrassà, ya que cuando el nombre de una localidad se convierte en patronímico, puede asegurarse que de ella arranca el tronco familiar de los que lo llevan.

En los tiempos en que los Borrassà comienzan a dar fe de vida en los documentos, Gerona era una antigua plaza fuerte amurallada, complicada madeja de calles angostas, cuya estructura subsiste en la ciudad actual, escalonándose en la abrupta pendiente de las estribaciones de la sierra de los Angeles. Contaba entonces con grandes edificios religiosos rodeando a la vieja catedral: San Martín y San Pedro de Galligans, obra románica; el gran convento docecentista de Santo Domingo, la imponente estructura gótica de San Félix y las iglesias trecentistas del Carmen, Santa Clara y San Francisco. La catedral del siglo XI seguía en pie, pero tenía sus ábsides absorbidos por la nueva cabecera gótica, terminada antes del 1346 y se preparaba ya su definitiva sustitución por la gran nave única, que, iniciada ya en el último tercio del siglo XIV, fué vigorosamente continuada por Guillermo Bofill, después del famoso congreso de arquitectos del año 1416.

Poco sabemos de las residencias nobles de Gerona: en las ciudades medievales eran harto mezquinas en comparación con los edificios eclesiásticos. Centro comercial de una comarca, sede de un obispado de enorme extensión, con prósperas parroquias, fué, por su situación en el mapa político, clave de unión entre la capital del reino catalanoaragonés y Perpiñán.

La vida política de la ciudad presentaba entonces especial interés para nuestra historia, por ser residencia oficial del príncipe Juan, heredero de la corona, futuro Juan I, hijo de Pedro IV y de Elionor de Sicilia, nacido en Perpiñán en 1350. A la edad de un año le fué conferido el título de duque de Gerona, con sus rentas y privilegios, pero al poco tiempo el ducado gerundense fué exaltado al rango de principado, y desde entonces el título de Príncipe de Gerona fué anejo a la primogenitura de la corona de Aragón. Juan residió largas temporadas en la capital de su principado rodeado de una pequeña corte independiente, alejado de la vida política, turbulenta en aquellos años de luchas entre los pueblos hispánicos, más interesado en fiestas y cacerías que en las graves obligaciones anejas a su cargo de Lugarteniente del reino.

No es éste lugar para insistir en las divergencias familiares y políticas entre Pedro IV y el príncipe Juan, tan fatales para la corona, pero interesa señalar la gran atracción que Francia ejerció sobre el heredero, en perjuicio de la política de acercamiento a Italia preconizada por el rey Ceremonioso. Después de un fallido proyecto de boda con la hija del rey de Francia, Felipe VI, Juan casó, en 1372, con Juana de Valois. En 1373 contrajo matrimonio con Matha de Armanyac, y en 1380, a los dos años de viudo, se unió con Violante de Bar, hija del duque Roberto de Bar y sobrina de Carlos el Sabio. Testimonios familiares coetáneos hablan con cierto despecho del carácter eminentemente francés de las costumbres, gustos, indumentaria y espíritu del Príncipe de Gerona, y de su Corte, regida en realidad por Violante de Bar. Veremos más adelante la razón de subrayar el afrancesamiento de esta pequeña corte gerundense, ya que ello contribuyó indudablemente a la introducción del llamado estilo internacional en la escuela pictórica de Cataluña.

El árbol genealógico de los Borrassà incluye nada menos que nueve pintores en cuatro generaciones, con noticias precisas entre 1360 y 1426. Todos ellos residentes en Gerona, a excepción de Luis, el «grande» de la familia, establecido en Barcelona desde los comienzos de su carrera. El viejo Guillermo, padre de Luis, tuvo un hermano cuyo nombre desconocemos, pintor probablemente, ya que su hijo, llamado Guillermo, como su tío, ejercía esta profesión en la ciudad de Gerona. Dos ramas de pintores de un solo tronco inclinan a creer que el arte de la pintura estaba arraigado en la familia y aun parece que les rindió, pues la mayoría de sus miembros poseían bienes raíces.

Guillermo Borrassà, pintor casado con Margarita, figura empadronado en el «Libro de Repartimiento de Gerona», en 1360, pagando un tributo de 50 sueldos. Consta que habitaba «en la calle con la travesía que comienza en el Portal de na Clara hacia el Portal de las Ballesterías con la travesía que

sube hacia las rejas de San Félix» (1): descripción confusa que precisa por lo menos el barrio. Aparece en el mundo del arte con un recibo de 20 libras, fechado el 20 de abril de 1360, de la pintura de un retablo de San Jaime, para la iglesia gerundense de San Félix. Los libros de obra de la catedral de Gerona lo mencionan a menudo con relación a diversos trabajos menores, algunos de los cuales no son exactamente labor de pintor: en 1368 cobró 22 sueldos por la reparación de dos gonfalones de plata, y 11 sueldos por el maderamen necesario para la decoración pictórica de la capilla de San Benito; en 1370, por la pintura de la clave y capilla de Santa Magdalena, recibía 260 sueldos; en el mismo año le pagan 6 sueldos por dos *asteles* nuevas; en 1379, 18 florines para el dorado y barnizado de las varas procesionales (2). Pedro IV de Aragón, en 1381, le concedió salvoconducto, valedero para un año (3). En 1383 recibió 4 florines del arquitecto Pedro Ça Coma, por la pintura de unos ángeles para la mencionada iglesia de San Félix. Para las exequias de Pedro IV, celebradas en la catedral de Gerona en febrero de 1384, pintó los escudos reales del túmulo y 350 cirios y blandones. No conocemos la fecha de su fallecimiento, pero en agosto de 1396 Luis Borrassà otorgó poderes a favor del escribano Pedro Borrassà, hijo del difunto pintor gerundense Guillermo Borrassà. Margarita, su viuda, cobraba un censo en 1415 y adquiría unos censales en 1416.

Siete son los hijos conocidos del viejo Guillermo: Francisco, Luis, Guillermo, Pedro, Juan, Asberto y Catalina.

Francisco Borrassà, que figura como heredero universal de su padre, en un documento del 22 de septiembre de 1399, ejerció en Gerona el oficio de pintor. Escasas noticias documentales le aluden, y su labor nos es totalmente desconocida. A 7 de abril de 1411 se le designó, en compañía del platero Francisco Artau, inspector de la obra de carpintería de dos tabernáculos y dos retablos dedicados, respectivamente, a San Miguel y a San Martín, que el tallista de Perpiñán Leonardo Rolf estaba labrando con destino a Gerona (4). Es de creer que tal inspección le llevaría aneja la pintura de los retablos. En 1415 cobró 37 libras y 10 sueldos por la pintura de los escudos destinados a la decoración de una ceremonia funeraria. En el día 7 de abril del siguiente año se le abonaron los últimos plazos del coste del retablo de San Antonio encargado por los carniceros de la villa de Castellón de Ampurias (5). De su matrimonio nacieron Francisco y Jaime y, probablemente, Pedro y Honorato; los cuatro ejercieron en Gerona el oficio de pintor, aumentando así considerablemente, aunque al parecer con poco genio, la pléyade de artistas que ostentan

(1) Batlle Prats, Ll.: Los funerales del rey Pedro el Ceremonioso, en Gerona (15 de enero de 1387). «*Analecta Sacra Tarracensis*», XVII (1944), págs. 140-143.

(2) Martorell, F.: *Documents d'Art Català antic. Els Borrassà, pintors de Girona. Segles XIV-XV.* «*Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*», vol. XXXI (1921), pág. 152.

(3) Rubió y Lluch, A.: *Documents per a la història de la cultura catalana mitgeval*, II, página 396.

(4) Madurell, José M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II, Apéndice documental. «*Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*», vol. VIII (1950), pág. 191.

(5) Martorell, F.: Loc. cit.

el patronímico de Borrassà. La paternidad de Francisco respecto a Pedro y Honorato no queda bien explícita en los documentos.

Guillermo Borrassà II, que fué también pintor, murió joven, sin dejar huellas de sus actividades. Pedro Borrassà, escribano y notario, surge en diversas ocasiones en relación con Luis, héroe de la presente monografía. La personalidad de los demás hijos del viejo Guillermo parece insignificante: Juan fué clérigo; Asberto, que en 1399 tenía 17 años de edad, era barbero; Catalina casó con Pedro Escarit, sastre de Gerona.

Desgraciadamente, la documentación relativa a la familia de Luis Borrassà no tiene ilustración posible en lo que conocemos de la pintura gerundense anterior al 1427; bien es verdad que la pintura medieval sobre tabla tiene en Gerona menguado repertorio.

Desaparecieron los precedentes familiares de nuestro pintor y las obras que podrían explicar los comienzos de su carrera. Sospechamos que los pintores parientes de nuestro héroe no pasaron de modestos artesanos. Nos induce a ello el hecho de que al fallecer el viejo pintor Guillermo dejó pendiente de ejecución un retablo para San Miguel de Fluvia y los prohombres del lugar, en vez de pasar el encargo a Francisco, heredero del taller paterno, y de probada actividad como retablista, se trasladaron a Barcelona, confiando la ejecución de la obra a Luis. En 1407 éste redactó nuevos pactos, alterando la estructura que su padre había proyectado «según una forma la cual no era en la manera que hoy se acostumbra». Esto delata el provincianismo del taller gerundense de los Borrassà. Pero ello no fué obstáculo para que el mencionado Francisco figurara con el título de «pictor clarissimus», entre los jurados de Gerona citados en la lápida conmemorativa de la reedificación de la Torre Gironella en 1411 (1).

ARTE EXTRANJERO EN LA CORTE DEL SIGLO XIV.—La turbulenta secuencia de la política interior y exterior del reino catalanoaragonés no impedía que sus monarcas siguieran la trayectoria cultural de Europa, interesándose por el progreso intelectual de los grandes centros y por la rápida transformación que se operaba en el mundo del arte. Los jerarcas de la Iglesia, las poderosas comunidades religiosas, los municipios y asociaciones gremiales, les iban en ello a la zaga sin ahorrar ni gestiones ni dinero. Únase a esta labor de captación el espíritu aventurero de los artistas centroeuropeos y tendremos la razón de que en el último cuarto del siglo XIV no fueran escasos los artistas extranjeros activos en Cataluña, gozando algunos de gran consideración en la propia corte. Pedro IV, en carta de 1372, mandó pagar a Enrique de Bruselas por un lienzo pintado con la representación de la Virgen. En carta real, fechada en 1373, pedía al conde de Armayac que procediese a la detención y castigo del pintor Juan de Brujas, súbdito del noble francés, por haber salido de Cataluña sin permiso real, abandonando la pintura de un retablo por el

(1) Girbal, Enric Claudi: *Revista de Gerona*, vol. II (1898), pág. 521.

cual había recibido ciertas sumas a cuenta. Este Juan de Brujas ha sido identificado por los críticos con el flamenco Juan de Bondol o de Bandol, conocido en la corte de Francia con los nombres de Juan de Bruges o Hennequin de Bruges. Juan de Bruselas y Nicolás de Bruselas aparecen en documentos entre 1379 y 1402. Alfonso de Bruges, domiciliado en Perpiñán, trabajó asociado al pintor Ramón Franer.

El príncipe Juan, en 1387, escribía al duque de Berry dándole las gracias por una Biblia y por el libro *De Civitate Dei*, de San Agustín, rogándole le enviara la segunda parte de la Biblia y un ejemplar de Tito Livio. El mismo, ya Rey, en el año siguiente, tenía a su servicio tres bordadores de Brabante que se quejaban de la mala calidad de los dibujos ejecutados por los pintores catalanes. Para remediarlo llamó a un pintor de París, Iaco Couno, ofreciéndole generosas condiciones económicas. En la carta, dirigida al vizconde de Roda, pide se compruebe de antemano la bondad de dicho pintor como dibujante de figuras humanas y su destreza en el parecido de los retratos. Son relativamente abundantes las menciones escritas sobre miniaturistas franceses trabajando para la casa real de Aragón y para las catedrales de Cataluña durante la segunda mitad del siglo XIV.

Las referencias documentales a la labor de pintores franceses y flamencos residentes en Cataluña acusan el interés que los monarcas se tomaron siempre para que las obras ejecutadas en la nación siguieran el ritmo del movimiento artístico europeo. Nos dejan entrever que el contacto directo con artífices extranjeros fué oportunidad corriente para los del país, y que la Corte y la Iglesia aprovechaban todas las ocasiones para enriquecer su patrimonio artístico con importaciones y colaboraciones de otros países. Todo ello debía impulsar a los artistas locales a la depuración de su estilo y al mejoramiento de una técnica que, según insinúan algunos documentos y con franca sinceridad muestran la mayoría de obras conservadas, dejaba mucho que desear.

**EL ESTILO INTERNACIONAL.** — El arte cambia gracias a los hallazgos de unos pocos artistas de genio que las corrientes artísticas lanzan con increíble rapidez por el mundo. Los jerarcas de las escuelas locales los incluyen en su bagaje profesional y hacen arte nuevo, sin abandonar radicalmente sus viejas rutinas, según una fórmula de compromiso que atrae a los espíritus progresivos sin asustar a los incondicionales de la tradición.

La evolución de los estilos pictóricos fué en Europa un movimiento de carácter general desde comienzos del siglo XII, pero el foco rector cambió de sede repetidas veces. Cataluña, gracias a su privilegiada situación dentro del esquema geopolítico medieval, siguió con cierta prestancia y no a destiempo los diversos cambios estilísticos. Ferrer Bassa, activo en Barcelona, captó el chispazo genial de Giotto, y a su reflejo la escuela catalana se iluminó con un estilo eminentemente italiano que siguió vivo y brillante hasta fines del siglo XIV. Borrassà bebió muy pronto de la nueva fuente representada por el llamado estilo internacional, rompiendo los moldes italianos. Este cambio estilístico

contribuyó sin duda a su éxito frente a los pintores de la vieja escuela barcelonesa, que seguían imitando los modelos de Siena y Florencia.

El origen del nuevo concepto pictórico, que tan rápidamente conquistó, a fines del siglo XIV, la totalidad de los grandes talleres europeos, es cuestión debatida desde los tiempos de Courajod (1841-1896). Puede afirmarse que Francia y Flandes tuvieron un papel decisivo en su desarrollo, pero es también cierto que en algunas pinturas inglesas y alemanas de mediados del siglo XIV vibra ya el espíritu naturalista que puede señalarse como elemento básico del estilo internacional.

La exaltación narrativa, que nutre la iconografía religiosa de la última etapa del medievo, atrajo nuevos elementos al campo pictórico. No bastaban las viejas fórmulas fundamentalmente simbólicas, ni el lirismo agradable y dulce del estilo italogótico. Crecía el ansia naturalista, que halló lógica expansión introduciendo en las composiciones episodios de la vida diaria, retratos que trataban de ser fieles a la realidad. Se intensificó la búsqueda de la tercera dimensión, abandonando definitivamente las escenas de plano único. Esto exigía vitalidad y dinamismo, que pronto degeneraron en nerviosas exageraciones con tendencia hacia la caricatura, factores que tuvieron gran papel en la pintura cercana al 1400. En reacción contra el hieratismo lírico de la pintura sienesa y la plácida acción de las narraciones pintadas según el concepto florentino, los personajes del estilo internacional acentúan la gracia de sus gestos, se doblan y superponen formando un arabesco muy complejo de pliegues y accesorios.

Los pintores adictos al nuevo estilo buscaron directamente en la naturaleza los elementos básicos de sus creaciones. Pero el artista no llegó jamás a la copia servil de lo que tuvo ante sus ojos: el espíritu de la nueva tendencia era sugerir el aspecto real de las cosas dentro de un mundo de fantasía poblado de reyes, nobles, damas, guerreros, dignatarios eclesiásticos, míseros mendigos y diablos de fantasía, con un complemento escenográfico de instrumentos de tortura, arquitectura y mobiliario de gran prestancia, sin regateo en los brocados y joyas. La «Leyenda dorada», de Vorágine, se convirtió en enciclopedia de la temática, y los pintores se lanzaron a ilustrarla en los múltiples compartimientos de sus retablos.

Hasta qué punto esta pintura refleja la realidad de su tiempo resulta muy difícil de adivinar. Los pintores del siglo XIV, como los pintores de historia del siglo XIX, se refugiaron en un concepto convencional: la fantasía y los ideales exóticos tuvieron mayor importancia que los modelos reales.

## II

### DOCUMENTOS RELATIVOS A BORRASSÀ

#### PRIMEROS TRABAJOS

Nuestra historia comienza en sábado, día 21 de enero de 1380, cuando «*Lluis Borràcan, pintor de Gerona e regent en fer vidrieres*» cobró un florín, «que vale once sueldos», por haber reparado cierta vidriera de la catedral gerundense (1).

Echando mano del privilegio de plantear hipótesis concedido a los historiadores de arte, se deja por sentado lo que parece lógico, que Luis Borrassà en 1380 estaría en el cuarto lustro de su vida trabajando por su cuenta, con poca clientela todavía y sin grandes pretensiones, ya que no desdeñaba el reparar vidrieras, y aun dejando que se le califique como técnico en este oficio. Con ello se lleva la fecha de su nacimiento hacia 1360.

Naturalmente, para que la hipótesis sea válida, hay que aceptar que el Luis Borrassà del aludido documento era el titular de la presente monografía. Parece que sí lo fué, y todos los que contribuyeron con su labor investigadora o analítica a exaltar la figura de nuestro pintor lo aceptan sin interrogante.

Se estableció en Barcelona hacia 1383. Llegó, pues, a la capital del reino en el mejor momento para la gente de su profesión: los grandes templos estaban recién terminados o terminándose, y hacían falta muchos retablos para llenar, cumpliendo con el gusto de la época por lo fastuoso, sus vastos presbiterios y la doble hilera de capillas laterales que caracterizan el tipo arquitectónico, eminentemente funcional, adoptado en las iglesias catalanas del siglo xiv. La estructura de los retablos exigía un extenso programa iconográfico, confiado en la mayoría de los casos al pintor, ya que los retablos de escultura, mucho más costosos, quedaron prácticamente reservados para las capillas mayores de las catedrales. La estructura de los retablos pintados era la que establecieron en la primera mitad del siglo xiv los pintores del estilo italogótico: un compar-

---

(1) Martorell, F.: Loc. cit.

timiento central, con la imagen del titular o titulares, flanqueado por diversas tablas con escenas relativas a su historia, y la representación del Calvario como cumbre central, todo ello sobre la predela, que a su vez contenía varios compartimientos historiados. Este esquema hizo que la iconografía narrativa se refugiara en los retablos, y el oficio de pintor pasó a primer plano en el desarrollo artístico de la época.

**EL RETABLO DE SANTA CLARA, DE BARCELONA.** — A 24 de febrero de 1383 Luis Borrassà contrató con las monjas Isabel Dusay y Eulalia de Cabanyals la pintura del retablo mayor del convento de San Damián, de Barcelona, dedicado a Santa Clara. En la notaría barcelonesa de Juan Nadal se firmó, a 24 de mayo de 1385, una carta de pago de este retablo, en la que Borrassà se titula ciudadano de Barcelona. Las cien libras que importa dicha carta de pago se hicieron efectivas a cuenta de la cantidad de 4.120 sueldos, precio fijado en virtud de una sentencia arbitral dictada por el escultor Pedro Moragues y el pintor Esteban Rovira (1). El elevado precio del retablo, 206 libras, uno de los más caros que Borrassà cobró en su larga carrera de pintor, indica que su labor en Barcelona no empezó con balbuceos ni tímidamente, sino con una empresa de gran envergadura, pareja a las que más adelante, en el cenit de su carrera y plenitud de su taller, exigían dos años de trabajo. Por otra parte, la obra mereció el veredicto favorable del gran escultor orfebre Pedro Moragues. Todo ello prueba que Borrassà llegó a Barcelona con prestigio y que disponía de un taller perfectamente organizado. El notario Juan Nadal fué probablemente padre y desde luego el antecesor de Bernardo Nadal, cuyos manuales registran la mayoría de documentos referentes a nuestro pintor.

**RELACIONES CON LA CASA REAL.** — Pedro IV falleció en enero de 1387, y su hijo, el príncipe de Gerona, ciñó la corona catalanoaragonesa con el nombre de Juan I. El nuevo rey fué lector apasionado, humanista y bibliófilo, cubriendo la austera rudeza de la corte con oropeles y lirismo, lujo y refinamiento. Instauró en Barcelona la fiesta poética de los Juegos Florales, a semejanza de la de los trovadores tolosanos, y por todo ello recibió el nombre popular de *Amador de la Gentilesa*. De carácter liberal y débil, supersticioso y apático, necesitaba paz, que fué lograda a costa de los dominios de la corona.

Es de creer que el nuevo monarca conocía a Luis Borrassà desde los tiempos gerundenses, ya que a 13 de junio de 1388 le llamó a Zaragoza para colaborar en la preparación de las fiestas de su coronación, autorizándole la prórroga del plazo de entrega de los retablos que tuviera en obra (2). Este es el único contacto conocido entre el rey y nuestro pintor, pero cabe sospechar que las buenas relaciones con la corte influyeron en su rapidísima carrera. Entre los clientes de este período destaca el franciscano, confesor del rey, fray Tomás

(1) Madurell, José M.: Loc. cit., pág. 77.

(2) Rubió y Lluch, A.: Loc. cit., II, pág. 307.

Olzina, que en 1392 le encargó un retablo de cierta importancia e intervino en el contrato de otro. Anotemos, además, que Juan I, al caer gravemente enfermo, a los pocos meses del fallecimiento de su padre pasó su convalecencia en Villafranca del Panadés, y es para Villafranca que Borrassà, en su primer período, pintó por lo menos tres retablos, dos de ellos perdidos y otro conservado, precisamente en la iglesia de San Francisco.

En el Archivo de la Corona de Aragón se conserva una carta (noviembre de 1413) del infante Alfonso a Juan Llobet, legista encargado de una causa entre Luis Borrassà y el barbero barcelonés Pedro Jacca, ordenándole resolución rápida y equitativa. Dice mosén Gudiol que «el tono del documento parece indicar la gran estima del infante hacia Borrassà, ya que tenía a ahorrarle una sentencia y los gastos de tribunal» (1).

La prórroga real del 1388 no fué obstáculo para que antes de un año, a 14 de mayo de 1389, otorgara poderes al mercader tarragonense Arnaldo Gener para cobrar un retablo. Parece que era para la Catedral de Tarragona, ya que constan como deudores el deán de la misma, Juan de Ortoneda; el arcediano de Vilaseca, Guillermo de Galliners, y el presbítero tarragonense Bernat Boshom.

Del mismo período sería un retablo valorado en 210 libras, entregado en fecha desconocida a los prohombres de la iglesia de los Franciscanos, de Tarragona, del cual no conocemos más que la noticia de su liquidación en 1389.

El 5 de marzo de 1390 firmó el contrato de un retablo, de 40 libras, para Santa Eulalia del Campo, de Barcelona, iglesia cercana al *Portal Nou*. A los dos días recibió una cantidad a cuenta; el 12 de noviembre, 8 libras y 5 sueldos por el segundo plazo, y las 25 libras de liquidación se hicieron efectivas a 28 de junio del año siguiente.

**GUERAU GENER.** — A 26 de junio de 1391 firmó un pacto con el pintor Guerau Gener, de 22 años de edad, en el que éste se compromete a trabajar durante dos años en el taller de Luis Borrassà, con tal de «aprender el oficio de pintor mejor de lo que él sabía». El maestro compensará la ayuda y servicios que Gener se compromete a prestar, con manutención, calzado y once libras anuales. La colaboración no cuajó, anulándose el pacto antes de tres meses (2). Ya tendremos ocasión de hablar nuevamente de Guerau Gener, quien, al dejar el taller de Borrassà, sentó plaza de pintor, y a pesar de reconocer «motu proprio» su insuficiente preparación, tuvo encargos importantes.

La actividad del taller barcelonés no le impedía el seguir cuidando sus intereses en Gerona: pocos días antes de la visita a la escribanía de los Nadal en ocasión del pacto con Gener, había firmado en la misma un contrato de arrendamiento, a favor de Pedro Miguel Salip, de una casa de su propiedad situada en la calle de la Galea, en Gerona.

(1) Gudiol, Mn. Josep: *El pintor Lluís Borrassà*. Barcelona, 1925, pág. 30.

(2) Durán Sanpere, A.: *Loc. cit.*, pág. 123.

LA EXTRAORDINARIA LABOR DEL AÑO 1392.—Resulta altamente ilustrativo el estudio de los pactos que figuran en los contratos concertados por Luis Borrassà durante el 1392, año de inusitada actividad. Lleva la fecha de 15 de febrero el del retablo dedicado a San Pedro, para la iglesia de Salavinera (Barcelona): tendría tres tablas de igual altura, unidas por «fuyoles amples», o sea montantes anchos, con profetas, apóstoles, mártires o vírgenes pintadas; guardapolvo decorado con rosetas entalladas; los «rampans», los fondos de las escenas y las aureolas serían doradas con oro fino; las rosas del guardapolvo y temas ornamentales del fondo serían de plata con corladura sobre campo pintado con azul de Alemania, y el azul empleado en las composiciones sería de Acre. En la obra de carpintería, ejecutada por el barcelonés Pedro de Puig, se le obliga a aprovechar un sagrario ya terminado, que centrará la predela. El tiempo de ejecución se fija en once meses, y el precio, en 58 libras. Cuando las cobra, a 12 de marzo de 1393, hace constar que se paga la obra de carpintería, el dibujo y la pintura.

En el contrato firmado el 23 de febrero de 1392 para un retablo destinado a la iglesia de San Francisco, de Villafranca del Panadés (Barcelona), consta que se le entrega la obra de carpintería, comprometiéndose el pintor, ante fray Tomás Olzina, confesor real, a ejecutar su preparación para la pintura: encolar, «endrapar», o sea proteger con tela las rinconeras, grietas y demás sectores que pudieran agrietarse, y enyesar, terminando la obra en el plazo de ocho meses. Se compondría de tres tablas, bancal y guardapolvo, con ancho total de 13 palmos. En el cuerpo central se representaría San Jaime el Menor y San Bartolomé con el Calvario, en la parte alta; en la tabla izquierda, tres escenas de la historia de San Jaime, y tres de la de San Bartolomé, en el sector opuesto. El confesor del rey se reserva la elección de dichas escenas. En la predela se representarán, en medias figuras, la Piedad de Cristo, entre María y San Juan, en el centro; las de San Felipe y Santa María Magdalena en los extremos, incluyéndose en los compartimientos intermedios dos historias referentes a los santos últimamente mencionados. Como se acostumbra en estos contratos, se insiste sobre la buena preparación y la calidad del azul de Acre y de los demás colores. El guardapolvo se pintaría con azul de Alemania, con orlas y rosetas de plata corlada. Los pactos son esencialmente iguales a los del contrato del retablo de San Pedro de Salavinera, pero resulta sorprendente que, siendo la obra de mayor tamaño y conteniendo más escenas historiadas, el precio fijado sea inferior en ocho libras al que consta en el retablo anterior, si descontamos las 10 libras fijadas como valor de la carpintería. En el contrato para el retablo de Villafranca no se mencionan los montantes con santos, especialmente descritos en el de Salavinera. El tiempo de ejecución de ambas obras sería, aproximadamente, el mismo, ya que si para el de Salavinera se fijaron once meses, hay que restar el tiempo que exige la labor de carpintería, que bien sería de tres meses.

En marzo del mismo año 1392 contrató otro retablo dedicado al príncipe de los apóstoles, con destino a la iglesia parroquial de San Pedro de Mieres

(Gerona). Constaría de tres tablas, midiendo en conjunto doce palmos de ancho; catorce palmos de altura la tabla central y doce las laterales; trece palmos de largo por dos de alto el bancal. Su obra de carpintería se encargó a Pedro de Puig, carpintero de Barcelona. La iconografía incluye San Pedro, de pontifical, y el Calvario en la tabla central, y tres historias referentes al santo en cada una de las tablas laterales, a voluntad del pintor. El bancal, como de costumbre, viene centrado por la Piedad de Cristo entre María y San Juan, flanqueados en este caso por San Andrés, San Pablo y otros santos, también a voluntad del pintor. Se precisa el dorado de los montantes anchos y de los arquillos, mencionándose el azul de Acre y el carmín. El guardapolvo será con rosetas y orlas de plata corlada sobre azul de Alemania. El precio fijado es de 57 libras, de las cuales se pagan 19 y 5 sueldos a la firma del contrato, y el resto a la terminación del mismo, que se fija para antes de Navidad. Borrassà se compromete a ir personalmente a Mieres para la colocación del retablo.

Y sigue la lluvia de encargos en el mismo año. En mayo se pacta de nuevo, con el ya citado confesor del rey, la ejecución de un retablo dedicado a las Santas Catalina y Elena, según los siguientes términos: el maderamen, entregado por el contratante, constaría de tres tablas, un bancal y el guardapolvo; la iconografía incluiría las Santas Catalina y Elena, bajo la composición del Calvario, en la tabla central; tres historias referentes a la vida de Santa Catalina (disputa entre la santa y los doctores delante del emperador, tormento con las ruedas de cuchillos y decapitación); tres historias referentes a Santa Elena (batalla de Constantino en el puente del Danubio contra los «moros», hallazgo de la Vera Cruz y resurrección milagrosa en contacto del santo madero); en el bancal, las medias figuras de San Pedro, Santa María Magdalena, Santa Cecilia y San Pablo flanqueando la Piedad de Cristo entre María y San Juan; en los montantes, los Santos Francisco, Clara, Luis, Antonio de Padua, Inés, Juan Bautista, Alejo, Hilario, Isabel, Miguel, Gabriel y Rafael. El guardapolvo tendrá orlas, rosetas y escudos de plata corlada sobre azul de Alemania. La obra se liquidó en tres pagos: el primero, de 15 libras, a la firma del contrato; 15 libras más cuando el retablo será dibujado y dado de bol, a punto de dorar; el tercer plazo, entregado a la terminación de la obra, completaría las 45 libras convenidas del precio total. El fraile exigió de regalo un portapaz pintado.

En agosto otro contrato, esta vez para un retablo que se terminaría en abril del año próximo, dedicado a San Bartolomé, con destino a la iglesia del convento de San Jaime, de Calaf. Tendría diez palmos de ancho por diez de alto, completándose con un bancal de dos palmos de alto y su correspondiente guardapolvo. En la disposición acostumbrada se pintarían el Calvario, el santo titular y seis escenas referentes al mismo, que, como las medias figuras del bancal, serían a voluntad del pintor.

No se comprende la razón de la baja de precio, ya que este retablo, que se valora en 32 libras, no es mucho más pequeño que el contratado para San

Pedro de Salavinera por 58 libras. Sospechamos que la calidad y la tolerancia en la colaboración de discípulos tendrán algo que ver en tal rebaja.

Vemos, pues, que nuestro pintor se compromete en once meses a preparar, dorar y pintar cuatro grandes retablos, sumando en conjunto casi sesenta compartimientos historiados, más las figuras de los montantes de dos de ellos y lo decorativo de fondos y guardapolvos. Da, además, buen comienzo al retablo de Calaf, que empieza a cobrar en octubre.

#### COLABORADORES Y OBRAS HASTA 1400

Es de suponer que en 1392 Luis Borrassà tendría ya organizado un gran taller, con oficiales pintores y aprendices. Entre los primeros se contaría el pintor Pedro Arcayna, puesto que firmaba como testigo en el documento de compra de un esclavo tártaro llamado Lluch, de dieciocho años de edad, cedido a Borrassà por el carpintero mallorquín Gabriel Vila por el precio de 66 libras. El esclavo, que se llamará con el tiempo Lluch Borrassà, se convierte en el colaborador eficaz de nuestro pintor, a pesar de que en 1401 y en 1415 buscó la libertad en inútiles escapadas. Antonio Gener y Mateo Tudó debieron también colaborar en el taller de Borrassà. El primero, probablemente hermano del aludido Guerau, figura en una declaración del maestro (2 de febrero de 1393) como *pictorem mecum conmorantem*, y Tudó consta como *pictor conmorans cum dicto Ludovico* al testificar, dos meses más tarde, en unos pactos de colaboración de otro pintor, Pascual García, originario de Torrente (Valencia). Reaparece en otros documentos del mismo año: en uno de ellos, fechado el 22 de octubre, Borrassà otorgaba poderes para la venta de una casa situada en la plaza del Gra, de Gerona. Este nuevo colaborador valenciano era ya un hombre entre los 20 y los 25 años, formado en el oficio; su contrato fué por dos años, recibiendo 6 libras y 12 sueldos anuales de paga, y la manutención. Le hallamos de nuevo en la documentación notarial barcelonesa, el 25 de noviembre de 1393, firmando carta de esponsales y recibo de la dote de su esposa Antonia (1).

Hacia 1396 Luis Borrassà quedó viudo, con un hijo llamado Narciso, nombre que indica raíz gerundense. En agosto del citado año, en concepto de padre y legítimo administrador del mismo, otorgó poderes a un hermano suyo llamado Pedro, escribano residente en Gerona.

Las actividades documentadas del taller en este mismo año se limitan al contrato para un retablo dedicado a los santos Miguel y Martín, con destino a la iglesia de San Juan de Valls, y a una venta de colores para pintar el púlpito de la Catedral de Barcelona. Las escenas historiadas del retablo de Valls serían las siguientes: Expulsión de los ángeles rebeldes del Paraíso; el Arcángel pesando las almas y entregándoselas a San Pedro, y el mismo Arcángel sacando

(1) Madurell, José M.: Loc. cit., pág. 109.

almas del Purgatorio. No se detallan las historias correspondientes al santo obispo de Tours, pero sí las del bancal, que serían: Prendimiento, Flagelación, Crucifixión, Descendimiento y Resurrección. Su precio se fija en 80 florines de oro de Aragón.

El año 1397 realizó un entremés encargado por el Gremio de Carniceros de Barcelona con ocasión de las fiestas celebradas en Barcelona en honor del rey don Martín, a raíz de su regreso de Sicilia. Fechados el 7 de febrero del siguiente año tenemos los pactos relativos a un retablo encargado por Marquesa, viuda de un individuo llamado Castelló, de Mallorca, cuyo valor es de 35 libras.

Un nuevo aprendiz, Alejo Cugunyà, de quince años de edad e hijo de un pintor de Perpiñán, entra en el taller, situado probablemente en la propia residencia del pintor. Según el padrón barcelonés correspondiente al año 1399, Luis Borrassà habitaba en el barrio marítimo y poseía escudo, casco y lanza para su encuadramiento en la hueste vecinal. La cesión de un crédito de 55 libras otorgado por Borrassà a favor de Margarita, viuda del platero Bartolomé Tutxó, para cubrir el importe del alquiler de una casa de la calle del Mar, corrobora la noticia del padrón.

En las fiestas que la ciudad de Barcelona celebró en 1400 en honor de la reina María, el Gremio de Freneros, que era también el de los Pintores, confió a Luis Borrassà la confección de un entremés, que debió tener cierta importancia, ya que en agosto se le liquida la respetable cantidad de 123 libras, 7 sueldos y 6 dineros. Con el mismo motivo realizó otro entremés para sus antiguos clientes los carniceros, por el cual cobró, en 1402, 56 libras y 10 sueldos, junto con una cantidad que todavía le adeudaban por el realizado en 1397. A fines del mismo año llevaba ya terminado un retablo para Vilarrodonia, dedicado a los santos Antonio, Pedro y Pablo, del cual no conocemos los pactos pero sí dos cartas de pago, una de ellas de finiquito de cuentas, por valor de 11 libras cada una.

Un solo contrato conocemos fechado en 1400: el del retablo dedicado a San Antonio Abad, que se pintó con destino a la iglesia de Albarells (Barcelona). En enero del año siguiente cobra 20 florines a cuenta de los 35 fijados como valor de la obra. Es otro retablo perdido, que constaba de tres cuerpos verticales, predela y guardapolvo. Se le entregó terminada la carpintería y, previa la necesaria preparación con tela y yeso, se pintaron las siguientes composiciones: San Antonio Abad y el Calvario, en la pieza central; seis escenas de la historia del titular, que debía fijar mosén Antonio Portella, en las tablas laterales, y la Piedad de Cristo flanqueada por María, San Juan, San Pedro y San Pablo, y otras dos imágenes, en la predela. Los cuerpos laterales se unirían por montantes con santos pintados, entre ellos los Evangelistas, y el guardapolvo sería de plata corlada con escudos contenido una puerta de oro sobre campo rojo.

El aprendiz entrado en el año que estamos estudiando se llamaba Bartolomé Oliver, hijo de un pescador de Barcelona. Tenía 12 años de edad, com-

prometiéndose a servir al maestro por un período de ocho años, según las condiciones normales de todo aprendizaje de la época.

Aparece por segunda vez Lluch, el tártero: el 26 de abril de 1401 se otorgan poderes a un tal Andrés Pujol para obligar al esclavo a reintegrarse a la casa o taller de Borrassà, de donde se fugó. A 27 de junio del mismo año tiene lugar la firma de los pactos relativos a un retablo dedicado a Santa Catalina para el mercader burgalés García Ruiz, en los siguientes términos: la carpintería, a cargo del pintor, tendrá dieciocho palmos y medio de ancho por once de alto, más el bancal, que tendrá dos palmos; con cinco tablas verticales, un bancal y su guardapolvo. En la tabla central se representará el Calvario y Santa Catalina; en las otras, en análoga disposición, San Juan Bautista y el Bautismo de Jesús en el Jordán, San Pedro Apóstol y su crucifixión, San Andrés y su crucifixión, San Pablo y su decapitación. En el bancal, la Piedad de Cristo, Santa María y San Juan y otras medias figuras que no se precisan. Obsérvese la anómala estructura de este retablo, que anuncia ya la forma típica de algunos retablos burgaleses del siglo xv. Este modelo de altar apaisado, con varias tablas, conteniendo cada una de ellas la imagen de un santo bajo una escena correspondiente a su iconografía, no reaparece en Cataluña y, en cambio, es forma corriente en Mallorca. El precio fijado fué de 60 florines de oro de Aragón.

#### DOCUMENTOS Y DATOS DEL PERÍODO IDENTIFICADO ESTILÍSTICAMENTE

**EL RETABLO DE COPONS.** — Con el año 1402 alcanzamos, por fin, la primera obra de Borrassà unida a un contrato. Los términos del documento, cuyo extracto publicamos a renglón seguido, concuerdan, punto por punto, con la iconografía y estructura del pequeño retablo que el marqués de Montortal tiene en su palacio de Valencia. El escrito, firmado a 26 de enero, nos revela que se pintó para la parroquial de Copons (Barcelona) y que la tabla central, perdida, representaba la Anunciación (1).

Luis Borrassà cuidará de la obra de carpintería y de la pintura. El retablo tendrá de ancho 10 palmos por otros diez de alto, construido en cuatro piezas. La tabla central terminará en punta aguda, y en la cumbre tendrá representado el Calvario. En la tabla primera se pintarán tres historias: el Nacimiento de Jesús, los tres Reyes y la Resurrección; en la otra tabla, tres escenas más: la Ascensión del Señor, la Venida del Espíritu Santo y «*Madona Santa Maria de Gràcia, ço és, com abrigà lo poble*». En el centro del bancal, la Piedad, a un lado Santa María y al otro San Juan Evangelista; a un extremo, San Pedro, y al otro San Pablo, y además los mártires que quepan.

Se empleará en la obra oro fino, de florín de Florencia, aplicado sobre

(1) Madurell, José M.: Loc. cit., pág. 143.

«rampans, pinyacles e fulloles»; las «fulloles» serán anchas y con imágenes, y el guardapolvo, de plata corlada y azul de Alemania, llevará escudos representando una copa de la que salen tres víboras, una casa de campo y un pino.

El precio total de este retablo, que debía quedar terminado dentro del siguiente mes de junio, fué de cuarenta y cuatro florines de oro de Aragón.

A comienzos de agosto del mismo año 1402 el pintor figura como testigo instrumental en un asunto privado, sin relación con el oficio. A 18 de diciembre otorgó poderes a su sobrino Asberto Borrassà, clérigo tonsurado de Gerona, facultándole para realizar cobros en su nombre.

Otros poderes, pero esta vez especiales para celebrar paz y concordia con sus enemigos, fueron otorgados por nuestro pintor a favor de Juan Sobrevila el 8 de enero de 1403. A 21 de febrero firmó con el vicario de la iglesia parroquial de Santa María de Manlleu el contrato para un retablo dedicado a San Pedro. Del texto de las capitulaciones resulta que la obra de carpintería, incluida en el presupuesto, tendrá siete palmos de ancho por siete de alto, sin contar la predela, y que las tres tablas verticales del cuerpo alto se unirán con *fuloles stretas* (montantes estrechos). La tabla central será presidida por el santo titular en atuendo papal, con un libro y las llaves simbólicas; un presbítero joven aparecerá arrodillado a sus pies. En el lugar de costumbre incluirá el Calvario con las Marías, San Juan, judíos a caballo y Longinos con la lanza. Las escenas de las tablas laterales serán las siguientes: San Pedro y San Andrés pescando, Jesús salvando a San Pedro en el lago de Tiberíades, crucifixión invertida del primer papa, los santos médicos Cosme y Damián con la imagen del presbítero donante arrodillado «significando que uno de los benditos santos le arregló los dientes», la Virgen María sosteniendo a Jesús en brazos rodeada de ángeles músicos. Se puntualiza que entre los colores de buena calidad se contarán el azul de Acre y el buen carmín. En el guardapolvo se pintarán, entre hojarasca de plata corlada sobre fondo de azul de Alemania, escudos con la representación de un torno. El tiempo de terminación es de unos once meses, y el precio es de 28 florines, pagaderos en dos plazos. Es sorprendente el precio tan bajo de una obra que aunque no muy grande le obligaba a pintar tantas figuras. Incluso se le exigen jinetes en el Calvario, siendo éste de un tamaño en el cual Borrassà sólo pintaba figuras de pie.

**RETABLO DE GUARDIOLA.** — El retablo de San Salvador, procedente de Guardiola (Colección Muñoz, Barcelona), es la segunda obra fechada y autenticada por un contrato. Sabemos que la carpintería le fué entregada en la fecha del pacto, a 27 de agosto de 1404; que el retablo tenía que quedar colocado en la Navidad del mismo año y que cobraría por él la suma de 70 florines, o sea 38 libras y 10 sueldos, precio bajo si se tiene en cuenta que cuando estaba completo media 16 palmos de ancho por 15 de alto. Las tres tablas conservadas que formaban el cuerpo alto siguen exactamente la disposición descrita en el contrato: el Pantocrátor rodeado de los símbolos de los evangelistas, bajo la escena del Calvario (el actual es una reconstrucción mo-

derna), llena el compartimento central; las escenas laterales son la Transfiguración, la Última Cena, el Prendimiento y la aparición de Jesús a Magdalena. La predela, perdida, estaría compuesta por dos tablas flanqueando el sagrario, con la representación de dos historias en la primera: la Ascensión y el milagro de la sangre en el Cristo golpeado por los judíos; en la tabla del otro lado debe pintar el Juicio Final. Se describe en el contrato la forma circular de la parte alta del retablo, y el enmarcamiento y división de compartimientos se destaca mediante «*redortes*», o sea tiras cordiformes, pero no se habla de guardapolvo. Como de costumbre, se insiste en la calidad del azul de Acre y carmines, pero no se exige, como sucede en otras pinturas, una determinada participación personal del maestro en la obra.

Por tratarse de la segunda obra documentada de Luis Borrassà, reproducimos íntegro el texto original del contrato correspondiente al retablo de Guardiola (Colección Muñoz-Barcelona), firmado a 27 de agosto de 1404. En la obra conservada se observa fidelidad absoluta a lo pactado, y con el contrato puede reconstruirse la estructura y la iconografía de la predela perdida.

Die Mercurii XXVII dicti mensis augusti, anno a Nativitate Domini MCCCCIII.  
En nom de Nostre Senyor Deus sia, e de madona santa Maria. Amen.

Trachtats e avenguts son capitols, entre [los honrats] lo seyor en Pere Rigolff, e en Jacme Rigolff ciutadans de Barchinona; e'n Romeu Pastorellas; el seyor en Ramon Montgrós, de la parròchia de Gordiola, del bisbat de Vich, de una part; [e] en Luys Borrassà, pintor, ciutadà de Barchinona, de la altra part, sobre un retaule, lo qual, Déus volent se complirà, sots invocació de sant Salvador, de la sgleya del dit loch de Gordiola, so és, per l'altar maior.

E primerament, és avengut que, lo dit Luys, sia tengut de endrapar, e enguixar, de bon guix gros e de guix prim, be e complidament, tot aquell retaule, que los demont dits promens li an ja liurat fet de fusta.

Lo qual retaule a d'ample XVI palms de cana de Barchinona; e XV palms de alt, compranent lo tabernacle e banch.

E lo dit retaule és fet dalt a forma redona, ratent... és emperho, li dit retaule, ...en tres taules, e banchal, e tabernacle, e ab redortas, al mig e tot en torn.

E per... tota aquesta obra promet, lo dit Luys, que enguixarà, be e complidament, e a profit de la obra, segons que en altres bels retaules és acustumat.

Item, és avengut, que lo dit Luys, sia tengut de pintar en la taula migana, so és, al mig lo Sede Magestatis, so és, Sant Salvador, saent en Sede Magestatis, ab los catre Evangelistes.

E dalt, le istòria del Crocifix, so és, com crucifíficaren Jhesucrist, ab les tres Maries, Sant Johan, e juheus armats, així com se pertany a le istòria.

Item, en la taula primera, farà, lo dit Luys, dues istòries, so és, la primera, la Transfiguració, e l'altre istòria, la Cena.

Item, en l'altre taula, promet, lo dit Luys, que farà altres dues istòries, so és, sarà com Judes besa Jhesucrist, e los juheus lo preseran; l'altre istòria, sarà com resucita e apare a le Machdalena.

Item, més, promet, lo dit Luys, que pintarà en lo banchal, tres istòries, so és, de la una part dues: le primera com Jhesucrist s'en puga al Cel, l'altre Pascio Imago Pietatis, so és, com los juheus bateran le image del Crucifix, e d'aquela image isqué gran multitud de sanch.

E en l'altre part del banchal, farà, lo dit Luys, una istòria, so és, lo juy.

E après pintarà lo portal, so és, que daurarà lo bossell del portal, tant con tench lo banchal; e lo sobra pus del portal pintarà, lo dit Luys, de algunes colors ab alguns fulatges, o alguna altre obre que stiga gentilment.

Item, promet, lo dit Luys, que aquesta obra, el farà d'or fi, so és, les redortes, arxets, diademas, e aquells campers que nessassaris hi sien, així del banchal com del retaule.

Aiximateix, lo tabernacle, promet, lo dit Luys, que farà d'or fi, so és, tant com se demostre les tres cares, e de asur de Acre.

E dins pintarà, lo dit Luys, lo dit tabernacle, de vermeló, ab algunes obres.

Encare promet, lo dit Luys, que en quescuna istòria del dit retaule e banchal, farà una image de asur d'Acre, bo e fi. E les altres images farà de bon carmini, e d'altres bones e finas colors, sanguons que en altres bels retaules és acustumat.

Item, promet, lo dit Luys, que tota aquesta obra el aurà acabada d'eqüí a la festa de Nadal de Nostro Senyor, primer vinent, o VIII jorns avans, per tal que aquela puga ésser posada e asseguda en la dita sgleya, en la dita festa.

E per totes aquestes coses dites, ...promens, prometen a dar a dit Luys Borrassà, així per massions com... setanta florins d'or d'Aragó, valents XI sous per florí, dels quals li donen al present XII florins d'or, los quals confés aver auts e resebuts; e a la festa d'Omni Sanctorum XX florins; e la restant, quant Déus vuyla que sia acabat, encuns de portar.

Item, lo dit Luys Borrassà, promet que com lo dit reetaula serà acabat, e los dits prohomens aquell s'en portaran, lurs trametrà e liurarà I jove, o macip seu, qui s'en vaia ab ells, per aydarlurs a seura e posar lo dit reetaula, per ço que mills, e ab menys perill, lo dit reetaula puscha ésser mes, posat e assegut.

E los dits prohomens, son tenguts de fer la provisió e messió de dit macip, anant e retornant, sens algun salari.

Et ideo nos, dictas partes, laudantes et approbantes predicta capitula, et omnia in eis contenta...

Dos días después de firmado el anterior documento, concretó los pactos que regirían en la obra de un retablo dedicado a la Salutación de la Virgen para las monjas clarisas de Villafranca. Comprendía tres tablas, un bancal y el guardapolvo, construído todo a cuenta del pintor, midiendo en conjunto catorce palmos de ancho por dieciocho y medio de alto. En el cuerpo central se pintaría la Anunciación, con el retrato de la donante, Sor Francisca Roca, y el Calvario; en los laterales, el Nacimiento, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Coronación de la Virgen. En el bancal, la Piedad de Cristo entre María y San Juan, Santa Clara, San Miguel pesando las almas, San Pedro, San Francisco, lapidación de San Esteban y otra imagen que será designada por la monja donante. Todas las imágenes de Santa María vestirán manto azul, pintado con buen color de Acre, con dibujos brocados en oro. Los escudos intercalados en la ornamentación del guardapolvo fueron designados por la donante. Se fijó el precio en 54 libras, y su liquidación en tres plazos, incluyendo la pintura de una cortina con la Anunciación. Esta obra no llegó a terminarse, puesto que a 6 de octubre de 1405 se firmó un acta de cancelación del contrato.

La segunda noticia borrassiana que nos proporcionaron los protocolos del notario Bernardo Nadal, del año 1406, es de poco interés para nuestra historia: a 3 de febrero Borrassà firma como testigo instrumental en una revocación de poderes y sustitución de mandato otorgada por el diácono Pedro Parer a favor de Juan Vidal, con facultad de pleitear en cuanto al derecho de patronato de un benemérito eclesiástico instituído en el monasterio de Santa María de Amer (Gerona).

**EL RETABLO DE SAN MIGUEL DE FLUVIÀ.** — Publicamos el contrato concertado por los prohombres de San Miguel de Fluviá con Francisco Borrassà, en representación de su hermano Luis, sobre un retablo dedicado a San

Miguel, firmado a 18 de abril de 1407, por ser uno de los documentos más representativos y más completos desde un punto de vista técnico. Desgraciadamente, de este retablo nada se conserva.

«Noverint universi. Quod nos Petrus Benedicti... omnes loci sancti Michaelis de Fluviano, nomine universitatis dicti loci, convocati et congregati voce preconiacionis, facta Iohanne Monso, preconiacionis publicum dicti loci, sancti Michaelis... facientes et representantes, cum simul maior et sanior pars, omnium hominum habitancium in dicto loco.

Scientes et adtendentes quod tractata et conventa fuerunt capitula, inter nos, dictos superius loci Sancti Michaelis, diocesis Gerundensis, ex una parte; et Ludovicum Boressani, pintorem, civemque Barsinone, ex parte altera, in et supra quotdam reretaula, quod Deo volente, veniet ad effectum, ad honorem Dei et beati archangelis sancti Michaelis, ad opus ecclesie dicti loci sancti Michaelis.

Scientes et attentes, quod verum et certum est, quod tempore quod Guillelmus Borrassani, quondam pater dicti Ludovisi, vivebat et agebat in humanis, quidam probi homines dicti loci, fecerunt pacta cum dicto Guillelmo Borrassani de dicto reretaula, sub talis forma que non est in modum et formam quod sequitur pro quo reretabulo, dictus Guillelmus Borrassa habuit XXVIII florenos, computatos ad XI denarios malgaresos qui supo capiunt de XV libris et decem et novem solidos malgaresos, et in quo quidam reretaula nunc restant ad solvendum. LIII librarum, et unum solidum malgaresium.

Et propter hoc, nos dictis superius nominatis, nomine nostro et dicte universitatis, volumus et concordamus, quod dictum opus fiat per modum et formam prout sequitur in capitulis per dictum Ludovicum nobis missis, que volumus inseri et poni in presenti instrumento, quorum tenor talis est.

Tractats e avenguts són capitols, entre los honrats promens de sent Michell de Fluvia, del bisbat de Gerona, d'un part, e'n Luys Borrassà, pintor de Barchinona, de l'altre part, en e sobre un retaule, lo qual, Déus volent, se complirà a honor de Déu e del arcàngel mossèn senyor Sant Michell, per obs de la església del dit loc, emperhò, stà en veritat que, en temps que en Guillem Borrassà, para del dit Luys, vivia, los promens feren pachte, ab lo dit Guillem, del dit retaule, sots una forma, le qual no era en le manera que vuy se acustumà.

E après los dits promens, an acordat que le obra se saguesca sots la forma següent:

Primerament, és avengut que, lo dit Luys, sie tengut de fer a ses pròpies macions e despeses, axí de fusta com de pintura, un retaule, lo qual age d'ampla, XIII palms de cana de Barchinona, e d'alt XIII palms de la dita cana, constituit en tres taules, emperhò, deu pugar, le taula del mig, ab punta aguda més que les altres taules.

Lo qual retaule deu ésser ab redortes, spigues, vases, capitels, rampans, arxets, sota rampans e altres arxets.

En lo departiment de les istòries, e en la taula del mig, du aver una claravoya sobre l'argent, segons una mostra que lo dit Luys lus ha tramesa deboxada en paper.

Encare és tengut, lo dit Luys, de fer un banchal, lo qual hage d'ampla, XIII palms, e d'alt tres palms, ab XII arxets, mostrant VII cases.

E aquesta obra promet lo dit Luys ferà de bona fusta d'alber, e ben secha, e ben barrat, sanguons que's pertany.

Encare és tengut lo dit Luys, de fer son gardepols tot entorn, sanguons que's pertany.

Item, promet, lo dit Luys, que aquesta obra, el endraparà, e la enguixarà, ben e complidament, sanguons que's pertany.

Item, promet, lo dit Luys, que en la taula del mig, el farà le image de monsenyor Sant Michell archàngel, tot armat, tenent als peus lo drach ab VII caps.

En aquesta image sobre l'arnes, tenga abrigat un mantel, lo qual serà de assur d'Acre, bo e fi, brocat d'or.

E dalt, en la punta qui està sobre aquesta taula, farà, lo dit Luys, lo Crucifix ab les Marias, e San Johan, ab juheus a caval armats, seguons que's pertany a le istòria.

Item, en quescuna de las taules, so és, una de la una part, e altre de la altra, farà, lo dit Luys, tres istòries de monsenyor sant Michell, aqueles qui pus beles hi sien, a conaguda del dit Luys.

Item, en lo banchal farà, lo dit Luys, en les VII cases que y seran, VII miges images, e si més sevitante que ni facia més, so és, la primera Sent Pere, en la segona santa Caterina,

en la tercera Santa Maria; en la carta e migana, la Pietat ab les armes de Jhesuchrist, so és, la Creu, les corregades, le lansa e le esponga. E en la quinuena casa, sant Johan evangelista, e en la sisena Santa Eulària, en la setena Sent Pau.

E aquesta obra promet, lo dit Luys, que pinterà d'or fi de Florencia, so és saber, les redortes, capitels, vases, spigues, e los rampans, arxets, claravoya, e les diademes e campés, aqueles qui necessari hi seran, així en lo banchal com en lo retaule.

Encara promet, lo dit Luys, que aquest retaule, el pinterà de bonas e finas colors, e ab porpras o draps d'or, segons que en altres bels retaules és acustumat: e que en cascuna història, lo dit Luys, pinterà una imaga vestida de assur d'Acre, bo e fi.

Item, promet, lo dit Luys, que en lo gardepols, el farà tot entorn alguns fulatges embotits, los quals seran d'argent colrat en lo camper de les dites gardepols de assur de Alemayne, bo e fi.

Item, promet, lo dit Luys, aver acabada aquesta obra, e portada en Gerona, d'equí a XV jorns del mes de setembre, primer vinent, ha un any, per tal, que los senyors de promens, lo puxan aver posat en le lur esgleya, a la festa de Sent Michell, primer venidora, ha I any.

E per totes aquestes coses, desus dites, los senyors promens de Sent Michel, prometen a dar al dit Luys, LIII liuras he un solido malgaresos, pagaduores sots la forma següent.

Scientes et attendentes, actum et conventum fuit, inter nos dictos homines, superius nominatos, et Franciscus Borrassà, pintorem, civemque Gerunde, quod pro dicto retaule, vobis deberemus facere recognicionem infrascriptam de dictis quinquaginta quatuor libris et uno solido malgaresis, quas et quem restant ad solvendum pro dicto reratabulo dicto Ludovico.

Ob quos omnes nos superius nominati, nomine universitatis, gratis et ex certa sciencia, confitemur et recognoscimus debere vobis, dicto Francisco Borrassa, quinquaginta quatuor libras, et unum solidum malgaresis, restantes nobis ad solvendum pro dicto reratabulo. Renunciando, etc.

Solemniter promittimus in histis terminis, videlicet, hinc ad festum sancti Michaelis septembbris, proxime venturum, viginti et octo libras malgaresis; et de ipso festo ad unum annum, totum residuum dictarum quinquaginta quatuor librarum malgaresium, sub pena tercii ad ratione X dierum solvendi illi curie, etc. Et nisi fecerimus totum illud, etc. Et nichilominus promittimus tenere has intur villam Castilionis ad ratione X dierum, sub pena XII denarios.

Ulterius, promittimus et bona fide convenimus, quod non firmabimus ullum ius, in aliqua curia, et nech libellum seu libellos, etc., nech spaciis, nech graciis, nech privilegiis, nech longamensibus subsidiis, nech provisionibus, etc. sub pena V diners malgaresos, etc. tam scriptoribus, sagionibus, cons, vobis, etc.

Preterea vos, dicti Francisci Borrassani, contingerit aut quo volueritis, ad nos seu alterum, vestrum nuncium, procuratorem vel sagionem, pro petendo, exigendo dictamolucionem, satisfaciemus et tradimus... diey de... eitado, ipsum propter dictis, reddendo ipsum propter dictis quator solidos, ultra omnia dampna et missionem.

Necnon renunciamus cuilibet nostro foro et submissimus ius illo foro. Et obligamus: omnia bona nostra, nomine dicte universitatis, etc.

Fiat largo modo, etc.

Actum est hich in loco sancti Michaellis de Fluviano, XVIII mentis aprilis, anno predicto.

Testes fratres Arnaldus Benedictus de Axalada, sacrista, et Benedictus Mir, presbiter monasterii loci sancti Michaelis de Fluviano.

A 2 de diciembre de 1407 actuó de procurador, para dar posesión al zapatero Francisco Pintor de unas casas cercanas al *Pont d'en Campderà*, de Barcelona, vendidas por Pedro Albó, y a 20 de enero del siguiente año otorgó recibo de una cantidad a cuenta de dicha transacción. El testigo instrumental fué *Garcias Periz, pictor, cives Barchinone*.

A 16 de agosto de 1408, Borrassà aparece como albacea testamentario de Guillermo March. A las cinco semanas actuó de testigo en una carta de pago

otorgada por Ramón Roger, vidriero barcelonés, a favor de Juan Xatart, vidriero de Gerona.

Un pintor llamado Juan Tapiés, residente en el domicilio de Borrassà, «Iohannes Tapiés, pictor comorans cum dicto Ludovico Borrassani», es testigo de unos poderes otorgados por el maestro a favor de Miguel Pere, notario de Gerona, con la facultad de cobrar, vender, establecer y arrendar los bienes muebles e inmuebles que posee en la ciudad y veguerío gerundense (5 de diciembre de 1408).

No conocemos la dedicación ni los términos del contrato para el retablo que Borrassà pintó con destino a la iglesia de San Juan de Valls. Por una carta de pago otorgada a 21 de febrero de 1410 a favor de Pedro Carbonell, obrero de dicha parroquia, sabemos que el precio establecido fué de 300 florines de oro. Es improbable que tenga relación con la obra del mismo la revocación de poder y sustitución de mandato anteriormente otorgado por nuestro pintor a favor del causídico tarraconense Bernardo Ponsoda en lugar del presbítero Juan Humiach, para cobrar los 50 florines de oro de Aragón que los Jurados de la villa de Valls le debían, desde hacía tres años, por la pintura de un retablo (documento fechado a 18 de diciembre de 1408). Existe otro escrito relacionado con Valls: a 28 de febrero de 1410 Nicolás Seguí, de dicha villa, reconoce a Borrassà un depósito de 14 libras y 17 sueldos barceloneses.

Borrassà aumentó en 1409 su personal de servicio, adquiriendo, a 30 de septiembre, una esclava sarda llamada Diana, de 50 años de edad, por el precio de 7 libras y 14 sueldos barceloneses.

**RETABLO DE MANRESA.** — En 1410 empieza una buena racha para el historial pictórico de Borrassà, ya que con el retablo de San Antonio Abad, de Manresa, se inicia una feliz correspondencia entre la serie de noticias documentales y las obras conservadas.

«Itemmes, que lo dit Luys Borrassà... sie tengut, e age a fer, los encarnaments, així com cares, e mans, e peus quis mostren nuus, tots de sa mà.

Item: com lo dit retaule sera acabat de pintar ell age anar en Mendresa per... possar lo dit retaule a cost e mació lur dels confrares, be que lo dit Luys no sie tengut de portarley.

Item: més, que tota istòria en que's mostre Sent Anthoni com abbat, age a vestir lo dit Luys Borrassà, ab capa qui reta drap d'aur metizade de azur d'Acra, e picade.

Item, més, que en les istòries hon age aver rey, semblantment sie vestit de drap d'aur.

Item, més, que en totes altres vestadures hon age aver brots e perfills d'aur, que sie fi, així com damunt es dit...

Item, més, que, lo dit Luys, síe tengut a tota reparació del dit retaule com sie possat, així com de mal enguixar e de colors qui s'abeladesen, e de fenaduras qui's fessen per culpa sua. E en açò sie tengut lo dit Luys, dins dos anys aprés que serà possat, sots la pena deval contengude, o que u agués, a son cost e mació sua, a tornar.

Item: ...sie tengut dins un any aver splaguat lo dit retaule e possat, comensador lo die de Nadal primer vinent a un any següent. Empero... mes... que age a fer los diables de diverses colors, que no fossen tots negres, avans ni agués de vermeys, everts e de altres colors fines, bonas. E convé... que... les coses damunt dites, haurà per fetes e acabades dins lo dit temps...sots pena de 50 lliures barchinonines. E per totes les dites coses... obligue, lo dit Luys Borrassà, als dits confrares... tots sos bens... e'u jura per Nostre Senyor... e... los... sants quatra Evangelis.

E los dits confrares... prometen... que ells li daran... per preu de les dites coses 294 florins d'or d'Aragó, per aquestes paguas, ço és, ara de present 50 florins; e quant lo dit retaula serà a punt de daurar 100 florins; e los restants 144 florins com lo dit retaula, e altres cosses, damunt dites quant seran acabades, e en la dite capela posades.

Item: diu, lo dit Luys, que no se custuma de fer les vestadures dels reys, ne capes, ne brots, ne perfills, sino d'aur pertit; mes tots los campés e arxets, e altres coses qui y sien, abseptat les dites cosses tot se fa d'aur fi; e los vestits se fan d'aur pertit, e diu que ell és prest que no s'sta davant s'is deffayen.»

Es de creer que un esclavo negro llamado Jorge, que Borrassà compró, en 1411, al pintor Jaime Gras, de Perpiñán, tendría conocimientos del oficio, ya que pagó por él la elevada suma de 60 libras barcelonesas. Eran ya a lo menos dos los esclavos de color colaborando con Borrassà.

Es probable que el retablo dedicado a las once mil Virgenes, encargo del legista license Bartolomé Soler para una capilla del claustro de la Catedral de Vich, estuviera en obra en el año 1411, ya que a 12 de abril del 1412 nuestro pintor firmó época final del mismo.

**RETABLOS DE SAN PEDRO, DE TARRASA Y DE SANTA CLARA, DE VICH.** — La segunda noticia documental del 1411 es el contrato para el retablo mayor de la iglesia de San Pedro, de Tarrasa, presupuestado en 272 florines de oro en los pactos firmados con Berenguer Gibert y otros prohombres a 1 de septiembre. A 14 de noviembre del mismo año se le pagaron a Borrassà 90 florines a cuenta, y el 21 de julio de 1413 se registra otro pago de 100 florines, sin que sean éstos los correspondientes al finiquito de la obra.

Tal lentitud en el pago era, al parecer, vicio arraigado en las cofradías y agrupaciones seglares, alcanzando proporciones catastróficas en la obra de los enormes retablos de la segunda mitad del siglo xv. Los cofrades de San Antonio de Manresa le debían todavía a Borrassà 44 florines el 9 de enero de 1412, y así consta en una carta de pago según la cual recibe 100 florines a cuenta de lo que se le adeudaba.

Otro futuro colaborador ingresó en el taller de Borrassà: un aprendiz llamado Juan Peudelebre, hijo de un ciudadano de Siracusa (Sicilia), que obtiene su contrato a 17 de agosto de 1413 y promete estar cinco años junto al maestro.

Obra del año 1413 sería un retablo, perdido, dedicado a San Jaime, que se pintó para el monasterio de San Juan de las Abadesas. La noticia nos viene de una nota de pago del mes de febrero de 1414, y en escrito del abad Pedro de Montcorb, fechado en 1430, se describe en la forma siguiente: «...retrotabulum novum pulchriter depictum in medio eius existit depicta ymago Beati Jacobi cum libro in manu sinistra cum baculo sicuti bordono in manu dextera. Item quoddam cimborium supra dictum altare existens» (1).

El 12 de junio de 1414 se efectuó un contrato por el cual Borrassà se comprometía a pintar un retablo para la iglesia parroquial de San Gervasio, localidad anexionada hoy a la ciudad de Barcelona. El documento es poco explícito,

(1) Gudiol, Mn. Josep: Loc. cit., pág. 32.

ya que nada nos dice de su iconografía ni del precio, aunque este extremo viene aclarado en la carta de pago de 9 de febrero de 1415 y en el recibo extendido el 5 de febrero del año siguiente.

Estaría terminándose por entonces el grandioso retablo de Santa Clara, de Vich, el que dió al pintor su fama internacional. No conocemos los términos del contrato, pero sí una época fechada a 17 de julio de 1415 en la cual el pintor confiesa haber recibido del ya citado legista Bartolomé Soler los 200 florines, precio total de la obra.

A 11 de diciembre de 1414 se firma el contrato de un retablo para el altar mayor de la parroquia de San Martín, de Palafrugell (Gerona).

La obra de carpintería del retablo, de doce palmos y medio de ancho por dieciséis de alto, va a cuenta del pintor. De acuerdo con las estipulaciones del contrato, tendrá tres tablas en su parte principal, de las cuales la central, terminada en punta aguda, subirá cuatro palmos más que las otras; a lado y lado se añadirá una tabla de dos palmos y medio de ancho por doce de alto. Tendrá también bancal de cuatro palmos de alto y además puertas laterales de tres palmos y medio de ancho, formando así un conjunto poco corriente entre los retablos de la época. La estructura comprende, además, *redortes dobles, arxets, rampans, pinyacles, capitels, spigues, vases...* La consagración episcopal de San Martín y el Calvario acostumbrado en lo alto llenarán la tabla central; las dos tablas intermedias vienen ocupadas por tres historias de la vida de San Martín en cada una, y en las dos tablas extremas pintará San Francisco con el serafín, en una, y en la otra las santas Catalina y Margarita. Se determinan las partes que deben ir doradas y los colores que serán empleados, así como el plazo de terminación de la obra, la cantidad total a pagar, 135 florines de oro de Aragón, y fechas de entrega de los distintos plazos convenidos. Finalmente queda también establecido todo lo referente al transporte del retablo una vez terminado, y a la colocación del mismo en el lugar correspondiente de la iglesia de San Martín, de Palafrugell.

El 30 de octubre del siguiente año otorgó ya una carta de pago por la suma de 44 libras barcelonesas recibidas a cuenta del importe total de dicho retablo.

El contrato para un retablo dedicado a Santa Eulalia de Mérida, con destino al altar mayor de la iglesia de Gironella, se firmó el 17 de abril de 1415. El representante parroquial fué el hostelero Pedro Sala. La estructura de madera, que mediría trece palmos de alto por doce palmos y tres cuartos de ancho, se componía de tres tablas verticales, la central terminada en punta, sobre una predela de tres palmos y medio de alto, centrada por el tabernáculo. Santa Eulalia de Mérida presidiría la tabla central, ostentando la palma y un libro. La Crucifixión ocuparía la cumbre, y seis escenas de historia de la mártir, que no se especifican, se distribuirían en las tablas laterales. De la iconografía de la predela se precisan San Pedro y San Pablo en los extremos, Santa Catalina y Jesús y San Juan Bautista flanqueando el sagrario, con las inscripciones «Hoc est corpus meum» y «Ecce Agnus Dei».

Una segunda fuga del esclavo Lluch motivó la intervención del procurador Antonio Borrell, a quien Borrassà otorgó poderes a 5 de septiembre de 1415, según el siguiente documento:

«Com en Luys Borrassà, pintor, ciutadà de Barchinona, hagués e tingués un sclau appellat Luch, de linatge de tartres. Lo qual sclau en lo dimarç prop passat, a hora captada, ab clau falsa ha huberta la porta de la casa del dit Luys, e s'és exit de casa e se n'és anat e fugit. En tant que'l dit Luys al present no sab a hon és lo dit sclau; e com frà... de nassió de grechs, sapie a hon és lo dit sclau; e lo dit frare s'és stada causa de la dita fuya, e lo dit frare sabia la fuya del dit sclau, e lo dit sclau s'és fugit a tractes e a consell e ajuda del dit frare, car lo dit sclau parlà, dimarç prop passat, ab lo dit frare secretament a casa d'en Gabriell Cornellana, en la qual casa, sens falla, lo dit sclau e frare acordaren la dita fuya; e com lo dit, Luys Borrassà tema que'l dit frare no fuga, lo qual frare deu dar rahó del dit sclau, e aquell deu restituir al dit Luys, e no res menys dega ésser punit, segons per justicia serà vist ésser punidor; e vos, molt reverent frare Johan Lobet, mestre en Theologia e gordià del monastir de Frares Menors de Barchinona, devets en assó, per deute de justicia, dar favor e ajuda, e enquerir, e en serquar la veritat, e entretant lo dit frare dega star près, e ben segur. En per amor de assò jo, Anthoni Borrell, mestre de pergens de seda, ciutadà de Barchinona, així com a procurador (d'en) Luys Borrassà, ab aquests scrits requer a vos, molt reverent gordià del dit monastir, que prengats e tengats près, e ben gordat, lo dit frare... a fi que justicia al dit Luys s'és administrada, e lo dit sclau no perda, e aquell puxe cobrar; en altra manera, lo dit Luys Borrassà, protest contra vos e los bens del dit monastir, e convent del dit monastir, de denegació de justicia, e de haverne recors a aquell e aquells, los quals dege haver recors per justicia, e de tots danys, macons e despeses, per lo dit Luys sostengudes, fetes, fahedores e sostenidores, e de la vâlva del dit sclau... ésser requerit per vos notari, etc.»

RETABLOS DE CRUILLES, GURB Y SEVA. — A 12 de noviembre de 1416 se firmó el contrato del retablo de San Miguel de Cruilles (que se conserva en el Museo Diocesano de Gerona), ejecutado a expensas de Sancha, viuda de Jasperto Campillonch, la cual pagó, el día siguiente, a Borrassà 50 florines a cuenta de los 154 del precio total.

Pocos días después, el 9 de diciembre, se extendió otro contrato entre el doctor en leyes Ramón Grau y nuestro pintor, para la pintura de un retablo que sería algo más pequeño, pues su precio se establece en 140 florines de oro de Aragón. Nada se nos dice de los temas iconográficos ni del posterior destino de esta obra, que sin duda debió realizarse, pues el 12 de mayo de 1417 se extendió por Borrassà una carta de pago a favor de dicho jurista por el importe del segundo plazo, prueba de que entonces la ejecución estaría ya muy adelantada.

Es probable que los retablos de Gurb y Seva, algunas de cuyas tablas se conservan en el Museo de Vich, estuvieran en obra con anterioridad a la fecha del contrato para el de Cruilles, ya que el 11 de febrero de 1417 Borrassà otorgó poderes a favor de Andrés ça Vila para cobrar en su nombre, de los obreros de dichas parroquias, las cantidades adeudadas para la pintura de los referidos altares. A 2 de junio de 1418 los procuradores del común de Seva acusan recibo del retablo mayor de la iglesia parroquial y reconocen deber a Luis Borrassà 245 florines de oro de Aragón como saldo de los 325 fijados como precio total de dicho retablo. La deuda quedó satisfecha el día 10 de septiembre del mismo año. Del retablo de Gurb consta la liquidación de su valor, 320 florines, a 6 de diciembre de 1418.

COLABORACIÓN DEL ESCLAVO LLUCH.— No ha sido hallado el texto del contrato entre nuestro pintor y los prohombres de la Cofradía de San Nicolás de Cervera (Lérida), pero conocemos su existencia por el siguiente documento:

«En 1419, éssent Priors de la Confraria los venerables mossèn Nicolau de Cornellana y mossèn Bernat Lop, lo qual se feu en Barcelona per mestre Lluis Borràcà y Lluch, sclau de dit Borràcà, pintors, per preu de IIII. millia y XI, sous, ço és, per CC. lliures XI. sous; apar per acte e apoca feu dit pintor de rebuda de 40 lliures en poder de Pere de Solanelles, notari, a 11 de Jener any predit. Item, costa lo cotó que ere vengut stibat lo retaule, y pelleres, y trenelles, X. lliures. Item, costa de port dit retaule, que vingué ab nou càrregues, VI. lliures, VI. sous. Item, dit any, posaren les cortines del retaule. Costaren de pintar y tela, fenles fer a dit pintor Borràcà, en Pere de Roqueta, mercader, y pagaren los Priors, XIV. lliures y XV. sous, y costa lo posar lo dit retaule y cortines més de X. lliures.»

Este es documento de gran interés, porque el esclavo Lluch figura ya en él como colaborador de la obra.

Otras referencias notariales del año 1417 parecen ajenas a la labor pictórica: a 5 de febrero Borrassà otorgó poderes a favor de Francisco y Pedro Borrassà para que puedan actuar como árbitros para firmar paz y concordia con el noble Francisco de Bóxols y sus valedores; a 12 de noviembre del mismo año Borrassà los recibe, como sustituto del canónigo barcelonés Bernardo de Sant Amans, de sor Ana Grassa, monja del Monasterio de Santa Clara, de Barcelona. Otro documento, de 3 de agosto de 1422, parece aclarar que estos poderes eran para el cobro de las pensiones de un censal, pero en una carta de pago del 18 de agosto de 1423 Borrassà acusa recibo al mencionado canónigo de 55 libras que le adeuda sor Ana Grassa.

BORRASSÀ, HOMBRE DE CONFIANZA DE SUS CONCIUDADANOS.— Y sigue el tiempo derrochado en las escribanías. Sorprende que un hombre ocupado en la dirección de un taller, abrumado por ininterrumpida producción, que exigía en todo su intervención personal, se resignara a prestar su participación en ventas, cobros y asuntos de carácter familiar que, por lo que podemos juzgar, poco tenían que ver en su labor pictórica. Ello demuestra que fué hombre de honradez probada, que tenía extensas relaciones sociales y que se prestaba fácilmente a ser útil a sus conciudadanos. A 2 de junio de 1418 recibía poderes de Eulalia, viuda de Juan Cavaller, para cobrar 30 florines que el notario barcelonés Bernardo Batlle le adeudaba en virtud de la donación de unas casas situadas en la calle de Massaguer, de Barcelona; en la misma fecha actuó de testigo en una carta de pago otorgada por el carpintero Juan Jover a favor del monasterio de *Domus Dei*, por obras realizadas.

El pintor Jaime Castelldasens, que murió en el domicilio de Borrassà, probablemente después de unos años de colaboración en su taller, le confió la ejecución de sus últimas voluntades, que por lo visto no le dieron poco trabajo. A 12 de noviembre de 1418, como heredero suyo, da poderes para pleitos civiles y criminales a favor del noble Poncio de Caramany, y éste, en otro documento de la misma fecha, promete que llevará a buen fin los pleitos que

se incoen, hasta que se dicten sentencias a los mismos, bajo la pena de 500 florines de oro de Aragón. Al parecer, la herencia de Castelldasens fué importante, siguiendo su curso en otro documento de otorgamiento de poderes, esta vez en favor de Francisco Barrera, de Castellón de Ampurias, facultándole para cobrar cantidades de dinero, bienes y derechos pertenecientes a la citada herencia. A 7 de marzo de 1420 nuestro pintor otorgó nuevos poderes a su sobrino Francisco Borrassà, pintor de Gerona, para cobrar cantidades, bienes y derechos del mismo origen.

Otra herencia, con toda probabilidad herencia de confianza y, por consiguiente, de trabajo y quebraderos de cabeza, le vino al fallecer su hermana Catalina, viuda del sastre gerundense Pedro Escarit. Con relación a ella firmó, el 9 de enero de 1419, una carta de pago a favor de Clara, viuda del jurí-consulto barcelonés Pedro Serra.

RETABLO DE SAN LORENZO DE MORUNYS, Y ÚLTIMAS OBRAS. — En este tiempo estaba ya en obra el retablo de San Lorenzo de Morunys, puesto que el 8 de marzo de 1419 recibió de los prohombres de dicha villa 60 florines, a cuenta de los 360 convenidos como precio total. Fué el primer plazo, ya que el segundo, de 27 libras y 10 sueldos, se hizo efectivo a 18 de diciembre. Poco antes había ingresado en el taller un nuevo aprendiz, Pedro Pellicer.

Un contrato fechado el 17 de febrero de 1419 nos revela otro retablo perdido, dedicado a los santos Lorenzo, Hipólito y Tomás. Se pintó para la capilla de San Lorenzo, de la Catedral de Barcelona, constando que los aludidos patronos se representarían en la tabla central. «San Lorenzo vestido como diácono, con su bella dalmática de azul de Acre brocada de oro, sosteniendo en la primera mano las parrillas y en la otra una rama de palma. En el lado derecho, San Hipólito mártir, armado gayamente como caballero. En el otro lado, Santo Tomás de Aquino, predicador, llevando en la primera mano la Iglesia, y de la otra mano procedan rayos dirigidos hacia la Iglesia, y su capa llena de estrellas de oro.» En la cumbre se representará el Calvario; en los seis compartimientos laterales, escenas de la historia de Santo Tomás; la vida de San Lorenzo iría en cinco de los seis casetones de la predela. Los asuntos serán fijados, a su tiempo, por mosén Ferrer Despujol y el señor Guillermo Despujol, los cuales señalarán asimismo el tema de los escudos de plata corlada sobre campo de azul de Alemania.

Tampoco conocemos nada que pueda considerarse procedente de otro retablo que la documentación nos manifiesta. El 13 de octubre de 1420 los obreros de la parroquial de San Genís de Palafolls vendieron un censal a fin de pagar a nuestro pintor la cantidad de 150 florines de oro de Aragón como saldo del precio estipulado para la manufactura del retablo mayor del templo de dicho lugar. Poco después, el 2 de enero de 1421, firmó Borrassà una ápoca a los citados obreros acusando haber recibido el importe del precio previamente ajustado.

Viene un largo período de obras: en la serie documental recogida y ordenada por Madurell sólo hallamos referencias sin relación con la obra pictórica, que copiamos a continuación:

«11 Marzo 1421-Poder otorgado por Juan Borrassà, beneficiado de la Seo gerundense, y Pedro Marqués, barbero de Gerona, a favor de Luis Borrassà, con la facultad de firmar en su nombre y en el de todos sus amigos y valedores, escritura de seguridad de paz perpetua o temporal. El pintor Juan Sant Genís, figura como testigo instrumental.»

«5 junio 1421-Poder otorgado por Luis Borrassà a favor del maestro Pedro Pastriny, físico, de San Juan de las Abadesas, para reclamar a María, viuda de Jaime Llobet, las pensiones debidas por razón de un violario de 30 sueldos barceloneses de pensión, vendido al Notario de Barcelona, Jaime Ça Carrera, en la que Luis Borrassà intervino como fiador.»

«14 noviembre 1421-Poder otorgado por Luis Borrassà a favor de Bernardo Vendrell, con la facultad de cobrar en su nombre las pensiones de un censal.»

El primero de estos tres documentos nos revela, probablemente, el nombre de otro colaborador de Borrassà, el pintor Juan Sant Genís.

**LOS ÚLTIMOS CONTRATOS DE BORRASSÀ, Y EL RETABLO DE PALAUTORDERA.**—A 13 de abril de 1423 se firman los contratos correspondientes a dos retablos, uno con Juan Llobera y Francisco Moragues, por el precio de 100 libras, y otro con Juan Llobera; a cuenta de los dos retablos se registra un pago de 55 libras, fechado siete días más tarde. Del primero se conservan ápocas de dos plazos más; una de 27 libras y 10 sueldos (12 de enero de 1424) y otra de 5 libras y 10 sueldos (27 de octubre de 1424); a cuenta del segundo conocemos una carta de pago de 27 libras y 10 sueldos (24 de octubre de 1424).

Borrassà actuó de testigo instrumental, el 13 de abril de 1423, en una donación y cesión de crédito otorgada por Guillermo de Peguera, señor del castillo de Balsareny, a favor de los ciudadanos barceloneses Guillermo del Castell y Juan Rosés, en pago de unos paños de lana; a 9 de octubre del mismo año nuestro pintor firma el contrato del último de los aprendices que constan en la serie documental. El nuevo aspirante es de Morella (Castellón), se llama Pedro Çarreal y tiene 17 años, cobrando 4 florines en las dos primeras anualidades y una cantidad desconocida, por no conservarla el documento, en las tres que completan los cinco años de compromiso de aprendizaje. Como de costumbre, recibirá del patrón manutención, hospedaje y vestidos. El nuevo aprendiz no pudo terminar su formación profesional, ya que, como veremos, Luis Borrassà falleció antes de la terminación del período establecido en los pactos.

La última obra documentada entre las que alcanzaron nuestros días es el retablo de San Esteban, de Palautordera, entregado a 13 de abril de 1424, firmándose en esta fecha una carta de pago a favor de Sibila, viuda del noble Ramón de Blanes, por la suma de 10 libras barcelonesas. El Museo Diocesano de Barcelona conserva la tabla central (fig. 170) de este retablo.

Gracias a la amabilidad de don José M.<sup>a</sup> de Ros y de Ramis podemos publicar el texto del contrato para este retablo, recién descubierto en el

«Notum sit... inter Luys Borrassà, pictorem, cive barchinone, ex parte una et Bernar-dum de Masnovo et G. Rosselli operatorios et procuratores hominum parrochie et ecclesie sancti stephani de palatio, ex parte altera, videlicet quod dictus Luys convenit et promisit dictis procuratoribus et eorum principalibus facere unum reataule, aptum et sufficientem, sub invocatione sancti stephani et in altari sancti stephani et dicte procuratores, auctoritate dicte procreationis, promisserunt sibe solide septuaginta quinque libri monete barchin. de terno et alias, pro ut per capitula manu propria dicti Luys in quadam papiri cedula continetur. Quorum capitulorum tenor sequitur in hunc modum.

En nom de neste senyor Déu... convenguts son capitols entre los honorables mossèn en Bernat Vilar, rector del monsenyor sent Steve de Palau, e el senyer en Bernat dez Mas e G. Rossell, obres de la sgleya de sent Steve de Palau, de una part e Luys Borrassà, pintor de Barchinone, de la part altre, sobre un reataule lo qual, Deus volent, se complirà sots invocació de mosenyor sent Steve de la dita esgleya.

Primerament, es convengut que lo dit Luys sie tengut de fer a ses propies messions e despeses, així de fusta com de pintar, un reataula lo qual haie d'ample XVI palms de cana de barch. e d'alt, compranrent lo bancal, haurà XX palms de la dita cana, lo qual reataula serà compartit en tres taules e bancal e aquest reataula farà lo dit Luys de bona fusta d'alber ben secha ab redortes dobles, archets, capitells, bases, spigues e a compas puantles gentilment entellar així com se pertany. Emperho es avengut que la taula del mig deu pujar ab punta aguda, la qual punta pujarà IIII palms mes que les altres.

Emperho, es avengut que los bancals sien cascú esveyt a la part del portal en torn un palm a cascuna part, retent voltat per exemplarlos los portals.

Item, es convengut que lo dit Luys sie tengut de endrapar de bon canyamàs tots los plans del reataule e bancals e après de engixar de guix gros e de guix prim, així ben e solemprament com se pertany a bona obra.

Item, es avengut que lo dit Luys deya fer en la taula migana e principal la image de sent Steve vestit com a diacha e ab lo libra en la una ma e en l'altra un brot de palma, e en la punta del mig farà lo dit Luys lo Crucifix ab les tres Maries e sent Johan e judei a cavall, segons se pertany a la ystòria.

Item, en les dues taules foranes, en las quals ha en cascuna tres ystòries, promet lo dit Luys que aquellas farà de ystòria de moseyer sent Steve, aquelles que pus belles sien, segons la sua vida.

Item, en los banchals, los quals son dos, co es un de la una part del tabernacle e altre de la altre part, en los quals es concordat que en lo primer lo dit Luys haye a fer sent Abdon vestit honorablement com a rey e ab una spasa en la ma al cap del bancal, après santa Quatarina e après al costat del tabernacle Iesus tenent un títol en la ma un haie escrit hoc est corpus meum, e en l'altre banchal, al costat del dit tabernacle farà sent Johan Baptista signant al tabernacle e en l'altra ma tirent un títol un haie scrit ecce agnus dei, e après farà lo dit Luys santa Magdalena, en l'altra casa sant Nen vestit honorablement com a rey tenent en la ma una spasa.

E tota aquesta obre axí del banchal com del tabernacle promet lo dit Luys que daurarà de or fi de florins de Florensa, co es sobre les redortes, capitells, spigues, bases, arxets, rempons, piyacles, dyademas e los campers qui necessaris hi sien, així en los banchals com en lo tabernacle.

Item, promet lo dit Luys que lo dit reataula ell pintarà de bones e fines colors, així com en altres bells reataules es acustummat, e que en cascuna ystòria farà lo dit Luys una ymaya o dues d'azur d'Acre bo e fin, així com se pertany.

Item, es convengut que los capres del reataula e banchal e les diademas sie tengut lo dit Luys de pintar gentilment e bé.

E es avengut que lo dit Luys sie tengut de fer tot entorn son gardepols, ab bells fulatges embutits de guix, e aquells fer d'argent colrat e lo camper d'azur d'Alamanya, així com en altres bells reataules es acustummat.

(1) Not. Sever Miquel, de Monclús. Manual 400.

Item, lo dit Luys es tengut daver acabada tota aquesta obre daci a Pascha primer-vinent, e avans si lo dit Luys pot.

Emperho, com la obra sie acabada los senyors e prohomes demunt anomenats son tenguts de trametre en Barchinone aquella roba que necessaria serà al plegar la dita obra, e haver palla e truyelles per ligar la dita obra e haver besties per portar.

E per totes aquestes coses demunt dites los honrats senyors demunt nomenats prometen dar e pagar al dit Luys setanta e sinch lliures barchin, per tres pagues, co es la primera paga al comensament, per bastraura a la fusta e altres messions, vint lliuras [...] e quant la obra serà acabada les trenta e sinch lliuras, restant perho posada al altar.

Emperho, es entès que lo dit Luys, cant la obre sie acabada, sie tengut de venir per aministrar lo posar del dit reataule e pintar la segestia sens salari negun, mas que los dits prohomens haien la messió al dit Luys e al seu massip tant com staran per posar lo dit reataule e segestie, e haien haver cavalgadura al dit Luys, anant e vinent.

E lo dit Luys perfer que de la ajuda del dit reataule ell lus sta devant per III solidos (?). E totes aquestes e sengles prometen les dites parts complir tenir e observar sots pene de sinquanta lliuras barchin, gayada per la meitat a la part observant e per l'altra meytat a la cort destranyent o fahent la executiò.

El ideo ego Luys Borrassà gratis et ex certa scientia convenio et promitto vobis dictis... Testes huius rei sunt discretus Franciscus Sala, presbiter, Franciscus Paga et Franciscus Lauder, de parrochie santa Marie de Palatio.»

A continuación del contrato hay un ápoca, fechada el mismo día, por la cual Borrassà acredita haber recibido las veinte libras estipuladas como primer plazo en las capitulaciones antedichas.

De otro retablo para la iglesia barcelonesa de Sant Cugat del Rec, conocido documentalmente por un requerimiento presentado a instancia del pintor el 19 de diciembre de 1424, nada sabemos por el momento.

Después de un vacío documental de cerca de dos años hallamos una carta de pago, fechada a 20 de noviembre de 1426, otorgada por Lorenzo Jalbert a favor de Leonor Borrassà, hija y heredera universal a beneficio de inventario, del pintor Luis Borrassà, muerto intestado. Es probable, pues, que nuestro pintor falleciera en 1426, entre los sesenta y cinco y setenta años de edad.

Oportunamente advierte Madurell (1) que Borrassà, el hombre que por espacio de cuarenta años acudió, sólo en Barcelona, por lo menos un centenar de veces a las notarías, para los más diversos otorgamientos, murió sin hacer testamento.

---

(1) Madurell, José M.: Luis Borrassà. Su escuela pictórica y sus obras. La Notaría, 2.º trimestre de 1944, pág. 16.

### III

## LA OBRA CONSERVADA DE BORRASSÀ

En este capítulo se analizan las obras de Borrassà ordenadas cronológicamente. La serie incluye retablos documentados y atribuídos. Los primeros, que se designan por el nombre de su lugar de origen unido a la fecha de su ejecución, son los siguientes: Copons (1402), Guardiola (1404), Santas Creus (1410), Manresa (1410), Tarrasa (1411), Vich (1414), Cruilles (1416), Gurb (1417), Seva (1417), San Lorenzo de Morunys (1419) y Palautordera (1424). En el capítulo precedente se extractaron los contratos, ápocas y referencias escritas que autentifican su paternidad.

Esta paternidad queda asimismo satisfactoriamente confirmada por su unidad estilística. Reflejan netamente la personalidad de un solo pintor que imprime carácter a todo, a pesar de que fueron ejecutados según los métodos de un taller medieval, con una secuencia rutinaria de colaboraciones. Un detalle tomado al azar en cualquiera de ellos es suficiente para justificar su inclusión en la serie. Todos participan del mismo concepto pictórico, que se desarrolla a lo largo de una trayectoria regular y muere en una honrada y discreta decadencia.

Ya se dijo que el mundo del arte ha sido excesivamente generoso en las atribuciones a Luis Borrassà. En esta monografía se acepta la autenticidad de treinta y tres conjuntos integrados en su mayoría por diversas composiciones. Designamos a los conjuntos atribuídos con el nombre del santo titular, seguido del del lugar de origen; cuando éste nos es desconocido, se catalogan bajo el apellido del actual propietario de la obra.

En su mayoría, las obras atribuídas encajan, punto por punto, en el canon formulario definido por la serie documentada. Pero en ciertas tablas este canon aparece modificado por elementos ajenos a las rutinas del taller, deformándose a menudo ciertos elementos secundarios. Cabe atribuir estas alteraciones o bien a una excesiva participación de colaboraciones o a que la obra fué ejecutada con anterioridad al 1402, fecha del primer retablo documentado. En este caso el aquilatar el mayor o menor grado de arcaísmo se convierte en problema muy delicado, de solución siempre insegura.

No es que consideremos como falta grave un error en la cronología de las obras indocumentadas de un primitivo, pero como la evolución estilística importa mucho en la determinación de la personalidad de un pintor, trataremos siempre de precisar en todo lo posible la fecha de las obras analizadas. Es difícil descubrir puntos de apoyo seguros, aparte de la fecha de los documentos, pues siendo muchos los factores que intervinieron en la obra borrasiana, es peligroso confundir la excesiva colaboración de un ayudante y el descuido natural a la obra de poco compromiso con la técnica sin nervio de la etapa decadente. En nuestra ordenación hipotética entran en grande los factores de apreciación personal, basados en meticulosas especulaciones analíticas realizadas ante las tablas pintadas y con el auxilio de una serie fotográfica muy completa. El sistema tendrá su porcentaje de error, que los hallazgos documentales y la crítica se encargarán de enmendar en el futuro.

Permita el lector que para exponer lo que en nuestro concepto constituye la personalidad de Borrassà se le conduzca por un camino convencional que nada tiene que ver con el que seguimos nosotros para captarla. En realidad la figura de un pintor surge sin lógica y como por casualidad, a medida que al azar nos depara nuevos documentos, obras desconocidas y referencias de las que emigraron sin dejar rastro en los archivos fotográficos. Téngase en cuenta que los primeros estudios sobre Luis Borrassà se apoyaron en una sola obra documentada, el retablo de Santa Clara, de Vich, y que la riqueza actual en obras y documentos ha sido acumulada después de muchos años de paciente y apasionada labor de archiveros y analistas. El camino que seguiremos es, pues, el que lógicamente habría seguido el primer biógrafo en el caso de tener a mano el material de que nosotros disponemos ahora. Naturalmente, los errores son inevitables, pues aun contando con un fondo documental muy sólido, para dibujar una hipótesis es preciso apoyarse en los resultados de meticulosos análisis y en sugerencias intuitivas, atándose cabos cuya resistencia falla a menudo.

En nuestro método analítico se utilizan el concepto pictórico y la técnica, tratando de captar, a través de consideraciones aparentemente mecánicas, los hilos de estética pura que constituyen la trama esencial de toda personalidad artística. Nos interesa también el fondo anecdotico y el sentido humano que el artista comunicó, en mayor o menor grado, a cada uno de sus personajes. No tratamos de imponer nuestro punto de vista estético, sino de obligarnos y obligar al lector a fijar la atención en el cuadro. Hay quien toma para ello el camino de la iconografía, Post por ejemplo, y conduce al análisis de las obras bajo el guión de un estudio iconográfico. Confesamos que sólo después de haber realizado el esfuerzo de fijar por escrito la emoción que nos produce la presencia de una obra pictórica, sólo después de haber tratado de razonar a conciencia nuestras impresiones estéticas, hemos logrado descubrir los rasgos que definen la personalidad de un pintor.

## EL PROBLEMA DE LA JUVENTUD DE LUIS BORRASSÀ

Con las obras documentadas entre 1402 y 1424 tenemos satisfactoriamente definido el estilo de la última época de Borrassà, pero quedan sin obras seguras su período de formación, anterior al 1380, y los veinte años de plenitud artística revelados por las minuciosas descripciones de los contratos. El problema no ha sido planteado hasta la fecha: historiadores y críticos cerraron modestamente los ojos ante la incógnita de estos veinte años. Dieciséis retablos y tres entremeses perdidos registran los documentos entre 1383 y 1402. Su irregular distribución cronológica y los años documentalmente vacíos permiten aumentar generosamente el número de obras ejecutadas con anterioridad al retablo de Copons (1402) de las que se perdió su referencia escrita. ¿Es posible que entre tantos retablos anónimos que de la escuela barcelonesa trecentista se conservan no quede ni un solo ejemplar de la obra juvenil de Borrassà? Recordemos que al revisar, hace algunos años, la vida y la obra de Huguet (1) nos encontramos con idéntica anomalía: el primer retablo documentado era ejecutado después de cumplidos sus 40 años de edad. El estudio analítico de la obra de madurez, abundante y ampliamente documentada, nos dió la esencia de su personalidad artística y surgió del anonimato la brillante serie de pinturas que ilustran la juventud del gran pintor del Condestable. Aplicando el método al caso Borrassà hemos obtenido resultados paralelos.

Aunque debemos suponer incompleta la lista de los dieciséis retablos desaparecidos que se registran entre 1402 y el fallecimiento del artista, en 1426, los retablos con documentación segura que de este período conservamos bastan para conocer a fondo la obra avanzada del «taller» de Borrassà. Hay que hacer constar, en defensa de nuestra labor analítica, que el retablo de la colección del marqués de Montortal, el que encabeza actualmente la serie documentada, fué identificado estilísticamente antes de comprobar su correspondencia con los términos del contrato de Copons, que lo documenta y lo fecha en 1402. En las monografías de Borrassà publicadas hasta la fecha, la primera obra segura es el retablo de Guardiola, contratado en 1404.

Declaramos al lector y al crítico escéptico que las obras propuestas en la presente monografía para llenar el vacío de la primera etapa borrassiana han sido elegidas después de una revisión analítica total de los trecentistas barceloneses conocidos. Para comprobar la hipotética identificación de cuatro obras ha sido preciso analizar más de cien, estudiar la personalidad rectora de Ramón Destorrents, ignorada hasta la fecha, reconstruir la compleja organización de los hermanos Serra, comprobando las aportaciones de los maestros de Rubió y de Rusiñol, y otros epígonos más modestos que completan el mosaico pictórico catalán de la segunda mitad del siglo xiv. En otras monografías que, Dios mediante, se publicarán en esta misma serie daremos cuenta cabal de lo hallado ahora con el fin de aislar la obra de Borrassà, y se verá entonces la verosimi-

(1) Gudiol Ricart, José y Ainaud de Lasarte, Juan: Huguet, Barcelona, 1948.

litud de las hipótesis que aquí se dan en resultado escueto. No se conoce a fondo la personalidad de un pintor sin establecer antes la frontera que separa su obra de la de los maestros coetáneos.

## OBRAS ATRIBUÍDAS AL PRIMER PERÍODO BORRASSIANO

Proponemos llenar el vacío de la primera etapa borrassiana con cuatro obras indocumentadas: Un retablo incompleto, con tres escenas de la vida de Jesús (Museo de Artes Decorativas de París), publicado en diversas ocasiones atribuyéndolo al círculo de los Serra; un retablo inédito, de la parroquial de San Julián de Vilatorta (Barcelona), descubierto recientemente, incompleto y en estado de lamentable mutilación; el retablo del Arcángel San Gabriel, de la catedral de Barcelona, y el retablo dedicado a la Virgen y a San Jorge, en la iglesia de San Francisco, de Villafranca del Panadés (Barcelona), cuya atribución a Borrassà fué propuesta por nosotros hace ya algunos años sin otra reserva que la participación de colaboradores (1).

Siguiendo el método analítico utilizado durante largos años de labor llegamos al absoluto convencimiento de que los tres primeros retablos son obra de un solo maestro activo en el período que une la lírica contención del trescentismo italiano con las desbordantes descripciones del estilo internacional. El concepto pictórico y la técnica son en la tabla de París más arcaicos que en el retablo de la catedral de Barcelona. El hieratismo profundamente siénés de la primera se transforma en el segundo en acción narrativa: el ambiente, el paisaje y los elementos accesorios adquieren de pronto la jerarquía que el estilo internacional les concedió junto a los personajes. La unión estilística de ambas pinturas sería técnicamente temeraria de no existir los fragmentos del retablo de Vilatorta, tres escenas incompletas de iconografía incierta, que nos proporcionan datos suficientes para afirmar su hermandad con las obras anteriores. Aceptando la unidad de los tres retablos y la ordenación cronológica París, Vilatorta, catedral de Barcelona, surge como dato trascendental la fecha aproximada del último. Lleva las armas de los Togores, y consta que, en 1381, le fué concedida a Guillermona viuda de Francisco Togores, una capilla catedralicia; en la visita pastoral de 1390 viene ya mencionado el presente retablo. Tenemos, pues, tres obras anteriores al 1390 que jalonen la rápida pero regular evolución estilística de un pintor que de las fórmulas italogóticas pasa con genio al estilo internacional. El paso siguiente fué el comprobar la comunidad de rasgos entre los retablos anteriores y el de Villafranca. En éste la fórmula pictórica de Borrassà está ya definitivamente formada. Los tipos humanos aparecen en él con todas las variantes fisionómicas, expresiones, actitudes y gestos ajustándose a la irregularidad de su canon. La indumentaria presenta

(1) Gudiol Ricart, José: Historia de la pintura gótica en Cataluña, Barcelona (1944), página 34.

asimismo su repertorio completo en forma y color. Los esquemas escénicos, el sistema narrativo y las relaciones espaciales del amplio repertorio iconográfico de esta obra tan bien conservada no sufren variaciones importantes en la serie borrassiana documentada. Las arquitecturas, los paisajes, el mobiliario, las fórmulas ingenuas de perspectiva, los trucos cromáticos, los dorados y otros elementos complementarios de la técnica de retablos aparecen ya en toda su madurez o se insinúan de manera inequívoca. Para el observador habituado al análisis de pintura medieval la unidad estilística entre este retablo y las grandes obras documentadas del último período de Borrassà es bien segura. No puede desearse un eslabón más firme para unir nuestro hipotético grupo trecentista a la cadena de obras posteriores a 1402. Con esta unión queda, en nuestro concepto, satisfactoriamente definido el ciclo borrassiano en sus cuarenta años de duración. El nacimiento y madurez de la faceta catalana del estilo internacional sólidamente jalónado. Concedemos a los escépticos la remota posibilidad de que en los futuros descubrimientos documentales surja para los retablos en cuestión el nombre de un pintor desconocido íntimamente vinculado a la personalidad de Borrassà. Lo que creemos imposible es que el hallazgo del contrato del retablo de Villafranca invalide definitivamente el resultado del análisis y nuestra atribución.

Publicamos a continuación una sucinta nota analítica de los cuatro retablos.

**RETABLO DE LA VIRGEN (MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, PARÍS).** — La iconografía de las tres escenas de la tabla de París es tan fiel a los esquemas establecidos por Ramón Destorrents en la escuela de Barcelona que parece lógica la tantas veces reiterada atribución al círculo de los Serra, principales adaptadores del estilo del gran pintor de Pedro IV. En la actualidad, desvanecida casi totalmente la niebla que cubrió durante tantos años la numerosa serie de los trecentistas catalanes, aclarada la personalidad de los principales maestros, resulta inaceptable filiar la tabla de París entre las obras de los Serra, y menos todavía entre las del taller del propio Destorrents.

La Adoración de los pastores se representa según la iconografía trecentista mediterránea. San José adquiere cierta importancia señalando tímidamente a los pastores el glorioso pesebre; es una figura magníficamente dibujada, pintada con nervio nunca igualado en las obras de madurez de los Serra. Sólo le alcanzan en calidad las minuciosas figuras del retablo de Santa Marta de Iravalls, obra en la que probablemente colaboraron Destorrents y Pedro Serra, y las de la predela de San Onofre (Catedral de Barcelona), que atribuimos a la juventud de este segundo pintor, hacia 1365. Pero por encima del paralelismo técnico surge un nuevo sentido pictórico, profundamente humano, que pugna por liberarse de la fórmula italogótica. Lo mismo sucede con las figuras que intervienen en la Epifanía y en la Resurrección, cuya iconografía resulta todavía más ceñida al estilo tradicional. El ambiente, relativamente pobre, revela a un pintor en los albores de su carrera. El humanismo ingenuo y premioso de los personajes anuncia la reacción naturalista del estilo internacional.

Los colores son de excepcional calidad: domina el carmín modelado en blanco; el azul es limpio, sin oxidación alguna, como en los buenos retablos italianos; intervienen abundantes elementos de color naranja, y los brocados de oro se ejecutaron según la técnica y la temática de Ramón Destorrents. En cabezas y manos la tradicional preparación verdosa fué reemplazada por un tono de bistre claro, casi blanco en las carnes femeninas y algo tostado en los personajes de edad madura. En éstos, el modelado es complejo, a base de mezclas de ocre y carmín con blanco, en pincelada gruesa y opaca, acusándose con blanco puro los sectores brillantes. El siluetado, obra de terminación, está ejecutado con pincelada finísima muy suelta, en siena tostada y carmín. El modelado de las carnes infantiles y femeninas resulta más plano, y se logró, como en las miniaturas, con retícula apretada de trazos blancos sobre modelado preparatorio amarillento. El proceso cromático sigue, como en casi todos los primitivos, por superposiciones de oscuro a claro (figs. 1 a 5).

**RETABLO DE SAN JULIÁN DE VILATORTA.** — Entre la ejecución del retablo de París y el de San Julián de Vilatorta transcurrió, probablemente, poco tiempo. El concepto plástico de los elementos vivos ha variado poco. Se observa una simplificación en la técnica, pero ello no produjo amaneramiento ni resulta en perjuicio de la calidad pictórica. Responde al proceso normal de madurez que se observa en el desarrollo de los artistas progresivos. El pintor olvidó aquí la fórmula italogótica, que había envejecido a través de tantas adaptaciones rutinarias, para enfrentarse con el modelo vivo. No es todavía capaz de transformar el concepto espacial de sus composiciones ni aun el esquema narrativo, pero en sus personajes alienta el deseo de libertad expresiva, de precisión vital, y sus elementos vivos se dibujaron en forma absolutamente naturalista. El progreso pictórico se evidencia en los ropajes de las figuras. Desapareció la rigidez, perdiéndose el contacto con el arte del círculo de Destorrents. Las figuras se mueven con absoluta libertad dentro de un marco todavía arcaizante. La silueta ha adoptado la graciosa elasticidad que caracteriza al estilo internacional. El claroscuro de los pliegues no está ya totalmente ejecutado por superposición gradual de veladuras claras: las sombras se matizan con medias tintas y penumbras. La paleta se ha enriquecido en tonos transparentes y con la inclusión de verdes y carmines luminosos. El azul sigue siendo de buena calidad, los fondos de oro son lisos con unos simples punzones en forma de pequeños arcos apuntados festoneando la parte alta.

Si comparamos con sus coetáneas catalanas la trayectoria estilística que las dos obras jalonan destaca la superioridad de su autor sobre los pintores del período comprendido entre 1383 y 1390. No solamente resulta el más avanzado, sino el único que en este momento crucial capta con agudeza los primeros destellos del estilo internacional (figs. 6 a 8).

**RETABLO DEL ARCÁNGEL SAN GABRIEL (CATEDRAL DE BARCELONA).** — Un minucioso análisis morelliano avala su hermandad con el autor

de las dos obras anteriores y la atribución a Luis Borrassà. Hay que explicar, en disculpa de las vacilantes hipótesis que envolvieron esta obra, que pocos retablos trecentistas nos han llegado en tal mal estado. Faltan en él el guardapolvo y las puertas laterales que la forma de la predela exige, y las humedades de su capilla en el claustro catedralicio alteraron su policromía, dejando enormes espacios donde la composición se perdió totalmente. El funesto Planella lo restauró a fines del siglo pasado, dejando prácticamente invisible lo que quedaba. Hace pocos años Arturo Cividini hizo lo que pudo para eliminar los repintes ochocentistas, pero a pesar de ello el retablo es una verdadera ruina. Todo ello es de lamentar, ya que es una de las obras más bellas y más importantes de la pintura gótica catalana.

El Arcángel titular interviene en casi todas las escenas narrativas. En la central, dedicada a la Encarnación del Verbo, María, sentada bajo un dosel de brocado, interrumpe su lectura para escuchar con humilde sorpresa las palabras de Gabriel, que aparece arrodillado a sus pies con las manos cruzadas sobre el pecho. Un arrimadero calado con paramentos de hojarasca y un ramo de azucenas en un jarro son los únicos elementos decorativos. Las dos figuras, casi de tamaño natural y magistralmente dibujadas, se acercan a la realidad en todo lo que permitía el concepto pictórico trecentista. Bajo la idea narrativa de las actitudes aparece con toda su pujanza el artista que se vale de sus propios ojos para crear arte auténtico. Esclavizado por la técnica y por las exigencias de la tradición, no pudo prescindir de las aureolas de oro ni de la organización iconográfica a que el público estaba acostumbrado. La técnica al temple de huevo, que tan mal se adapta a la ejecución de las figuras de grandes proporciones, le obligó a trabajar por superposiciones de veladuras y retículas de trazos. Era difícil dar una impresión de vida con una técnica que no toleraba ni improvisación ni arranques espontáneos. A pesar de ello el pintor logró en esta tabla dos cabezas profundamente humanas, finamente expresivas y poéticamente naturalistas. A ellas se unen, en acorde perfecto, la rizada cabellera rubia del Arcángel, el gesto de las manos y el modelado de los ropajes que visten los cuerpos sin eludir su forma. En el fondo de oro se repite un tema floral finamente punteado.

En las demás escenas, que es preciso juzgar a través de los manchones negruzcos del oxidado repinte y de los espacios blancos donde se perdió la pintura, hay que hacer un gran esfuerzo de abstracción para imaginar su aspecto original. El Calvario incluye ya todos los elementos utilizados por Borrassà en sus versiones cuatrocentistas. El crucifijo, magníficamente dibujado, destaca sobre un fondo de jinetes cuyos caballos, en actitud violenta, se concibieron en escorzo difícil, que señala un progreso sobre las creaciones del círculo de Destorrents.

Su autor logró valorar el espacio elevando su línea de horizonte: con ello el suelo crece en importancia y queda más clara la separación de términos. Éste es, quizás, el primer caso, dentro de la escuela trecentista barcelonesa, en que la impresión de profundidad queda satisfactoriamente lograda. En el

grupo de las Marias adoptó con cierta fidelidad un modelo de Destorrents, pero basta establecer una comparación superficial para darse cuenta del camino andado entre las figuras elegantes, pero formularias, del Calvario de la capilla de la Almudaina, de Palma de Mallorca (obra de Destorrents fechada en 1356), y el dramático grupo que ahora estudiamos. Aquí el gesto va unido a la aguda expresión facial con patético verismo, sentando las premisas plásticas y emotivas de lo que será la pintura catalana hasta Huguet. Bastaría este Calvario, a pesar de sus mutilaciones, para colocar el nombre de su autor entre las primeras figuras trecentistas hispánicas y entre los grandes pioneros del estilo internacional. El encuadre arbitrario exigido por la estructura del retablo se resolvió hábilmente incorporando a la composición el grupo de judíos que se disputan la posesión de la túnica del Salvador.

Observando la técnica de las cabezas y manos de los diminutos personajes que integran la escena queda evidente su hermandad con los escasos supervivientes del retablo de Vilatorta. El analista más exigente podrá constatar la identidad de los elementos estructurales y que el método pictórico es el mismo en ambas obras. El plegado, eminentemente naturalista, de las vestiduras es también semejante, aunque aquí resulta más difícil destacar los elementos esenciales, ya que la destrucción tomó proporciones desorbitadas en las endebletes veladuras que modelan la indumentaria. Las doce escenas que integran los paramentos laterales pusieron a prueba el talento del pintor. El arcángel Gabriel interviene en ellas como embajador divino, originando una serie de composiciones nuevas en la tradición pictórica barcelonesa. Tienen como fondo interiores de templos, paisajes desérticos o el ambiente íntimo de las casas particulares.

En el catálogo que publicamos más adelante se puntualizan las historias cuyo interés iconográfico alcanza al de la obra de arte. La pintura gótica hispánica, por la limitación de su iconografía, cuenta con pocos temas, que evolucionan sin grandes novedades pasando de un ciclo estilístico al siguiente. Por ello resulta tan importante la aparición de obras que exigían la creación de nuevos esquemas. En ellos es donde, en realidad, podemos apreciar en todo su valor las dotes artísticas de un maestro. En el retablo de San Gabriel las novedades iconográficas confirman la maestría de las adaptaciones tradicionales: basta observar la composición que representa la Huida a Egipto; el Sueño de San José, tan saturado de intimidad, y el arranque realista de la Anunciación a los pastores, para descubrir que el pintor crecía ante la novedad del tema. Por encima del problema espacial, resuelto siempre con habilidad, surge la preocupación naturalista. La conexión entre los personajes acusa siempre la idea narrativa. La actitud de San José caminando junto a la Virgen, sin perplejidad aparente ante la aparición del Ángel, se une maravillosamente al andar del asno, tan exactamente plasmado, y a la naturalidad con que la Virgen Madre cabalga. Haciendo abstracción del Arcángel y de las aureolas tenemos una escena de género entre lo mejor que podía pintarse con anterioridad a las geniales creaciones naturalistas de los flamencos. Es asimismo una interpretación poética el San José dormido sobre el arca situada junto al lecho nupcial

cubierto con brocado granadino, mientras María sigue absorta en su lectura, ajena a la silenciosa aparición del Arcángel. Es también una composición notable, de gusto italiano, como en homenaje a los grandes maestros de la pintura mediterránea, la anunciaciόn de la muerte de María, en que las figuras aparecen simétricamente distribuidas en los intercolumnios de una arquería. Igual maestría y originalidad despliega el pintor en las escenas de la predela dedicadas a la Virgen. La posición de los personajes señala el progreso obtenido en la búsqueda de la tercera dimensión y una gran libertad en el manejo de los esquemas. Son precisamente estos conceptos los que reflejan más claramente el avance realizado por el pintor desde el retablo del Museo de las Artes Decorativas, de París. Aunque resulta difícil razonarlo, sentimos ante las composiciones que integran el retablo de San Gabriel un recuerdo vivo de las pinturas murales de San Pedro de Olite. El misterioso pintor que dejó en Navarra obras de tan gran belleza como sus escenas de la vida de la Virgen, de la citada iglesia, y la decoración de la tumba del obispo Asiaín (1364) contiene, en nuestro concepto, el fermento que se transformó en la obra del retablo de San Gabriel, la encarnación del estilo internacional en la escuela de Barcelona.

El autor del retablo de San Gabriel ha sido durante muchos años una de las incógnitas más inquietantes de la pintura gótica catalana. Abundan tanto en esta escuela las pinturas mediocres, en las que el oficio y la iconografía rutinaria constituyen su único mérito, que la aparición de una obra original y de buen arte suscita el mayor interés. En las ocasiones en que se intentó su análisis estilístico, la técnica y la personalidad de Borrassà surgían de una manera insistente, pero nunca nos atrevimos a proponer tal atribución. Lo hacemos ahora con absoluto convencimiento, ya que largos años de experiencia prueban la eficacia del método analítico. Nuestras dudas ante la atribución a Borrassà nacían del conocimiento incompleto de su arte. La fama internacional del retablo de Santa Clara nos obliga a buscar en él las características esenciales y los elementos analíticos básicos. No le dimos la importancia que tiene al hecho de que esta obra, tomada como patrón estilístico, era producto de taller en la vejez del artista y ejecutada después de más de treinta años de actividad. No tuvimos tampoco en cuenta que los artistas medievales hispánicos simplificaron en sus obras de madurez el estilo de juventud, sintetizando sus propios hallazgos. Los pintores medievales fueron ante todo gente de oficio, sujetos a unas normas que no toleraban ni genialidades ni improvisaciones, y casi todos ellos convirtieron su experiencia en organización industrial. Las obras avanzadas de los mejores maestros acusan siempre decadencia o, en el mejor de los casos, una cristalización de métodos rutinarios. Esto se ve claramente en la obra de Huguet, en la de Pedro Serra y también en la de los famosos pintores de Castilla, Fernando Gallego y Pedro Berruguete. Los pintores medievales aprovecharon sus conocimientos del oficio en la regencia de un taller, no para mejorar su propio arte. En los primeros estudios de Borrassà no se tuvo en cuenta este infortunado principio y no se calibraron de manera adecuada los desniveles estilísticos que existen entre retablos de distinta fecha:

por ejemplo, entre la predela de Manresa (1410) y el aludido retablo de Santa Clara (1414), que apenas se llevan un quinquenio de distancia. El hecho de que entre las diversas obras de Borrassà apareciesen tales desniveles no preocupó como debía a los críticos: se limitaron a aceptar vagamente la mano de colaboradores. Todo ello nos ha llevado a extremar nuestro análisis, tratando de comprender la esencia del auténtico estilo borrassiano. Hemos buscado en los mencionados retablos de Manresa y de Santa Clara, de Vich, en los fragmentos del retablo de San Andrés y en otras obras satisfactoriamente autenticadas el concepto técnico, la forma de las pinceladas, las gradaciones y esquemas cromáticos, el sentido humano que constituye la personalidad artística del pintor, hasta reconstruir un Borrassà muy distinto del que aparece mirando superficialmente sus composiciones sobre tabla más populares. Bajo la máscara inexpresiva de su modesta iconografía hemos tratado de captar al pintor, y tenemos el convencimiento de haberlo hallado. Borrassà fué un pintor esencialmente naturalista, enamorado de las formas dinámicas, indiferente a la belleza plástica del hieratismo bizantino y aun a la de su lírica adaptación italiana. Una vez dueño del oficio, aprendido en un ambiente mediocre, se sintió movido por la idea narrativa y buscó ante todo la representación del movimiento. Sus figuras tomaron un aspecto muy distinto al de la fórmula italogótica. Este es precisamente el mérito del retablo del Arcángel Gabriel y la causa de su destacada posición entre las obras coetáneas de Cataluña. En nuestro concepto no solamente constituye la obra maestra de Borrassà, sino la mejor pintura hispana del siglo XIV. Tenemos la convicción de que si conociéramos más obras pintadas por Borrassà entre los años 1380 y 1400 veríamos plenamente justificado el éxito que tuvo frente a los hermanos Serra (figs. 9 a 15).

TABLA DE LOS SANTOS JUANES.—Anda por el mundo una tabla que se dice procedente del monasterio de Santas Creus pero de indudable origen catalán, con la representación de los Santos Juan Bautista y Juan Evangelista de cuerpo entero y en tamaño poco menor que el natural. No participamos en la opinión de Post, quien la atribuyó al maestro de Rubió (1). Pertenece al estilo internacional y con características que obligan a situarla en la última década del 1300. Terminado nuestro estudio analítico de la obra de Borrassà y la de los pintores que constituyen su círculo, esta tabla de los Santos Juanes nos ha quedado entre las piezas sueltas en el gigantesco *puzzle* de la pintura medieval catalana. No es la única que en nuestra labor quedó huérfana de paternidad y sin atribución, pero la obra es de una calidad tal que no puede quedar olvidada. Sólo la conocemos por fotografía, y ello nos obliga a ser muy cautos. Vemos en ella caracteres netamente borrassianos, aunque su estilo no corresponde al del retablo de Santa Clara ni al de las obras documentadas de Borrassà correspondientes a la última década de su vida. Observemos que las figuras se dibujan sobre fondo de oro liso, sin otro elemento decorativo que la

(1) Post, Ch. R.: A History of Spanish Painting, vol. VIII (II), pág. 570.

banda de enmarcamiento sembrada de círculos y las aureolas de las imágenes. La disposición del calado de la parte alta presenta cierta semejanza con el de la tabla central del arcángel Gabriel, de la catedral de Barcelona. El estilo pictórico y el dibujo de las figuras tienen indudable relación con los de dicho retablo. Existe la posibilidad de que esta tabla de los Santos Juanes sea obra de Borrassà anterior a la ejecución del retablo de Villafranca. Obra personal, sin deformaciones de colaboración, acusa espíritu juvenil y ejecución concienzuda. En todo caso podemos afirmar que ninguno de los pintores catalanes conocidos de este período parece capaz de producir una obra tan importante. Sólo Borrassà, durante esta época incierta de sus veinte primeros años de actividad, pudo concebir y pintar figuras tan bellamente dibujadas y tan características dentro del estilo internacional (fig. 16).

**RETABLO DE VILLAFRANCA.** — Para tener una imagen viva de lo que fueron en su tiempo los maltrechos retablos que acabamos de estudiar hay que ir a Villafranca del Panadés y visitar, hacia mediodía, la iglesia del Hospital, que fué templo de los Franciscanos. Es una nave de ojivas muy apuntadas, con capillas entre los contrafuertes del lado izquierdo; al muro de la derecha se le adosaron dos capillas funerarias gemelas. En la primera, junto a un sepulcro anónimo con yacente sobre sarcófago con encapuchados, se conserva el retablo dedicado a la Virgen María y a San Jorge, que con absoluta convicción atribuimos a Borrassà y que constituye el eslabón de enlace entre las tres obras anteriores y la serie cuatrocentista que estudiamos en las páginas siguientes. Los muros de la capilla están decorados con paramentos enmarcando ramajes ejecutados al temple con dominio de verde y rosa. Las hojas polilobuladas bien características que Borrassà utilizó a lo largo de su carrera constituyen el elemento fundamental. Vimos en un contrato de 1392 que Borrassà pintó con destino a esta iglesia un retablo dedicado a los Santos Jaime y Bartolomé, y es probable que alcanzaría igual destino el que se comprometió a pintar tres meses más tarde.

La estructura del retablo actual, que perdió su guardapolvo, es netamente tressentista. Los montantes están decorados, según la fórmula de Destorrents, superponiendo santitos encasillados. La plenitud de las albanegas, en los arquillos que coronan las composiciones, y su dorado con temas gofrados, es también característica arcaica, como lo son los fondos de oro con marcas de punzones (figuras 17 a 33).

El programa iconográfico del retablo de Villafranca presenta el problema de encajar en la tabla central dos temas tan dispares como son la Presentación de la Virgen al Templo, con figuras pequeñas, y la imagen de san Jorge a mitad de tamaño natural. Con innegable habilidad se solucionó la primera en esquema alargado y frontal con la Virgen subiendo el último peldaño de una monumental escalinata coronada por un pórtico decorado con estatuas de dos profetas. La gradación cromática de los escalones, que del blanco pasa a un verde frío, crea una atractiva fosforescencia que no logran destruir los tonos violentos

de las figuras a primer término. Los gestos reflejan el concepto vivo del estilo internacional, el flujo de las nuevas corrientes europeas, pero quedó frustrada todavía la trabazón entre los personajes. Persiste el aislamiento individual, que imprime carácter en las composiciones de raigambre italiana. El diálogo resulta incongruente, pero el intento de representarlo señala gran novedad en la escuela pictórica catalana. Marca el ocaso del trescientos y un triunfo en la difícil misión de adaptar la iconografía arcaica al concepto espacial que el nuevo estilo lleva consigo, junto a una mayor ambición narrativa.

El San Jorge es un guerrero con armadura y cota de malla que asoma bajo su chaqueta azul bordada en oro y forrada de armiño. Más parece un tímido paje, avergonzado en su disfraz de guerrero, que el gentil salvador de la princesa Silene. Sus pies desmesurados, que se apoyan mal sobre un pavimento en cuadrícula sin perspectiva alguna, contribuyen al aspecto creado por la exagerada postura de brazos y piernas. Es una figura que no logra equilibrio a pesar de la delicadeza de los temas que enriquecen jubón y escudo, pero la cabeza es bella y discretamente modelada en rosa y gris.

Borrassà adoptó, a lo largo de su carrera, la fórmula tradicional del Calvario según dos esquemas: en retablos pequeños aparece el Cristo rodeado de figuras a pie; en los grandes retablos completó la escena con jinetes, grupos de judíos y el portador de la esponja. En ninguna de las obras conocidas, ni en las más pequeñas, se valió de la fórmula simple de representar la soledad del Gólgota, con el crucifijo flanqueado por la Virgen María y San Juan. En este retablo de Villafranca, de tamaño mediano, falta el grupo de judíos disputándose la posesión de la Divina túnica, pero los jinetes figuran en gran número, cosa que anuncia la predilección que tuvo Borrassà por la pintura de caballos. Es una variante del Calvario del retablo dedicado al arcángel Gabriel, que acabamos de estudiar. La escena doble del compartimiento alto de la izquierda se refiere al triunfo de la Virgen en la confección del velo del templo. No conocemos otra representación de esta leyenda relacionada con la infancia de María, y es muy probable que el pintor, obligado a imaginarla sin otro apoyo que las fuentes literarias, no se atreviera a lanzarse por el camino naturalista tanteado en el Calvario. Situó las escenas gemelas, separándolas con una fina columna de fuste helicoidal, en un plano paralelo al del espectador dentro de una sala decorada con paramentos plafonados de color neutro. Levantó la línea de horizonte para dar mayor visualidad a las dos hileras de niñas que muestran sus lienzos bordados, danzando alrededor de la Virgen una especie de contrapás. Tendremos ocasión de observar que el punto de vista alto es una de las características del concepto pictórico de Borrassà.

En el siguiente compartimiento se presenta la ceremonia nupcial de la Virgen en un ambiente de gran decoración arquitectónica. Misterio y exaltación popular están ampliamente logrados por contraste entre la policromía de los hombres apretujados en los espacios laterales, donde alternan rojos, carmines, rosas y azules, y la plácida emoción del grupo central. Obsérvese la expresión de Ana y Joaquín y la del judío que, despechado, rompe su bastón junto a otro que

trata de sustituir la florida vara de José por la suya propia, bajo la complicidad del que impone silencio.

El siguiente compartimiento incluye la Anunciación, en el interior de una casa con mirador, y la Natividad en un lugar desolado. María recibe el mensaje de Gabriel iniciando el gesto que cristalizó en la famosa Virgen de la Esperanza, que preside el gran retablo de Santa Clara, de Vich (fig. 130). El rojo vivo de los cortinajes de la cama está modelado con negro y con toques de cadmio; las florecitas blancas que los decoran contribuyen a precisar la estructura. La Virgen viste de azul y carmín claro, y el almohadón es verde. En ambas composiciones dominan los escorzos, iniciándose, especialmente en el glorioso pesebre, el arabesco estructural que imprime carácter a la escuela borrhassiana.

La liberación de la princesa, escena cumbre del sector opuesto, tiene lugar en un bronco paisaje de rocas y pinos, con la heroica lucha a primer plano y la amurallada ciudad al fondo, según la estampa que se repite en todas las escuelas medievales de pintura. A ello se debe el arcaico sabor heráldico del San Jorge montado y la ingenuidad anecdótica de los reyes y súbditos que se divisan tras las recias torres, cerrado el puente levadizo y con el foso lleno. Borrassà se muestra raras veces tan fiel a la rutina iconográfica. En general busca novedades y trata de presentar las viejas historias bajo un nuevo ángulo, con el auxilio eficaz y constante de la anécdota. Con ella logra interpretaciones originalísimas que aclaran la narración, introducen movilidad, color y valor plástico a su pintura.

Bellos ejemplos de ello tenemos en las escenas dedicadas a la historia de San Jorge. La primera incluye dos momentos del martirio: las teas ardientes aplicadas al santo alcanzan con sus llamas la faz de los verdugos, y los rayos aniquilan a los soldados ante el atónito tribunal. El juez luce túnica floreada y camisa a rayas, de mangas acampanadas, indumentaria que aparece en la mayoría de retablos catalanes del último cuarto del siglo XIV. Oye con aparente recelo las sugerencias de un consejero gordínflón. En realidad esta escena contiene ya, en embrión, todos los elementos que constituyen la trama anecdótica del Martirio de los Santos Tadeo y Judas, representado en el retablo de Santa Clara, de Vich (fig. 134). El dosel cumple con la función de separar esta escena de la siguiente, en la que los ángeles destruyen con sus espadas las ruedas de cuchillos, hiriendo al mismo tiempo al juez, verdugos y soldados. En el último compartimiento se reúnen, sin delimitación aparente, las dos etapas finales del martirio: el arrastre del santo atado a la silla de uno de los caballos de un nutrido pelotón de jinetes, otro alarde de Borrassà como pintor de caballos, y la decapitación, acompañada del aniquilamiento de actores y testigos. Resulta, en su conjunto, una de las escenas más vivas del retablo.

En la predela se incluyen las medias figuras de María, Jesús y Juan entre la Ascensión de Santa María Egipciaca y la Estigmatización de San Francisco. En ésta, el azul del torrente que cruza la composición aclara su tono a medida que se acerca a las rocas, modeladas con blanco y carmín, del primer término.

La marfileña faz del santo resalta sobre el azul verdoso de las montañas frente al vivo bermellón de las alas del Verbo y del paño que cubre el altar. El acierto con que se adapta en ella un esquema de raigambre italiana contrasta con el infantilismo de la escena dedicada a la santa anacoreta. Ésta se salva por el acierto cromático del rojo, añil, carmín y azul en las túnicas angélicas rodeando la rubia cabellera de la Santa flanqueados por montañas azules y grises.

El cuerpo de Jesús es una bella estructura anatómica, y su cabeza prototipo de las representaciones de Cristo que jalonan la producción de nuestro autor. Sorprende la luminosidad y transparencia de la piel, con grises delicadísimos, veladuras y plumeados de blancos. María y Juan se expresan apasionadamente, siendo ambas figuras elegantemente concebidas con gesto gracioso y noble. Qué bello resulta el añil con veladuras blancas de la túnica de la Virgen junto al carmín y rosa del forro del manto. La túnica del joven apóstol es roja, con modelado carmín.

En el retablo de Villafranca existe una vacilación constante respecto al canon de los personajes: unos tienden al exagerado alargamiento, siendo otros inferiores al canon normal. Este forcejeo, que ocurre en las historias, en los santos de los montantes y en las figuras de la predela es prueba de arcaísmo que hay que sumar a las definidas antes. Es de lamentar que tal vacilación en la tipología humana se resolviera, en obras posteriores, adoptando un canon corto, que desgraciadamente influyó en la obra de todos los pintores del círculo borassiano.

La pintura acusa un conocimiento completo de la técnica al temple de huevo. Sobre un enyesado de lisura perfecta se dibujaron las figuras señalando su perfil a lápiz y a trazo de punzón en ciertos sectores. El dorado de los fondos se conserva impecable: sólo se alteraron los oros en polvo aplicados a pincel en las cenefas del borde de los trajes y en temas de los brocados. Los colores son limpios y han resultado esencialmente inalterables, a excepción del azul de Alemania, cuando interviene absolutamente puro: entonces se aplica según el procedimiento medieval de limitar su área con burilado profundo. Las pinceladas son finas, muy apretadas y poco fundidas cuando la mezcla tiene una gran dosis de blanco; esto sucede en las caras y manos. Los ocres y amarillos, de secado rápido, se extendieron con amplio pincel, muy diluidos; los carmínes y rojos, en masa brillante, que acusa adherencia difícil y secado lento. El claroscuro, que modela con nitidez, se logra con tintas verdosas en las carnes y a base de oscurecimiento de tono en los elementos de policromía más intensa. Existe la tendencia a aclarar los tonos del primer plano, rasgo que se acentúa en la obra avanzada de Borrassà y que juega un papel importantísimo en la transformación de la escuela pictórica catalana. Nada se dejó al azar, ni se descubren descuidos en la ejecución.

Todo ello muestra una técnica ceñida y primaria que no tolera libertades ni genialidades de pincel. Es técnica de artesano fiel al oficio, que aspira ante todo a la producción de obras sólidas y de buena calidad material que, res-

pondiendo al criterio iconográfico de la época, cumplan con su misión decorativa y litúrgica. Lo que puedan tener de creación original reside esencialmente en la composición y en el gesto expresivo de ciertas figuras. El colorido resulta ingenuo y convencional, valiéndose de una alternancia sistemática que nace de la búsqueda de contrastes, pero da origen a bellísimas armonías cromáticas. Dominio de rojos, amarillos y carmesíes anuncia ya la tendencia hacia los tonos cálidos, que aumenta en las obras que siguen.

Veamos ahora el mundo humano de Borrassà. La juventud queda representada con barba y bigote que alteran poco el modelado de las facciones. Para la representación de la vejez masculina se utilizaron las barbas pobladas, provistas de rizos regulares, en dos o tres formas. La cabeza del San Jorge, que poco se diferencia del San Juan de la predela, se convierte en modelo de personajes menores de 25 años, y el San Francisco, una de las figuras más profundas de este retablo, será patrón definitivo de los santos rasurados y ascéticos de edad más avanzada. Véanse las cabezas de santos frailes que abundan en el retablo de Santa Clara, de Vich, pintado por Borrassà en 1414 (figs. 133 y 136), y se verá cómo el tipo humano se ha mantenido sin alteración sensible en el espacio de veinticinco años. Otro tipo del elenco borrassiano es el del opulento consejero de carrillos colgantes señalado al describir la escena del martirio de San Jorge. Los santos que ocupan los nichos y los montantes verticales nos completan las variantes, poco acusadas siempre, de la tipología masculina. Teniendo en cuenta lo limitado de la misma, no es de extrañar una mayor monotonía en los personajes femeninos: La Virgen de la predela nos da la fórmula básica de todas ellas; las de la Anunciación y Nacimiento poseen idénticas facciones; el perfil de la muchacha que aparece en el Nacimiento no es otro que el de la princesa liberada por San Jorge, acusándose aquí su ángulo facial algo vulgar. Esta tendencia plebeya que presentan las mujeres creadas por Borrassà queda ligeramente disimulada en las facciones infantiles de las compañeras de escuela representadas en la escena de la Virgen Niña. La poesía que emana de la bellísima leyenda que representan comunicó al pintor una delicadeza que no reaparece a menudo. Las mujeres ancianas quedan reducidas a un tipo único. Habrá que acudir a ciertas obras que Borrassà pintó con excepcional cariño, para ver estos tipos humanos, insignificantes en su monotonía, transformados en actores formidables. Conviene hacer hincapié en esta monotonía, que raras veces logran quebrantar los gestos exagerados y el brutal dinamismo de ciertas obras más avanzadas.

Para reconocer las obras de juventud de Borrassà conviene tener presente el proceso de formación y desarrollo de su material humano. Creó unos tipos básicos, dotándoles de gesto antes que de expresión; la rigidez expresiva fué vencida con el tiempo, y ello demuestra el espíritu del pintor, que no cejó en su lucha ni aun en los años de decadencia.

RETABLO DE SAN ANTONIO ABAD, DE COPONS (MUSEO DE VICH).— Poco se llevarán el retablo de Villafranca y el de la parroquial de

Copons, dedicado a San Antonio Abad, cuya única reliquia es la tabla central con la representación del titular (Museo de Vich). De pie sobre peana exagonal, en un pavimento geométrico plano separado del fondo de oro picado con temas de hojarasca mediante un zócalo moldurado decorado con rosetas y rizos, viste hábito negro y gorro marrón, ajustado al cráneo, ostentando su báculo dorado (fig. 34). Destaca su parentesco con el San Joaquín del aludido retablo, corroborando lo dicho antes sobre la repetición de modelos. Se redujo el alargamiento en los ojos con relación a los de las medias figuras de la anterior predela, pero persiste la minuciosidad y finura de las pinceladas que se cruzan y yuxtaponen en trama apretada, muy aparente.

Siendo una figura única en posición frontal, Borrassà se limitó a adoptar un viejo modelo italiano, arraigado en la escuela catalana desde comienzos del siglo XIV. Las albanegas del arco que cobricela la imagen son de superficie lisa. Los montantes, bárbaramente mutilados, conservan restos de pequeñas imágenes pintadas en capillitas superpuestas. El fondo de oro picado, con ampulosos temas vegetales, resulta la única innovación sobre el arcaísmo de la estructura. Lo que mejor nos indica que estamos ante una obra de la juventud de Borrassà es la factura y la peculiar cadencia de las líneas generales. El delineado a punzón que dibuja los pliegues de la cogulla es primoroso, y la pintura se le ajusta con exactitud. Ni en las tablas principales de obras más importantes, pero más avanzadas, volvemos a hallar una preparación tan cuidada, y ello indica que, con los años, prescindió de ciertas rutinas que fueron seguidas con absoluta fidelidad en su juventud. Una vez rico en fama y experiencia, se dió cuenta de que podía salir del paso con un simple silueteado preparatorio, con líneas imprecisas de croquis, dejando a la pincelada final y a una cierta improvisación la determinación de los detalles. En realidad todo lo que observamos comparando el San Antonio en cuestión y las obras fechadas dentro de la última etapa borrassiana es el proceso normal eliminatorio de lo que podríamos llamar muletas de la técnica: eslabones de una cadena de estados indispensables para el artesano trabajando con honradez pero sin genio, pero innecesarios y aun contraproducentes para la creación de la gran obra de arte.

**RETABLO DE SANTA MARGARITA DE MONTBUY (MUSEO DE VICH).** — La santa titular del templo compartió, probablemente, con San Antonio Abad la dedicación de esta obra según el esquema del retablo de Rubió (fig. 44), ya que la única parte conservada es una pequeña tabla del Museo de Vich conteniendo dos historias relativas al santo anacoreta de Tebaida. En la primera evita la sugestión de una hermosa y elegante dama descubriendo las garras demoníacas, que asoman bajo sus faldas, con el auxilio de la milagrosa fogata que atrae su mirada; en la segunda recibe el castigo de su castidad, infligido por cinco diablos (figs. 35 y 36).

El paisaje juega en ambas escenas un papel preponderante: montañas, árboles y aun el yermo rocoso del primer término, constituyen un ambiente

rico en lirismo y color. Es una pena que el fondo de oro y lo arbitrario del enmarcamiento condicionen su encantadora simplicidad. La profundidad está sugerida por la alternancia cromática de las masas rocosas y por los árboles solitarios que surgen entre ellas. El acorde perfecto entre el azul y rojo de las vestiduras de la mujer destacando sobre siena tostada y el gris del sayal eremítico sobre el plácido verde de la primera montaña, comunican a la escena de la tentación un profundo misterio.

Crece en importancia el páramo de primer término en el compartimiento inferior, pues la acción necesita mayor espacio, el cual de gris luminoso pasa a verde con transición por un bistre claro, hasta fundirse con la policromía de las colinas del fondo, lisas y fantasmales, como encogiéndose ante el dinamismo de la escena. El viejo anacoreta, vencido por la lluvia de palos, no sin lucha ya que rompió su cayado, cae sobre uno de sus atacantes, que chillía con expresión de terror al contacto del santo, que conserva aun desvanecido su celestial placidez. Esta escena de lucha es, ciertamente, una obra maestra. Cumple perfectamente su misión narrativa, condición ésta que raras veces les falla a los pintores medievales, con la dosis de pequeña anécdota que asigna a cada ser vivo su justo papel sin alterar la perfecta coordinación del conjunto. Cada diablo golpea a su manera, según el arma de que dispone: el primero de la izquierda, blandiendo con ambas manos una serpiente; los tres siguientes, ajustando sus palos a un cierto ritmo. El diablo caído resulta traicionado por su propia arma, la serpiente, que le paraliza un brazo con complicado enroscamiento, quieta y fascinada por la beatitud del santo.

Para apreciar la fidelidad que Borrassà mantuvo siempre hacia la pequeña anécdota y su respeto por la exactitud narrativa, obsérvese que el viejo Abad vencedor de la lujuria es un fraile joven con barba negra incipiente; los diablos recurren a la agresión cuando el santo tiene ya floridas barbas blancas. Los diablos muestran aquí inequívoca expresión de odio y de histeria; algunas láminas más adelante los hallaremos de nuevo junto a un pobre endemoniado (figura 145), saltando y jugando con desbordante expresión de regocijo y burla.

Cumple asimismo esta escena con la adecuada gradación de masas, términos y proporciones, siendo su mayor mérito el acorde de tonos, resuelto con gama audaz. El primer diablo de la izquierda es rojo, modelado con carmín, cadmio y blanco, destacando sobre el fondo verde con toques azules y blancos; la masa monocroma verde oscuro del segundo se perfila sobre el cerro más cercano, que es bistre claro, color que cuadra perfectamente al azul y gris del diablo tercero; el equilibrio del sector derecho se logra con la mancha ocre del cuarto diablo.

¿Cómo hay que situar cronológicamente este retablo de Montbuy? Los accesorios, testimonios ya de sí inconsistentes, son, por lo incompleto de la pieza, escasos y poco característicos; el fondo de oro es liso, solamente bordeado por un leve punteado en sucesión de arquitos, como en las tablas arcaicas, pero ello puede ser debido a la escasa superficie dejada al oro; la decoración del fondo que recuadra las escenas es, como en la gran mayoría de obras borras-

sianas de madurez, con hojarasca en relieve plateado sobre fondo azul; la talla, de enmarcamiento similar a la del retablo de Rubió (fig. 44). Su técnica depurada nos inclina a situarlo en una fecha cercana al 1400.

## OBRAS DEL PERÍODO IDENTIFICADO DOCUMENTALMENTE

**RETABLO DE LA VIRGEN (COLECCIÓN MONTORTAL, VALENCIA).**— La lectura del contrato extractado en la página 20 no deja lugar a dudas en cuanto a la identificación de este retablo: es el que Borrassà pactó en 1402 con destino a la parroquial de Copons. El prestigioso investigador de los primitivos de Levante, don Leandro de Saralegui, lo publicó señalando certeramente su filiación en el círculo de Borrassà (1). Corresponde a la estructura arcaica de montantes con santos, pero los espacios sobre las cumbreñas y el propio guardapolvo ostentan ya los follajes plateados en relieve sobre azul de Alemania. El cuerpo central termina en punta, como ciertas obras cuatrocen- tistas de Borrassà, en la forma aludida en el contrato de San Miguel de Fluvia, de 1407 (véase pág. 24). Los fondos de oro se decoraron con hojarasca gofrada (fig. 37).

La obra está alterada por inadecuada restauración: innecesarios repintes contribuyen a agrisar las escenas, ya de sí modestas. Casi todas las historias, lo mismo que las medias figuras de la predela, son lugares comunes en la iconografía tressentista de la escuela de Barcelona. El Nacimiento, que tiene por escenario una simple cueva, se aparta poco de la fórmula sienesa; la Epifanía es una adaptación del viejo cartón utilizado año tras año por los hermanos Serra, con plagio absoluto en los tres magos, pero la Virgen y el Niño dotados de mayor vivacidad (fig. 38). Otros cartones de los Serra aparecen fielmente reproducidos en la Resurrección (fig. 39), Ascensión y Pentecostés, si bien se acusa más libertad en las agrupaciones de figuras y en el plegado de los ropajes.

El último compartimiento, consagrado a la Virgen de Gracia, siendo el menos perjudicado por los inoportunos repintes, es el que nos inclinó a una atribución categórica antes del hallazgo del contrato (figs. 40 y 41). El hecho de ser la única escena del retablo que se aparta de la temática corriente obligó al pintor a trazar un nuevo esquema, agrupando bajo el manto protector de la Virgen una representación de sus personajes más característicos. Aunque el modelo no se originó probablemente en la presente tabla, ésta resulta la más antigua representación conocida del tipo iconográfico adoptado en advocaciones diversas, entre las cuales destaca la valenciana Virgen de los Desamparados. Es probable que sean también los repintes los responsables de la anémica platonitud de las medias figuras de la predela (figs. 42 y 43). El cuño borrassiano se

(1) Saralegui, Leandro de: Visitando colecciones: la del Marqués de Montortal. Arte Español, XVII (1947-1949), pág. 21.

descubre especialmente en la Santa Catalina y en el San Pablo, pero no hay duda que la obra fué relegada a los pinceles de un colaborador tímido ante el desarrollo estético del estilo internacional.

**RETABLO DE SAN ANTONIO ABAD Y SANTA MARGARITA, DE RUBIÓ.** — El pequeño retablo de Rubió, conservado en el Museo de Vich, viene a sumarse al número de obras que, por intrusión de colaboradores, siguen siendo piezas vacilantes en la serie cronológica de Borrassà. Sin predela, resulta un retablo cuadrado, con poco feliz distribución de compartimientos (figura 44). Es evidente el desacuerdo de dejar sus tres cuerpos a la misma altura, como en el retablo de Villafranca, aunque allí se remedia con el auxilio de la altísima predela y con mejor ritmo en las proporciones de los recuadros. Los santos titulares están ejecutados con técnica descuidada: las escenas del paramento izquierdo, dedicadas a dos momentos de la historia de San Antonio, hacen coro a la mediocre factura de la tabla central, pero hay mejora en el Calvario y más todavía en las dos escenas dedicadas a Santa Catalina. El canon de las figuras es generalmente corto en las obras de Borrassà, pero raras veces este defecto aparece, como aquí, tan acentuado.

La escena de la tentación refleja la del retablo de Montbuy (pág. 50) y contiene los mismos elementos con variantes anecdóticas importantes: el paisaje cambia de forma y de color, incluyendo una cueva-oratorio; la demoníaca dama lleva un espejo y un libro; el anacoreta, representado en su vejez, aparta la vista. No existe, como en el caso precedente, la preocupación para las alternancias cromáticas, ni se logró armonía entre los personajes y el medio ambiente. En el segundo compartimiento se combina la escena del vapuleo con la aparición de Jesús al Santo. El cuadro no deja de tener su atractivo, pues el colorido vivo de los diablos extremos provoca una innegable movilidad, y la grave policromía del fondo rocoso tiene cierto misterio. El santo arrodillado es una bella figura, pero cuán lejos de la escena de la tabla de Montbuy. En las dos escenas dedicadas a Santa Margarita, la belleza cromática y la forma de ejecución en ciertos detalles disimula el infantilismo de la composición. Graciosa la declaración de Olibrio en la primera (fig. 45); notable la conjugación de grises azulados entre cadmio y oro en la degollación de la Santa (fig. 46).

**FRAGMENTO DEL MUSEO DIOCESANO DE BARCELONA.** — Ya terminada la redacción del presente libro ha aparecido una maltrecha reliquia de otro retablo borrassiano. Es una sola tabla que fué utilizada como puerta, función que se acusa por la existencia de la típica «gatera» (fig. 49). Fué blanqueada en diversas ocasiones, y las capas de cal han hecho que se conserve todavía parte de su pintura original. Pertenece al Museo Diocesano de Barcelona y no hay indicación de su origen, pero con seguridad debe proceder de alguna parroquia del obispado barcelonés.

A juzgar por su disposición, es aproximadamente la mitad superior del

cuero lateral derecho de un retablo dedicado a la vida de Jesús o de la Virgen María. La escena cumbre que guarda todavía la talla de encuadramiento representa la Resurrección de Cristo. De la segunda escena nos queda solamente la mitad superior y aun perforada por el agujero circular de la antedicha gatera; el tema fué la Asunción, de la que quedan fragmentos de apóstoles.

Dado el estado lamentable de la obra, es difícil situarla estilísticamente en el lugar que le corresponde en la serie cronológica de la obra de Borrassà. Ciertas cabezas, que acusan sin duda la propia mano del maestro, se acercan al estilo de las obras de la primera década del siglo xv. Parece señalar su relativo arcaísmo el fondo de oro picado con temas geométricos de losanges centrados por rosetas. Por otra parte no olvidemos que este tema reaparece en el Calvario de Cruilles. La talla del enmarcamiento de la tabla cumbre parece señalar asimismo una fecha avanzada ya en la segunda década del siglo xv.

La disposición de la iconografía no coincide con ninguno de los contratos conocidos de Luis Borrassà.

**RETABLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL.**— Descubierto en Francia, pasó, hace pocos meses, a la colección de don David de Mas (Madrid). Como conviene a sus reducidas dimensiones (fig. 50), el Calvario va sin jinetes, con Cristo flanqueado por seis sayones, San Juan a la derecha y a la izquierda el grupo formado por las Marías, Magdalena y Cleofé atendiendo a la desmayada Virgen Madre. El sayón noble que precede al barbudo lancero muestra ostentosa atención hacia el dramático grupo de las santas mujeres; el capitán de la derecha representa, por su gesto, al que declaró verbalmente su reconocimiento de la personalidad del Hijo de Dios. Cristo es una figura de brazos largos, con los dedos crispados en una forma muy realista, y pies enormes torcidos paralelamente hacia la derecha. Los caracteres faciales, el modelado de las carnes y aun la forma de pintar el velo son netamente borrasianos, pero aunque el modelo no se repite exactamente en los Calvarios que jalonan la presente monografía, en los cuales aparece un Cristo de canon más normal, con los pies cruzados y la cabeza más inclinada, reaparece a menudo la sorprendente desproporción de los pies y el crispamiento de los dedos de las manos. Véase como ejemplo el Santo Entierro, de Manresa (fig. 64). El grupo de las tres Marías no se repite jamás exactamente; en cambio, el San Juan sentado a la derecha aparece de nuevo, variando la actitud de las manos, en los retablos de la colección Montortal (fig. 37), Rubió (fig. 44), Santa Clara (fig. 115), París (fig. 147), Cruilles (fig. 158) y San Lorenzo de Morunys (fig. 168).

El joven rubio de escasa barba y bigote partido, el viejo judío y el soldado de aguileñas facciones que con ellos forma el grupo de la izquierda, constituyen tres de los más característicos modelos de Borrassà. Si el lector ha seguido, frente a las láminas, el curso de los razonamientos que preceden, le serán tan familiares como a los que hace años tratamos de penetrar en el mundo creado por el pintor. El San Miguel, representado en su doble misión de combatir al

espíritu maligno y de pesador de almas, no responde exactamente al concepto pictórico que revela el estudio de las obras documentadas del maestro. Compárese con dos representaciones, fechadas, del mismo arcángel: el retablo de Santa Clara, 1414 (fig. 129), y el titular del de Cruilles, 1415 (fig. 160). No encajan en la tipología de Borrassà ni la mirada indefinida ni la linfática expresión de los labios, barba y mejilla excesivamente abultados. Por el contrario, surge de lleno la vena borrassiana en el dragón diabólico de aguda cabeza, mezcla de reptil y basilisco, y en la cabeza terminal de la cola, en escorzo que reproduce a maravilla la actitud defensiva de las serpientes. Este detalle demuestra el espíritu observador innato en el artista, la facultad excepcional de Borrassà en la creación de entes diabólicos.

En las dos primeras composiciones de la tabla de la izquierda la atribución encuentra camino llano. El Creador que, sentado en su trono brocado, confiere al arcángel Miguel la jefatura de las milicias angélicas (fig. 51) es una versión arcaica del Pantocrátor de Guardiola (fig. 55) y de la faz que aparece en la Verónica del retablo de San Andrés (fig. 71). Los ángeles son asimismo modelos que surgen de continuo en las composiciones documentadas, a veces luciendo otras vestiduras y aun representando distintos papeles. El arcángel (fig. 51), que refleja lo inesperado de la Divina orden, es también uno de ellos. La jauría diabólica se presenta completa en la lucha del segundo recuadro (fig. 52): es obvia su identidad con los monstruosos cuadrúpedos infernales que torturan a San Antonio Abad (fig. 36) en los retablos del Museo de Vich, con los que provocan la caída de Simón el Mago en Tarrasa (fig. 108), atacan a los jueces de San Simón y San Tadeo en el retablo de Santa Clara (fig. 134), danzan alrededor del pobre poseso en el retablo de Gurb (fig. 145) y se retuercen con mayor violencia todavía en dos escenas del retablo de Cruilles (figs. 164 y 167).

La mano del restaurador alteró profundamente la escena relativa al cazador del monte Gárgano (fig. 50). La desvaída platonía de las caras y el flácido e inexpresivo gesto del obispo y acólitos que acuden en procesión ante el misterio son consecuencia de veladuras y repintes inoportunos. El paisaje de ásperas cumbres es ciertamente hermano del que ambienta la Transfiguración y el Prendimiento de Guardiola (fig. 53).

En los tres compartimientos de la tabla de la derecha se mezclan asimismo rasgos auténticos con algo que no encaja en la posible evolución estilística de Borrassà. El portero celestial recibiendo a las almas puras presentadas por ángeles es escena que cabe bien en su canon y es notable su intencionado y gracioso lirismo. Por el contrario, en las dos composiciones restantes, que son prácticamente modernas, el exquisito fluido que conduce el hilo de nuestro trabajo no aparece por ninguna parte. El retablo pertenece seguramente a los primeros años del siglo xv, aunque resulta arriesgado precisar la fecha de una obra en la que un anónimo colaborador tuvo la parte del león.

RETABLO DE VALLS (?). — Ponemos interrogante tras la indicación de su origen ya que lo deducimos de un viejo papel escrito que se conserva pegado

en el reverso de una de sus tablas (Museo del Prado). Utilizamos como nombre de inventario tan problemática procedencia porque las dos escenas conservadas de este retablo no bastan para conocer su Santo titular. Cuando Chandler R. Post, al atribuirlas certeramente a Borrassà, no logró identificar satisfactoriamente su iconografía, renunciamos nosotros a insistir en su búsqueda, ya que resulta difícil alcanzar la agudeza y los profundos conocimientos que son mérito del gran profesor de Harvard. Pertenecieron sin duda a un mismo conjunto, ya que el desconocido santo taumaturgo aparece en ambas tablas.

En la que por su estructura debió ser cumbre lateral (fig. 47), le vemos invocando la gracia divina sobre un niño sostenido por una dama ricamente vestida, según el modelo francés del 1400 que reaparece en la corte del rey Abgar del retablo de Santa Clara (fig. 121). El ansia plasmada en el gesto y en la expresión facial del niño se reflejan en la madre, que le empuja suavemente hacia el Santo, completándose la emoción del momento en la expectante y devota contención de los que presencian el milagro, niños en su mayoría. Es una composición feliz, hábilmente encajada en el torturado perfil del enmarcamiento, gracias a la participación de una estructura arquitectónica. Es la obra de un pintor maduro, maestro en el manejo de multitudes, que sabía componer un conjunto sin sacrificar la misión narrativa de cada personaje. Compárese esta escena con la degollación de Santa Margarita, último compartimiento del retablo de Rubiò (fig. 46): los actores se colocaron allá según el esquema trecentista primario y simple, sin esfuerzos buscados y sin gran preocupación por los términos. Los problemas espaciales se resolvieron allí por contraste de colores vivos y con eficaz intervención de planos fugados en la arquitectura; es una composición que salva con acierto cromático ciertas fallas imperdonables en un conoedor de los hallazgos del estilo internacional. La escena de la curación del niño surge del expresionismo narrativo, buscando deliberadamente un ritmo en los grupos. El papel que cada individuo representa fué meticulosamente estudiado sin menospreciar detalles. La actitud de las manos está siempre en completa armonía con la acción y la expresión facial. No podemos completar el análisis de esta tabla, ya que sólo la conocemos por fotografía, pero el tono del claroscuro evidencia su matiz cromático, logrado yuxtaponiendo azules, rojos, carmesíes, verdes, ocres y grises.

La segunda tabla del mismo conjunto, conservada en el Museo del Prado, es menos lograda (fig. 48). Lo que conserva del espíritu italogótico justifica el que se publicara sin atribución correcta. Acusa novedades: la Virgen María junto al lecho donde el paciente recibe el auxilio del misterioso santo, acompañada de ángeles que la rodean formando una aureola elíptica. La tabla es incompleta, ya que un sector vertical, incluyendo las cabezas de dos ángeles de la izquierda, es moderno y alterado por considerables repintes. Es preciso observar que en ella aparece por primera vez el pavimento geométrico pintado con el auxilio de trepado. Esta fórmula decorativa se convierte en manera característica del taller a partir del retablo de Cruilles (1416). Por ello es posible que haya que situar este retablo en una fecha avanzada. Observemos, ade-

más, que el tema del brocado de la dama de la primera composición reaparece en el retablo de San Juan Bautista, del Museo de Artes Decorativas de París (figura 154).

RETABLO DEL SALVADOR, DE GUARDIOLA (1404).— Obra ampliamente documentada, fué ejecutada en plena madurez de Luis Borrassà, ya rebasada la cuarentena, a los veinte años de establecido en la ciudad de Barcelona. Es una pintura desigual, que está bien lejos de poseer el encanto cromático de los retablos que acabamos de estudiar. Pero examinemos la tabla central (fig. 55), olvidando la existencia del horrendo Calvario que en mala hora un moderno restaurador compuso como un embuchado de elementos borrassianos mal interpretados. Esta majestuosa representación del Salvador, como hace observar Post, es una adaptación del Pantocrátor de los frescos románicos. Bendice con elegante gesto y coloca delicadamente el símbolo crucífero sobre la esfera terrestre dividida en tres espacios. La cabeza tiene nobleza y serenidad, que no lograron desvanecer totalmente las manos pecadoras del restaurador, a pesar de que mucho hicieron para lograrlo. Cuánto daríamos por ver esa cara tan profundamente humana en el estado en que fué descubierta, hace treinta años, en el castillo de Guardiola, refugio del retablo a la destrucción de la iglesia parroquial. La imaginamos a través de réplicas posteriores ejecutadas por el propio maestro en el retablo de Tarrasa (fig. 98) y en el de San Andrés (fig. 71). Es, en realidad, uno de los modelos esenciales en el elenco creado por Borrassà: quien siga el curso del presente libro estará ya familiarizado con el esquema de sus ojos alargados y simétricos, nariz ligeramente ladeada y con tendencia a una exagerada longitud, boca fina, bien perfilada, enmarcada por un bigote partido y lacio como el de un oriental, y barba que arranca sombreando el perfil de las mejillas y termina en doble punta bajo el mentón descubierto. Las manos expresan ante todo suavidad. Retengamos la estructura de estas manos, su poética plasticidad y luminosa colaboración en el conjunto del cuadro. Recordando su aguda silueta y la justezza del modelado poseeremos una valiosísima piedra de toque para descubrir la obra personal del maestro. Manos de Borrassà, nacidas de un acorde perfecto entre las aportaciones y exigencias de la nueva corriente artística europea, un estudio concienzudo del natural y una sensibilidad exquisita. Cuando en una pintura atribuída a Borrassà y aun en obras documentadas aparezcan manos desprovistas de tal sensibilidad pongámonos en guardia y exageremos la cautela en nuestro análisis.

La túnica de brocado blanco y oro, ceñida en la cintura, se adapta con pliegues holgados, y el manto, más holgado todavía, cae blandamente sobre los hombros y en doble superposición sobre las rodillas. Esto da ocasión a una ostentosa y hábil composición de pliegues, donde el estudio del natural vence a la fórmula, dando cumplido acatamiento a una de las grandes conquistas plásticas del estilo internacional. Observemos que la lógica abandona raramente la rica sinuosidad de los paños, y que el ojo puede deleitarse, sin concesiones

decorativistas, en esta sinfonía de sombras, reflejos y curvas, que son en realidad la primera muestra de auténtico naturalismo que hallamos en nuestros primitivos. Borrassà tuvo ocasión, en este manto del Salvador, de Guardiola, de mostrar sus dotes excepcionales, aun sometido a la férrea disciplina de la iconografía cuatrocentista y apremiado por un plazo de ejecución increíblemente corto y una retribución mediocre. Manto de púrpura forrado de verde logrado con juego de carmines y ráfagas de bermellón y cadmio, que entona a maravilla con el azul y oro de la gigantesca aureola tras la cual asoman los símbolos del Tetramorfos.

De tono oscuro y cálido el águila y el ángel situados en la parte alta, resaltando en claro el toro y el león a los pies de Jesús, proporcionan al conjunto del cuadro un equilibrio de valores que no es su menor atractivo. Si las cualidades del pintor como animalista no quedaran confirmadas por ulteriores ejemplos bastarían los tres símbolos que tenemos a la vista para declarar su supremacía en el género tan esporádicamente incluído en la pintura gótica. El águila, francamente realista, confía a la línea quebrada del perfil de sus extendidas alas el efecto plástico que el toro y el león logran con habilísima gradación de claroscuro. El águila y el ángel se pintaron como si estuvieran algo a contraluz, contando con la mancha total; los animales de la parte baja reciben luz frontal, que modela, acusando a conveniencia del pintor, sus diversos planos. El equilibrio de estas cuatro figuras con respecto al tema central se logra por acertada gradación de masas y tonos, no por simetrías, como en lo netamente medieval. La situación y la forma de los letreros que ostentan juegan también su habilidoso papel en el agradable arabesco de la composición.

Imaginémoslo todo en su coloración primitiva, especialmente con la amplia aureola azul en su tono original y los rojos y cadríos limpios de suciedades y falsas pátinas, y tendremos una de las más brillantes pinturas de la escuela catalana. Mosén Gudiol habla repetidas veces, en su magnífica primera monografía del pintor, de la suave belleza en su aspecto actual del retablo de Santa Clara, sucio del humo de cinco siglos, y expresa su temor de que una limpieza convertiría las veladas tonalidades en colores chillones, que romperían el encanto de la obra. Acentúa la expresión de este criterio hasta el punto de expresar el temor imaginario de que las pinturas de Borrassà, recién terminadas, tendrían un aspecto agrio y agresivo. Sentimos esta vez no compartir la opinión de nuestro venerado maestro. Que el lector se tome el trabajo, bien agradable ciertamente, de llegar a Tarrasa y vea la fascinadora coloración de las tablas de Borrassà, limpiadas y restauradas hace años por el maestro Cividini.

Pasemos ahora al estudio de las cuatro tablas laterales. Nadie podrá negar el dramatismo de la Transfiguración, encajada en un sector casi triangular: es simple, pero expresa con agudez el *pathos* de la escena. El tiempo ha velado lo rutilante en la imagen de Jesús, pero persiste la sumisa beatitud de Moisés, el gesto paternal de Elías y el estupor de los tres apóstoles elegidos. Damos un pormenor del San Juan, a mitad de su tamaño original (fig. 56), para que el lector vea que su posición y actitud arrancan de un acorde perfecto entre la idea

y la forma: un bello esquema naturalista dirigido y controlado por la emoción. Pero falla la ejecución, que resulta endeble, plagada de infantilismos y de soluciones desconcertantes. El fenómeno se repite en el segundo compartimiento, dedicado a la Santa Cena, composición que pone a prueba el talento de un pintor y que aquí se resolvió con innegable habilidad (fig. 54). En Jesús se repite el modelo de la tabla central, y la actitud de los apóstoles expresa con acierto los matices de la reacción ante las revelaciones del Maestro. De nuevo podemos admirar el esquema plástico de cada personaje y la idea que refleja; pero para captar la emoción de la escena es preciso hacer abstracción de la mísera calidad pictórica. El desequilibrio entre la creación y la ejecución se acentúa más todavía en las dos escenas del sector de la derecha. El Prendimiento es básicamente una brillante composición: las luces sobre el fondo oscuro de la montaña crean un ambiente ajustadísimo al agobiante grupo de soldados y judíos volcados sobre la serena figura de Jesús, que, con reposado gesto, trata de detener la furiosa lucha entre Pedro y Malcus. La aparición de Jesús a la Magdalena es de sorprendente iconografía, ya que tiene por testigos a las dos Marías, compañeras de la Virgen, y a los dos ángeles que guardan el abierto sepulcro. Mosén Gudiol cree que la composición está inspirada en uno de los misterios o dramas sagrados representados en las iglesias con motivo de la solemnidad pascual.

Si este retablo de Guardiola fuera obra juvenil podríamos juzgar las ostensibles torpezas que velan el cálido verbo de las escenas laterales en pugna con la serena plenitud de la tabla maestra como resultado de audaces ensayos fracasados por inexperiencia. Pero en un pintor maduro y hábil, como Borrassà debió de ser a los veintiocho años de vida activa, hay que buscar la razón del fracaso en la mediocridad de sus ayudantes, a los que forzosamente tenía que confiar gran parte de la obra pictórica. Hemos observado ya que tales composiciones son básicamente buenas, y añadimos ahora que en su aspecto narrativo demuestran un avance considerable sobre las mejores pinturas de los maestros catalanes coetáneos, pero ello hace más evidente que la realización es vacilante y descuidada. Esto sólo tiene una explicación: Borrassà, que ejecutó personalmente la totalidad de la tabla central, se limitó a dibujar las escenas laterales, dejando a manos mercenarias la pintura.

Sacando un calco de los perfiles, trazados a punzón sobre el enyesado, tenemos un croquis nervioso y vivo que nos habla sin esfuerzo el lenguaje puro y agudo de nuestro pintor. Siendo un croquis se explican en él las manos dibujadas en cuatro trazos, que el pintor auxiliar convirtió en horquillas inertes, las deformaciones naturales a todo boceto que no lograron corrección ulterior, las líneas inconcretas que, mal interpretadas en la pintura, son causa de deformaciones inconcebibles. Todo ello es culpa del método y no del pintor. Recordemos que los retablos son pinturas al temple de huevo, técnica a base de tintas planas y veladuras, que necesita su tiempo y no tolera improvisaciones rápidas. No era posible resolver las escenas secundarias con cuatro pinceladas de efecto a distancia; era forzoso llenar pacientemente los fondos, orillar

los azules con surcos profundos, esperar que los ocres secan para lograr veladuras anaranjadas, preparar a tiempo los grises verdosos de las carnes para modelar luego pacientemente las facciones y manos con blancos y rosas de opacidad progresiva.

#### RETABLO DE LOS SANTOS DOMINGO, MARTA Y PEDRO MÁRTIR. —

En la colección Brusi, de Barcelona, se conserva una enorme tabla (fig. 57) dividida en tres compartimientos alargados en sentido vertical: en el central figura Santa Marta de pie sobre un calado pedestal, bajo un dosel ricamente decorado con estructuras arquitectónicas y abundante follaje, sostenido por pilas angulares flanqueadas por dos pináculos coronados por sendos angelitos (fig. 59). Este impresionante atuendo escenográfico tiene digno acompañamiento en las peanas y doseles de los santos Domingo y Pedro Mártir que ocupan los compartimientos laterales.

Santa Marta es una bella imagen que destaca por la calidad estructural de su ampulosa indumentaria. El vigoroso claroscuro realza la elegancia de su silueta sin rival en la serie de grandes figuras de pie que Borrassà prodigó a lo largo de su carrera. Pero el modelado mediocre de cara y manos aminorá el goce estético producido por la primera impresión. Los dos venerables dominicos (fig. 58) que acompañan a la patrona de los taberneros no contribuyen en manera alguna a ensalzar la figura del retablista, y el hecho resulta sorprendente en él, que fué un gran pintor de frailes. Compárese la platonía de estas dos figuras, de canon achaparrado, con las que flanquean la primera zona del retablo de Santa Clara (figs. 133 y 136). Tenemos la convicción de que la obra se debe en gran parte a un colaborador dotado de cierta personalidad. En la descripción de la tabla dedicada a los santos Antonio Abad y Francisco, del Museo Diocesano de Lérida (pág. 87), sugerimos la identidad de este colaborador con Jaime Cabrera.

#### LA PREDELA DE LA COLECCIÓN PERDIGÓ (BARCELONA). —

Algo hay en estas tres medias figuras de bienaventurados que nos hace comentar su análisis con gran cautela: algo que desenfoca y modifica la mano auténtica de Borrassà. Observemos, ante todo, que calados y moldurajes, aun siendo antiguos, parecen adaptación moderna. Arrancados de otro retablo indudablemente coetáneo, no encajan en su papel actual de enmarcamiento de los cestones de una predela. Las figuras presentan una serie de redundancias excesivamente borrassianas, valga la expresión, que acusan al restaurador. Es innegable que éste conocía a fondo el estilo del maestro, pero se formó para su propio uso una síntesis excesivamente sofisticada, que le hace traición. De todas maneras es innegable que estas tres elegantes medias figuras tienen una base auténtica que nos autoriza su atribución al titular de la presente monografía (figuras 60, 61 y 62). Ciertos detalles nos inclinan a situar esta predela en un momento cercano a la fecha del Santo Entierro de Manresa, obra documentada de 1410.

TABLA DEL PENTECOSTÉS, DE LA «COOPER UNION». — Es una pequeña tabla incompleta (fig. 63), en la que los repintes no logran borrar la huella del maestro. Es obra mediocre de taller, parte de un retablo de poco compromiso. Su técnica arcaica señala una fecha cercana a la del retablo de Guardiola. Pero todo resulta inseguro ante lo poco auténticamente borrassiano que en ella queda.

TABLA DEL SANTO ENTIERRO, DE MANRESA (1410). — Sigamos nuestro análisis con la tercera obra autenticada por testimonios escritos: ésta es una tabla que representa a las Marías y San Juan contemplando el cuerpo de Cristo amortajado por José de Arimatea y Nicodemos (fig. 64). Fué con toda probabilidad la predela del retablo dedicado a San Antonio Abad, que para la Seo de Manresa se contrató en noviembre de 1410. Estamos ante una gran pintura, pese a la mediocre anatomía del cuerpo del Salvador. Cada personaje posee su vida interior, y la emoción del drama surge en el semblante de todos. La muerte se presenta en los angulosos rasgos faciales del Cristo y en el pelo apasionadamente dibujado bajo los enormes pinchos de la corona (fig. 66). ¿Por qué le daría Borrassà este cuerpo endeble y corto con piernas vencidas por unos pies absurdos? De todas maneras, estas deformaciones anatómicas son típicas del estilo internacional: pueden observarse en las miniaturas del justamente famoso Libro de Horas de Rohan, en los tapices de la Catedral de Angers y en otras obras de primera categoría dentro de su gran círculo estilístico.

Aquí no podemos invocar la torpeza de un discípulo: no es posible aceptar que una parte tan importante de una de las tablas que nuestro pintor ejecutó con mayor cariño quedara relegada a pinceles ajenos. En la mano crispada reaparece la fuerza emotiva que enlaza ya con el gesto patético de la Virgen (figura 65). Las tres manos se reúnen, sin tocarse apenas, junto a su faz maternal transida de dolor, creación maravillosa pareja a la contenida emoción de la más anciana de las tres Marías (fig. 67). Estas dos cabezas de mujer, que pueden equipararse a lo mejor de la pintura europea de comienzos del siglo xv, están concebidas y modeladas con un agudo realismo que raras veces reaparece en la obra de nuestro pintor. Dan la medida de su talla artística y nos hacen lamentar, una vez más, las exigencias de su plan pictórico industrializado. Contraría nuestro pintor unos cincuenta años cuando pintó esta predela de Manresa que señala el punto culminante de su período de madurez.

RETABLO DE SAN ANDRÉS, DE LA CATEDRAL DE BARCELONA. — El retablo que el apóstol San Andrés tuvo en la Catedral de Barcelona fué una de las mejores obras de Luis Borrassà, a juzgar por fragmentos que llegaron a nuestros días a través de mutilaciones sin cuento. La identificación de los fragmentos conocidos ha sido posible gracias a los restos de oro que todos ellos muestran adherido en su reverso, como recuerdo de su oscura función estructural, ya que fué utilizado como madera en la construcción de un retablo barroco.

De la tabla central nos queda un solo fragmento, que conserva la mitad derecha de la figura sedente de San Andrés (fig. 68). Se perdió totalmente la cabeza, y de la mano izquierda quedan las puntas de dos dedos apoyados sobre la cubierta de un libro. La perfecta conservación de la diestra, que publicamos casi a tamaño del original, permite formarse idea cabal de la calidad excepcional de este gran retablo, a pesar de que la reproducción en negro elimina las veladuras grises y verdosas que modelan y matizan los amarillos, rosas y cadmios que intervienen en las partes luminosas. El perfil se precisa con siena a trazos muy sensibles que acusan separaciones y sombras. La técnica de esta pintura señala un paso decisivo sobre la que se observa, algo cansada y rutinaria, en la mayoría de obras estudiadas hasta ahora. Desapareció aquí totalmente el monótono entrecruzamiento de pinceladas finas, lográndose el claroscuro con colores flúidos extendidos sin cortados ni arrepentimientos. Su riqueza de matiz, la perfecta fusión de tonos, sugiere una nueva técnica pictórica, puesto que parece difícil que con el temple de huevo pueda lograrse la libertad de pincelada y la audacia de superposiciones húmedas que se observan en la ejecución de esta tabla. La pintura del forro del manto vibra con gamas rosadas, fusión de bermellón y blanco, y la bocamanga se modela con la fusión del verde y amarillo. Con perfecta gradación cromática fueron logradas la finura de esmalte y la calidad táctil de las complejas estructuras del trono, a base de grises y morados yuxtapuestos al blanco y al siena.

El brocado de la túnica acusa también la renovación técnica: su tema ornamental complejísimo se consiguió superponiendo carmines sobre berme llones que modelan y dibujan, actuando a veces en veladuras transparentes o en masas brillantes que cubren totalmente el fondo general de oro bruñido y gofrado; el azul interviene destacando florones. El manto cae en la apagada penumbra del azul de Acre, que con su oxidación destruyó el modelado de pliegues, que debieron ser bellamente resueltos, a juzgar por la graciosa silueta del borde inferior. Conserva perfectamente los florones brocados y el festoneado, pintados con oro en polvo.

La tabla que, bárbaramente mutilada, muestra la muerte del apóstol titular del retablo (Museo de Arte de Cataluña), está lejos de poseer la monumentalidad de la central, pero es bella de color y contiene elementos delicadamente pintados (fig. 69). Las cabezas de las damas agrupadas a la izquierda son excelentes y emotivas; el santo crucificado es una suave sinfonía de grises amarillentos, que contrasta con el siniestro paisaje del fondo y la viva coloración de espectadores y soldados: sus manos expresan con sensible agudeza el crispamiento de la muerte violenta. Hallamos aquí todavía la reproducción exacta de uno de los guerreros con casco puntiagudo y amplio cuello de malla que vimos en el pelotón de jinetes que arrastra el cuerpo de San Jorge en el retablo de Villa franca (fig. 28). Por primera vez surge en esta tabla una cabeza masculina vista de frente en escorzo violento, que reaparecerá repetidas veces en las obras posteriores.

Otra reliquia del retablo de San Andrés es un ángel de cabellera rubia, algo

menor que el tamaño natural, sosteniendo el Paño de la Verónica (fig. 71). Es una composición casi completa, que sugiere para el conjunto una estructura coronada con tablas cumbres de tamaño reducido, una de las cuales sería la que estamos estudiando, a semejanza de los retablos de Santas Creus y Tarrasa. Esta representación de la Verónica es digna del San Andrés de la tabla central, a pesar de que persiste en ella la vieja técnica de retículas superpuestas. La cabeza del ángel y la de Jesús son modelos acabados de la tipología borrassiana.

La colección Perdigó conserva dos fragmentos de pintura que seguramente formaron parte del presente retablo. En el primero un joven de cabellera rubia se asoma a una ventana de fino calado (fig. 72); será, probablemente, el que interviene en la milagrosa extinción del fuego que los judíos prendieron a la mansión de San Andrés, escena que hallaremos más completa en el retablo de San Andrés de Gurb. El segundo fragmento muestra a un caballero seguido de un grupo de soldados (fig. 73), que pudo pertenecer al Calvario cumbreño, pero la reconstrucción que a base del mismo se hizo modernamente es excesiva.

La colección Juñer Vidal, de Barcelona, conserva dos fragmentos muy importantes de una de las tablas cumbres, con la representación del santo destruyendo ante el juez un ídolo de oro. Es la escena más completa y mejor conservada de este retablo. El grupo de guerreros que arrastran al santo poseen la vivacidad y el cálido colorido de los momentos más felices de nuestro pintor (figs. 74 y 75).

**RETABLO DEL ALTAR MAYOR DE SANTAS CREUS.** — En el lugar correspondiente del Catálogo se publican con detalle los datos referentes a la accidentada gestación del retablo del Altar Mayor del Monasterio de Santas Creus, que comenzado en marzo de 1404 por Pedro Serra fué continuado por Guerau Gener y terminado por Borrassà hacia 1411, después del fallecimiento de los dos contratantes que le precedieron.

Ni un solo elemento de las 16 tablas conservadas acusa el estilo y la técnica de Pedro Serra. Por otra parte, aunque múltiples rasgos justifican plenamente su ya tradicional atribución a Borrassà, domina en ellas una tercera mano, que parece ser la de Guerau Gener. Poco conocemos de la vida y obra de este pintor, colaborador de Borrassà, quien después de una fugaz participación, en 1391, en el taller de nuestro biografiado se estableció por cuenta propia primero en Barcelona y después en Valencia. Al parecer fué el encargo de pintar el retablo mayor de Santas Creus lo que precipitó su regreso a la Ciudad Condal. La carpintería estaba ya terminada o terminándose al fallecer Pedro Serra, entre 1405 y 1406. Gener ejecutó seguramente el dibujo de la mayoría de las tablas, completando el dorado de fondos y los ricos brocados de las vestiduras. Aun le quedó tiempo, antes de su prematura muerte, para pintar las composiciones de la predela, dejando muy avanzadas algunas escenas de la narración mariana. Borrassà se vió, al parecer, obligado a terminarlo todo en poco tiempo y aun con remuneración menguada.

La pintura al temple sobre tabla no permite hacer modificaciones drásticas en una composición una vez terminada la labor del dorador, etapa inmediata a la del dibujo básico. De aquí que cuando un pintor se encarga de la terminación de un retablo empezado por otro se ve forzado a aceptar casi totalmente la labor del primero. El gofrado geométrico de los fondos de oro y los temas de los brocados del altar de Santas Creus no pertenecen a la temática borrassiana perfectamente establecida por la serie de retablos autentificados, sino que enlazan con lo decorativo valenciano. Las composiciones, más compactas y todavía más movidas que las de nuestro artista, concuerdan con la versión que Marzal de Sas dió del estilo internacional en Valencia. Algunos tipos humanos, como por ejemplo el apóstol con lentes (fig. 87), y el barbudo guerrero de la Resurrección (fig. 83), reflejan el inequívoco sabor caricaturesco de este pintor de origen alemán. El Ángel de la Anunciación (fig. 80), especialmente la forma peculiar de su extendida mano, es réplica de los que prodigó el elegante valenciano Pedro Nicolau. Todo ello se explica satisfactoriamente teniendo en cuenta la intervención de Guerau Gener en la complicada madeja de colaboraciones que constituye la escuela valenciana de la primera década del siglo xv.

El Nacimiento y la Epifanía son las composiciones más borrassianas, siendo fácil encontrar en ellas tipos y rasgos frecuentes en el repertorio de nuestro pintor.

La Resurrección es versión simplificada de un cartón de los Serra. No puede ser Borrassà responsable de ciertas desproporciones que la afean, ni de su pesado esquema. Por el contrario, la pintura, de excelente calidad, debe ser suya. Es muy bella de color y muy rica en gamas tornasoladas, con abundancia de amarillos y carmesíes, que conservan su brillantez de esmalte. Las facciones de Jesús son borrassianas, lo mismo que sus manos, pero bajo la rítmica superposición de pinceladas existe algo que modifica fundamentalmente su espíritu.

La Dormición de la Virgen (fig. 85), recuerda las aglomeraciones humanas del ya citado Marzal de Sas; el San Juan que sostiene la palma, la Virgen muerta y algunos de los apóstoles nos inclinan a conceder al malogrado Gener la parte del león en la ejecución de esta tabla. Es indudable que Borrassà modificó ciertos rasgos faciales: la figura de Jesús y la cabecita de la niña que simboliza el alma de la Virgen tienen el sello inconfundible de su tipología.

Menos borrassiana resulta todavía la escena de la Coronación (fig. 88). Ciertos retoques de terminación en la cabeza de la Virgen, los graciosos grupos de ángeles cantores que asoman en el fondo, el gentil tocador de mandolina sentado frente al trono dorado, es todo lo que de ella podemos lealmente admitir en el círculo de nuestra monografía. Quien haya hojeado con cierta atención la serie fotográfica que publicamos descubrirá en seguida lo anómalo del plegado de túnicas y mantos y la enorme distancia que existe, en concepto y en técnica, entre el trono sin luz de esta coronación y las elaboradas piezas de mobiliario monumental en los retablos de identificación segura.

Incluimos el sector esencial de la Ascensión (fig. 89) y Pentecostés (fig. 90) para ilustrar nuestra convicción de que Guerau Gener pudo dejarlas completamente terminadas: ni el esquema de la composición encaja en las fórmulas de Borrassà, ni las figuras corresponden a su canon, ni las estructuras faciales pertenecen a su tipología normal. Quizá podríamos aceptar como suyos ciertos rasgos del San Juan que figura en primer término del Pentecostés.

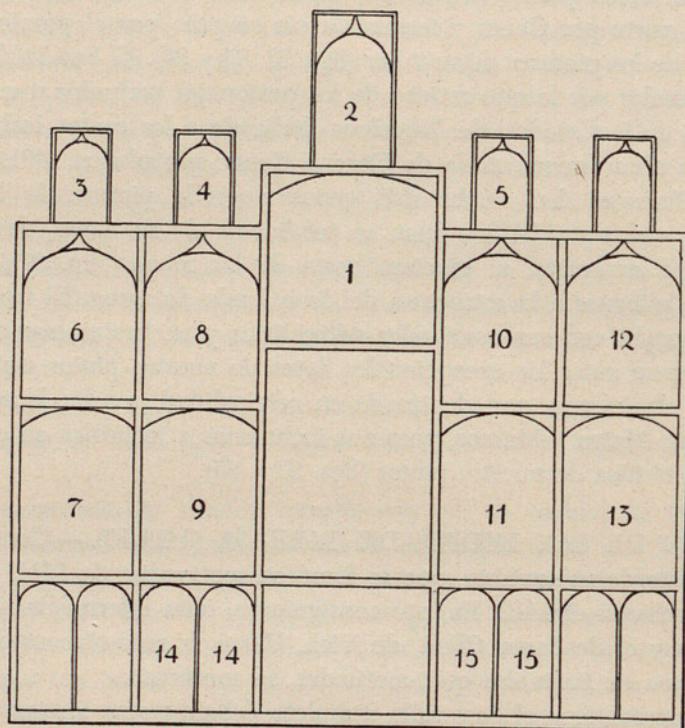
Las cuatro tablas que de la predela se conservan son obra mediocre, ejecutada en gran parte por Gener y terminada sin empeño por el propio Borrassà o por alguno de los pintores de su taller (figs. 92, 94 y 96). El San Pablo destaca entre los apóstoles por lo que retiene de los personajes barbudos que aparecen en el retablo de la Catedral de Barcelona dedicado a los santos Isabel y Bartolomé, única obra documentada de Guerau Gener, pintada en 1401. La intervención de Borrassà fué mucho más generosa en la pintura de los cuatro evangelistas cumbres. El San Juan es totalmente de su mano, desde la cabeza, serena y expresiva, al gracioso gesto de las manos (fig. 91); desde el modelado de pliegues a la estructura del leve fondo de rocas. El águila corrabora la atribución con sus cualidades naturalistas y su fuerza expresiva, pues ya se subrayaron antes las excepcionales dotes de nuestro pintor como animалиsta. Menos afortunada, aun dentro de su originalidad, resulta la representación de Lucas, Mateo y Marcos, pero nos inclinamos a incluirlos en el catálogo de la obra auténtica de nuestro pintor (figs. 93 y 95).

RETABLO DE SAN PEDRO, DE TARRASA (1411-13). — Conocemos el encabezamiento de su contrato, que se firmó en septiembre de 1411, y diversas ápocas que rebasan el 1413. Es, por consiguiente, obra intermedia entre el de Santas Creus y el de Santa Clara, de Vich. Véase la reconstrucción que proponemos a base de las tablas que, mutiladas, se conservan.

El Calvario contiene el desarrollo completo del programa iconográfico (figura 97). Sin apartarse del esquema del de Villafranca, aumentan los elementos anecdóticos, y con ellos crece la ambición narrativa. Los personajes se mueven dramáticamente, poniendo en tensión cuerpo y espíritu. San Juan y María Cleofé, sosteniendo a la Virgen María desvanecida, tienen su mirada clavada en el Salvador, que agoniza. La Magdalena se despega del grupo levantando sus brazos en actitud declamatoria que hará fortuna en otras representaciones cuatrocentistas. La posesión de la Sagrada Túnica se dirime a puñaladas y a zarpazos entre dos judíos, junto a un tercero en actitud conciliadora. En este grupo, arrastrándose por el suelo, a primer término, culmina el dinamismo demencial del conjunto. Las gesticulaciones violentas de los guerreros y sacerdotes corresponden a la briosa silueta de los caballos. El colorido oponiendo rojos, azules, verdes y blancos violentos, se une al complejísimo arabesco lineal para crear una atmósfera de dolor y desconcierto. Destaca la figura central, sin duda el mejor Cristo en la numerosa serie de Calvarios de Borrassà, con su cuerpo de bellas proporciones, delicadamente dibujado, modelado con luminosas transparencias. No todo es obra del maestro en esta composición com-

pleja, si bien no era despreciable el pintor que colaboró en ella, particularmente definido por los jinetes del lado derecho, pintados con una técnica minuciosa muy opuesta a los métodos borassianos.

Si no erramos en la aludida reconstrucción, cinco cumbreiras tenía el retablo, de las cuales se conservan cuatro. La central con el Pantocrátor en actitud de bendición, versión sublimada en forma y color de la que preside el retablo



Reconstrucción del retablo de San Pedro de Tarrasa

de Guardiola (fig. 55) y réplica exacta de la faz que aparece en el paño de la Verónica del retablo de San Andrés (fig. 71). Observemos que el tema del brocado de la túnica blanca, con gallos contrapuestos, es exacto al que decora el ropaje de la Virgen de talla que ocupó el sitio de honor en el retablo de Santas Creus (fig. 76). Las tres cumbreiras restantes se dedicaron a los evangelistas, representados ante su mesa de trabajo junto al símbolo (figs. 99, 100 y 101). Muy audaz y bello resulta el San Mateo en escorzo sosteniendo con violencia su tintero, fascinado por la obra que le inspira el ángel arrodillado sobre la mesa.

En pocas ocasiones logró nuestro pintor mayor acierto que en la representación de Jesús salvando a San Pedro de las aguas del Tiberíades (fig. 103). La superficie verde del lago, vista desde un punto alto, une las masas oscuras de las barcas con los rojos vivos de las figuras de primer término en un acorde

cromático muy feliz. Los colores alcanzan transparencias y calidades nuevas. Bajo la anterior escena es preciso colocar la de la entrega de las llaves (fig. 104). Los apóstoles contemplan de pie la trascendental escena en actitud de sacra conversación algunos y otros totalmente absorbidos por la trascendencia del acto. Obsérvese la profunda emoción reflejada en las facciones del apóstol inmediato a Jesús, y la elegancia del dibujo en los ropajes.

La secuencia iconográfica del retablo nos permite encajar en el segundo compartimiento alto la tabla con la Sede Papal de San Pedro rodeada por los jerarcas eclesiásticos y seglares (fig. 102). Anuncia el esquema de la composición central del retablo de Santa Clara (fig. 115) adaptando una organización de masas en simetría, sin otra ambición que la de incluir entre los que rinden acatamiento al primer pontífice el máximo número de dignidades y clases sociales. La riqueza cromática redime satisfactoriamente el aspecto monótono que toma en la reproducción en blanco y negro. Al personaje arrodillado a la izquierda, luciendo riquísimo atuendo pseudo oriental, le siguen una pareja de legistas vestidos de negro tras los cuales asoma el perfil semítico de dos figuras más. El noble caballero arrodillado a la derecha acaudilla la prudencia y sabiduría representada por un viejo de barbas blancas. Las manos de estos personajes, las de las dignidades eclesiásticas que flanquean el trono y las del propio San Pedro nos delatan a un colaborador que no fué, ciertamente, el que animó con espíritu juvenil la composición del Calvario.

En la resurrección del Thabita (fig. 105) se refleja un cartón que Pedro Serra utilizó en el retablo de Cubells y en la tabla de la colección Schif, de Pisa. Las figuras son las del repertorio corriente: aparece el personaje, en escorzo frontal, visto ya en el retablo de San Andrés, de la Catedral de Barcelona.

Simple y grandiosa resulta la representación del *Quo Vadis*, cuyo vigoroso claroscuro le da calidad escultórica (fig. 106). Merecen subrayarse la expresiva unción del San Pedro y la sensibilidad de las manos del Cristo. Dentro del mismo concepto pictórico se realizó la siguiente escena, la liberación del Santo, también reducida a dos figuras, que llenan bien el cuadro y actúan con perfecta justeza narrativa (fig. 107). Pedro sigue con la mirada vaga de los alucinados a Gabriel, que, medio abrazándole, le señala el camino de la libertad, iniciando la marcha. Esta figura angélica es exquisita en su concepción y en su gesto.

Las figuras del retablo de Tarrasa son grandes y tienden a ocupar el mayor espacio posible. Se acentúa la tendencia a acercar los personajes al espectador, reduciendo al mínimo la descripción del ambiente o del lugar donde la escena se desarrolla. Así vemos la caída de Simón el Mago (fig. 108) y la crucifixión de San Pedro (fig. 110) convertidas en verdaderos mosaicos de figuras. Veremos cómo en el retablo de Santa Clara se llega a una eliminación sistemática de los elementos arquitectónicos. La crucifixión de San Pedro, representada junto a la decapitación de San Pablo, es una obra maestra a pesar del aludido amontonamiento de acciones y reacciones.

Conservamos dos tablas de la predela, con cuatro imágenes de cuerpo entero a poco más de un tercio de tamaño natural (figs. 112, 113 y 114): una con Jesús y Santa Catalina, y otra con el Bautista y Santa Bárbara. La presencia, en compartimientos simétricos, de Jesús, con la inscripción HOC EST CORPUS MEUM, y el Bautista, indica la existencia de un tabernáculo por el estilo del que sirve de peana a la imagen central del retablo de Santas Creus. Comó se indica en el croquis reconstructivo, suponemos que fué también una escultura la que ocupó lugar de honor en el retablo que estamos estudiando.

**RETABLO DE SANTA CLARA, DE VICH (1414).**— El retablo que dió a conocer al mundo moderno el arte de Luis Borrassà, el que pintó para el convento vicense de monjas clarisas entre los años 1414 y 1415, constituye uno de los elementos básicos para la definición y valoración de su estilo. Son tan variadas sus composiciones y tan nutrida su serie tipológica que en realidad define completamente la última fase del gran pintor gerundense. Intervienen en él figuras y esquemas que utilizó en obras anteriores, rutinas de taller y viciosos desplantes, pero dominan las composiciones nuevas sin precedente conocido en la iconografía catalana medieval. La fotografía compuesta que publicamos (fig. 115) da idea cabal de la estructura del retablo, que, por su gran tamaño, seis metros de alto, se exhibe en piezas separadas, en el Museo de Vich.

Era Borrassà artista dotado para la gran composición, especialmente si ésta exigía dinamismo. La fama que tan prematuramente gozó en la crítica moderna se debe, de fijo, a que este retablo de Santa Clara, durante tantos años su única obra conocida, incluyera nada menos que seis grandes composiciones cuajadas de figuras y que, a excepción del Calvario, todas ellas fueron de tema nuevo. El Calvario de la tabla cumbre (fig. 118) es una de las composiciones más equilibradas, pese al sorprendente amaneramiento del Cristo, que dista mucho de poseer la calidad de las obras absolutamente personales. Los grupos de jinetes, las Marías y los restantes personajes que intervienen en el drama se colocaron en un esquema de superposiciones que comunica a la tabla innegable monumentalidad. Con la introducción de otra santa mujer pudo situar el San Juan al otro lado de la cruz, convirtiéndose en una nueva figura del repertorio borrassiano. Tras él la lucha por la túnica de Cristo ha alcanzado su fin con la victoria de un joven sobre su barbudo contrincante, y esto provoca, además de la distracción del portador de la esponja, el ademán de lamento de un viejo, tercero en la disputa. Longinos, jinete en otras versiones, es un simple peatón de complicada indumentaria. Los jinetes, distribuidos en dos grupos, participan de la Divina revelación que se expresa en caras y gestos de manera inequívoca. Las manchas blancas de los caballos constituyen el elemento de unión en la brillante gama de telas y brocados, estampa perfecta del estilo internacional.

Es bien explicable que la curación de Abgar (fig. 120), compartimiento izquierdo de la zona más alta, haya sido presentada en múltiples libros y revis-

tas nacionales y extranjeros como prototipo de la pintura medieval catalana. El milagroso encuentro entre Abgar de Edesa y los apóstoles Simón y Judas está concebido en un ambiente de emoción entre la devota actitud de las damas y la sorpresa de los cortesanos. Uno de los apóstoles toca con su mano al doliente jerarca, que de rodillas, confortado por el segundo apóstol, lee la carta de Jesús, mientras un paje sostiene en alto el santo Paño de la Verónica (figura 122). Este perfecto equilibrio entre la emoción contenida de la masa y el patetismo del personaje central no tiene precedentes en la pintura catalana, y hallará su máxima floración en las mejores obras de Huguet.

El complicado arabesco del Calvario tiene su contrapartida en la ingenua y simple composición de la cumbre de la derecha, que representa a Santo Domingo salvando a unos naufragos (fig. 125). El esquema deriva del cartón utilizado en el retablo de Tarrasa para la escena del salvamento de San Pedro. También aquí las figuras destacan sobre el verde del mar, y aunque la ausencia de las rojas túnicas, que constituyen allí el primer término cromático, quita brillantez a la composición, tiene el encanto de las buenas obras sienesas. De vez en cuando surge en Borrassà la nostalgia por el lirismo italiano, tan arraigado en la escuela catalana.

En la tabla central de la segunda zona se expresa la paternidad del santo de Asís sobre las tres órdenes franciscanas (fig. 126). Es la entrega a las monjas clarisas y a los frailes franciscanos de los libros de sus respectivas reglas, en presencia del grupo de laicos que constituyen la orden tercera. La dignidad y la gracia solemne que emana del glorioso *Poverello*, ejemplo eminente del realismo borrassiano, justificaría la opinión de Bertaux, que lo calificó de «Sano di Pietro catalán». Ante esta figura ascética, cuyo demacrado cuerpo se dibuja bajo los pliegues de su sayal holgado, desaparece la agobiante impresión de amaneramiento artesano que vela casi siempre la calidad de las pinturas cuatrocentistas hispánicas. Es una aportación original y nueva al bagaje artístico que los retablistas venían acumulando. Pero no se trata esta vez de la adaptación de un modelo sienés, florentino, aviñónés o borgoñón, como fueron casi todas las innovaciones, sino de una auténtica creación inspirada en modelo vivo, sublimada por la profunda sensibilidad de Borrassà. Figuras como ésta fueron seguramente las que le dieron fama, las que confirieron al modesto pintor, arrancado de una escuela local, un rápido triunfo frente a los artistas de la capital del reino. Sigue la vena realista en las monjas que forman el séquito de Santa Clara (fig. 128), en la multitud de tonsurados (fig. 127) y en los grupos de nobles y caballeros de la orden tercera.

Otra composición llena de novedades es la Degollación de los Inocentes, que figura en el compartimiento izquierdo de la misma zona (fig. 131). La tradicional brutalidad con que la escena se venía representando desde mucho tiempo atrás, con los soldados apuñalando a los niños en brazos de sus propias madres, se acentúa aquí colocando a primer término un verdadero montón de cuerpecillos ensangrentados y un grupo de madres en dramática lamentación. Herodes presencia el acto, pero lejos de asumir la solemne postura del jerarca,

que en las representaciones medievales cruza una pierna sobre otra, sus pies delatan lo vacilante de sus convicciones. En vano los doctores judíos insisten en la necesidad del bárbaro sacrificio mostrándole el libro de las profecías. Un tenebroso consejero, de mirada diabólica, hablándole al oído logra tranquilizar al viejo príncipe de Judá, que esboza una amarga sonrisa (fig. 132).

La escena simétrica, la degollación de los santos Simón y Judas, pone de relieve las dotes del artista como narrador de escenas tumultuosas (fig. 134). Y en ésta, con la intervención de diversas fuentes de energía que cruzan sus vectores emotivos, resulta una de las más típicas composiciones cuatrocentistas. Frente a la ira de los tres verdugos mitrados, tan magistralmente expresada, la santa resignación de las víctimas; el estupor producido por la caída de los idólicos en llamas se complica con la amenazadora actitud del diablo que en ellos surge, al que se le unen los que asoman tras la explosión de edificios y montañas. Incluso el sol lanza sus rayos sobre los dos personajes testigos de la ejecución. Y es precisamente tras de tan dramático tumulto que surge la serena faz del personaje que creemos autorretrato de Borrassà (fig. 135). Es una figura ajena en todo a las bárbaras cuchilladas de los mitrados, a la fulminante caída de ídolos y edificios y al imprevisto ataque de los diablejos políchromos. Es un hombre con la cabeza y cuello envueltos en una toca blanca, como un Lázaro saliendo de la tumba, pero con la mirada viva que apunta al espectador, y los labios que inician un toque de ironía que apenas desplaza el primer músculo de la mejilla izquierda. ¿Puede pedirse mejor oportunidad para identificar tal cabeza como un autorretrato intencionado? En efecto, creemos que en ella Borrassà reprodujo voluntariamente su propia cara, ausente de la composición pero unida para siempre al espectador que quisiera conocerle en persona.

Todos los grandes pintores han reproducido instintivamente sus propios rasgos fisionómicos y lo más íntimo de su personalidad en los personajes de su creación. Unos, como Goya, con franqueza brutal y obsesión insistencia; otros, como Greco, con apariciones veladas pero no menos frecuentes; otros, como Huguet, participando inconscientemente en todo, como factor común en las figuras de sus cuadros. Después de años de admirativa contemplación de las obras borrassianas nos sentimos poseídos de la convicción de que su imagen aparece en la mayoría de cabezas de santos, reyes y guerreros y que se refleja también, aunque con menos vigor, en los tipos humanos más alejados de su propio temperamento y aspecto físico. Y el factor común de los personajes de Borrassà es precisamente la faz de nariz alargada y acentuados pómulos que contemplamos en toda su perfección en el San Ivo de la predela de Santa Clara (fig. 137). Con mayor dramatismo asoma tras la máscara pilosa del Bautista de Tarrasa (fig. 113) y, aunque menos demacrado, bajo los bigotes lacios de las diversas imágenes del Salvador, que participan en la iconografía del mismo retablo y en la del de Guardiola. Algo rejuvenecido se encarna en las figuras de San Pedro Mártir y Santo Domingo (figs. 133 y 136), que ocupan los recuadros extremos de la tercera zona del retablo vicense, y en el mismo

reaparece bajo las vestiduras episcopales de San Paulino de Nola (fig. 138), todos ellos obras indudables de la mano del artista.

Pasemos ahora a las figuras de cuerpo entero, a dos tercios del tamaño natural, que llenan los casetones de la zona inmediata a la predela. Preside en el centro la Virgen de la Esperanza, mal encajada en un compartimiento tan estrecho (fig. 130). La cabeza es expresiva y no desprovista de belleza, pero resultan inelegantes sus toscas manos, y la composición produce desasosiego por el ángel vulgar que deshace el equilibrio de la parte alta y los dos diminutos santos arrodillados en su parte baja. Más acierto tuvo Borrassà en el San Miguel y la Santa Clara que aparecen a los lados. El primero hundiendo su lanza en la boca de un dragón infernal; la segunda, como abadesa de clarisas, con báculo y corona de oro. A pesar de que la labor de pincel es, en la cabeza del arcángel (fig. 129), incisiva y sin balbuceos, se adivina una ejecución desapasionada. La finísima retícula de largas pinceladas y la suavidad del modelado no alcanzaron a corregir la deformación inicial que desorbita el sector izquierdo de la cara. Este desdoblamiento parcial en las cabezas escorzadas es vicio muy frecuente en nuestro pintor, que destruye así obras de gran belleza. Por otra parte resolvió a maravilla el problema de encuadrar la escena de lucha en un espacio propio para una sola figura de pie.

La difícil tarea de conseguir perfecto equilibrio de masas en el compartimiento simétrico de la misma tabla lo consiguió Borrassà creando con su Santa Clara, de amplio manto negro, forrado de blanco, una de las figuras más bellas de nuestra pintura cuatrocentista (fig. 130). De nuevo hallamos a nuestro pintor en pleno dominio de los recursos aportados por el estilo internacional: los ropajes son dignos de los que tuvimos ocasión de admirar en el grandioso Salvador de Guardiola.

En las seis figuras que llenan los compartimientos de las tablas laterales de la misma zona la calidad desciende. No son malas las cabezas de los santos Pedro Mártir y Domingo, pero aun adaptándose con sorprendente mimetismo a la factura del maestro, no podemos menos que adjudicar a un colaborador suyo casi la totalidad de las seis figuras. Exceptuemos, acaso, la ejecución del plegado del manto de Santa Perpetua (fig. 136). Las diez medias figuras de santos, representados casi a tamaño natural en la predela, son personajes básicos en la iconografía de nuestro pintor. El San Jorge es un rubio y apuesto doncel de abundante pelo rizado y facciones correctas, pintado con técnica fría y premiosa. Le sigue San Ivo, de ascéticas facciones, una de las más bellas figuras de esta predela, con su capa blanca forrada de gris, de suavísimos pliegues: acusa la emoción y la espontaneidad de una obra de nuevo cuño (fig. 137). Observemos los rasgos de su cara enjuta bajo una frente surcada de prematuras arrugas: nariz fina y alargada, labios de acentuada ondulación enmarcados por los cansados músculos de las mejillas, y el prominente mentón liso. Sus ojos miran sin orgullo, ofreciendo con franqueza la sensibilidad de su espíritu. La mano que, apenas modelada, roza la cubierta del libro, nos recuerda la del Salvador, de Guardiola, acariciando al mundo sin abandonar el símbolo cru-

cífero y las patéticas manos de la Dolorosa de la predela de Manresa. Es un ser humano con cuerpo y alma, quizá también reflejo del aspecto físico de Luis Borrassà. El blanco y gris enmarcando su cetrina faz contrastan con la piel rosada y la cálida policromía del indumento de Santa Catalina que le sigue en la predela: bella es la cabeza y gentil su porte, aunque en el fondo repite mucho de la fórmula facial del joven San Jorge. Esta doble versión, masculina y femenina, de rasgos parejos, se ve todavía más clara comparando Santa María Egipciaca con San Restituto, vecinos en los compartimientos siguientes (fig. 116), adaptación mediocre los dos de tipos esenciales en el mundo borrassiano. Las tres medias figuras que siguen, Santo Tomás Apóstol, Santa Delfina y San Marcial, no nos revelan tampoco novedad alguna, y el maestro dejó mucho de ellas al pincel de un colaborador diestro (fig. 117). Por el contrario, no puede negarse su total paternidad en el San Matías y en el San Paulino de Nola (fig. 138), que completan la iconografía de la predela. Los gestos nuevos y los personajes poco frecuentes en la iconografía de su tiempo atraían a Borrassà y excitaban su imaginación, probablemente. Por ello salieron tan humanamente bellos el santo que presenta cruzados los enormes clavos de su martirio y el obispo que revestido de pontifical lee, báculo en mano.

RETABLO DE SAN ANDRÉS, DE GURB (1416-18). — Con los restos del retablo mayor de la parroquial de Gurb (Museo de Vich) tenemos otro jalón importante y seguro de la última etapa borrassiana. Dedicado a San Andrés, fué empezado en 1417, pero su liquidación no tuvo lugar hasta un año más tarde.

Mosén Gudiol descubrió los restos de este retablo: cinco tablas incompletas y una pequeña parte del guardapolvo, utilizados en la rústica estructura de la mesa del altar barroco que lo reemplazó en el siglo XVIII. Cuatro de estas tablas fueron, por su iconografía, compartimientos dedicados a la historia del santo: el exorcismo y el martirio en la cruz presentan el enmarcamiento característico de las composiciones cumbres, conservando parte del fondo, externo al arco de hojas doradas, decorado con temas vegetales en relieve plateado sobre azul. Otras dos tablas representando la milagrosa extinción del fuego y el arrastre del cuerpo del santo, fueron tablas medias de los paramentos laterales.

La quinta tabla, con la imagen de San Antonio Abad casi de tamaño natural, cortada por su lado derecho y en su parte baja, queda limitada en lo alto por una estrecha línea bistre con punteado blanco; a la izquierda no tiene encuadramiento pintado, pero se observa el borde original de la pintura. Ya que ni por su forma ni por su tamaño encaja en la estructura del retablo, es probable que sea parte de una puerta lateral del altar. Representa al santo anacoreta de pie, con su cayado y el libro dentro de su bolsa, sobre un tema de damasco rojizo (fig. 139). Es una réplica del que figura en el retablo de Rubiò, pero mejorado y humanizado a pesar de que la técnica se observa ya rutinaria y cansada. El desgaste de la pintura permite comprobar que el modelado de la cara se obtuvo con rápidas pinceladas blancas sobre imprimación esquemática de manchas en rojo y amarillo, apenas modeladas con tierras verdosas y grises. Es

una versión simplificada de los viejos métodos a base de superposiciones y transparencias a través de una retícula de pinceladas de tono claro.

De la tabla que representa a un grupo de judíos tratando de incendiar la casa del santo (fig. 140), desapareció el niño que desde una ventana vertía el jarro de agua que milagrosamente apagó la hoguera. En esta escena domina la arquitectura: el pintor trató de representar una calle, que resulta digno preludio de los escenarios de Bernardo Martorell. La casa del fondo recibe de lleno la luz del sol, que se manifiesta en el acentuado contraste de los calados sobre el oscuro interior, en la gradación de tonos de la fachada y de los muros en sombra, y en el tejado, donde el ocre de las tejas bañadas en luz está en perfecta armonía con el carmín de la sombra proyectada por el alero. Todo ello hace resaltar la masa en tonos cálidos del primer término. La impresión de contraluz de la casa incendiada se logró con verde y siena modelado con blanco y negro. La figura más cercana al espectador es una masa de azul y verde que se recorta sobre el carmín de la ampulosa túnica del segundo incendiario y la saya ocre opaco del tercero. Para acrecentar la cálida impresión de la fogata, el suelo se pintó en verde esmeralda.

Este extraordinario conjunto cromático no surgió del azar. Borrassà había llegado a su madurez como pintor y manejaba los tonos con conocimiento de causas y efectos. Veamos cómo resuelve el problema cromático en las demás composiciones. En la del exorcismo, bárbaramente mutilada, llevó la luz a primer término, destacando el santo y el nutrido grupo de espectadores sobre el negro marasmo donde surge el pobre endemoniado rodeado de diablos verdes y rojos que saltan y rién (fig. 145). El dramatismo se completa con siniestros reflejos rojizos en las rocas que enmarcan la escena, y para acentuar el contraste entre el sector demoníaco y la claridad de la vida pintó la comitiva del apóstol con los más brillantes colores, incluyendo el azul cobalto claro, utilizado en raras ocasiones.

En el martirio del santo, arrastrado ante las murallas de la ciudad de Patras, los caballos desempeñan el principal papel (figs. 141 y 143). Un potro blanco encabritado centra la composición entre la masa fría de los jinetes de la derecha y la mancha roja y carmín del grupo de espectadores. El suelo pasa del verde intenso, bajo los caballos, al ocre claro del primer término bajo el amarillento blanquecino del cuerpo desnudo del santo. En el dibujo de caballos se corrigieron las desproporciones de los que aparecen en diversas escenas del retablo de Villafranca, sin que se perdiera el dinamismo y el gracioso arabesco del conjunto.

La Crucifixión está representada en el momento en que los seguidores del mártir expresan su exaltada devoción, mientras los verdugos se alejan del lugar del suplicio, no sin recibir el castigo infligido por diablejos voladores. Destaca, en esta brillante composición, la faz soberbia del apóstol y la dama arrodillada a primer término (figs. 142 y 144).

Es evidente que el retablo de Gurb representa un paso adelante en el desarrollo estilístico de Borrassà. Posee cualidades que destacan sobre la nítida

meticulosidad de las obras del primer período y sobre la serenidad y madurez técnica que el retablo de Santa Clara muestra en todos sus elementos. Las tablas de Gurb, además de superar en vigor a toda la obra precedente, presentan nuevos problemas de luz planteados con audacia y francamente resueltos. Se sigue utilizando, aunque con menos ingenuidad, el recurso de despegar los términos levantando el emplazamiento ideal del espectador, pero la ilusión espacial halla siempre solución adecuada por medio de los valores cromáticos.

**RETABLO DE SEVA (1416-18).**— Tres medias figuras de la predela nos quedan de este retablo, que debió ser importante a juzgar por su precio de 325 florines. San Miguel, San Sebastián y el Salvador, casi de tamaño natural, son modelos conocidos pintados sin grandes preocupaciones estéticas (fig. 146). En rasgos y técnica coinciden con los santos de la predela del retablo de Santa Clara, pero echamos aquí de menos la fina sensibilidad con que nuestro pintor sabía expresar su concepto de la iconografía sagrada. Teniendo en cuenta que los retablos de Seva y Gurb son absolutamente coetáneos, no hay que achacar a una posible decadencia el brusco descenso de nivel estético que acusa la predela que tenemos a la vista. Es preciso hacer de ello responsable a un colaborador que aprendió el oficio y fórmulas sin lograr despertar el don divino de una personalidad independiente.

**RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA (MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, DE PARÍS).**— Fué ya certeramente atribuído por Sanpere y Miquel. No se tiene nota alguna sobre su origen y a quién corresponden los escudos que jalonan la decoración del guardapolvo. Sus relieves de pastillaje con corlatura de plata muestran un tema nuevo de flores de cuatro pétalos. Los que decoran el espacio de las cumbreñas lucen hojarasca polilobulada de estructura distinta de la que aparece en el retablo de Santa Clara y muy análoga a la del retablo de Cruilles, fechado en 1416.

Es el primer retablo completo de los que forman nuestra serie cronológica. Aparte de ciertos sectores donde el oro desapareció por defecto en su preparación, caso raro en la historia del taller de Borrassà, que se repite en el de San Esteban de Palautordera, la conservación es impecable. En pocas de las obras de nuestro pintor se pueden estudiar con más precisión la técnica y el tono original de los colores. La pintura es indiscutiblemente borrassiana, pero sin genialidades. Fué, seguramente, uno de tantos retablos menores que el taller producía a corto plazo y a módico precio, utilizando el repertorio rutinario. Tiene mucho de arcaico en el esquema de las composiciones, pero no dudamos en atribuirle una fecha posterior a la del retablo de Santa Clara. Es notable su buena conservación (fig. 147).

El Calvario pertenece al modelo que se repite en el retablo de Cruilles y en el de Sant Llorens de Morunys, pero simplificado. En el santo titular se da nueva vida al Bautista de la predela de Tarrasa, pero la actitud devota que allí toma como figura secundaria junto al Sagrario, se transforma aquí en gesto pre-

dicador, mostrando el símbolo del Cordero místico. Está dibujado con nervio, y la cabeza, a pesar de que los vicios de taller constituyen una máscara difícil de vencer, tiene sorprendente vitalidad (fig. 148). El paisaje no presenta novedades ni en la estructura ni en el color. Las escenas referentes a la historia del Bautista poco avanzan sobre las del taller de los Serra: plano único y claridad narrativa de tipo italogótico. En su descripción no nos queda más que repetir los conceptos estéticos y técnicos expuestos en las páginas anteriores, bien que algunas resultan iconográficamente nuevas. Las medias figuras de la predela nada nuevo nos dicen. La composición más notable es la del banquete de Herodes con Salomé presentando la cabeza del Precursor, que incluye el verdugo y el cuerpo decapitado (fig. 154). El atuendo que cubre la cabeza de las damas rebasa de mucho el ya excesivamente monumental que lucen las del séquito del rey Abgar, pero Salomé es de las figuras más elegantes en el restringido repertorio femenino de nuestro pintor. Tiene digno reflejo en la bien dibujada figura del tocador de viola, el detalle más feliz del retablo. Cotejando esta escena con la degollación de Santa Margarita, del retablo de Rubió (fig. 46), composiciones similares, puede observarse lo poco que evolucionó el estilo borrassiano en el espacio de diez años. La Visitación conserva un aspecto tressentista (figura 149); por el contrario, el naturalismo del estilo internacional se manifiesta en el grupo formado por las comadronas en la escena del nacimiento de San Juan (figura 151), y el de los asistentes a la predicación en el desierto. Los cartones de la Degollación y el Bautismo de Cristo fueron adoptados, algunos años después, por Bernardo Martorell, en su obra juvenil, el retablo de Cabrera de Mataró. Las medias figuras de santos que acompañan en la predela a la acostumbrada representación del Cristo de Piedad son modelos corrientes borrassianos ejecutados sin novedad alguna (fig. 150).

Este retablo fué seguramente un ejemplar típico de lo que producía el taller de Borrassà en los últimos veinte años de su existencia: obra sin grandes preocupaciones, pintada con honradez, estilísticamente retrasada respecto a lo que en estos momentos se pintaba en los talleres de Valencia y de Mallorca. El reverso de las tablas conserva el croquis de una figura grotesca y una cabeza juvenil pintada en blanco, negro y bistre, que tratan de reproducir los rasgos característicos de Borrassà. Parecen el ensayo de un aprendiz, dato bien evidente de que los colaboradores se ejercitaban en la imitación de la técnica y del concepto pictórico del maestro (figs. 152 y 153).

**COMPARTIMIENTOS DE UNA PREDELA DE PROCEDENCIA DESCONOCIDA.** — Son tres, conteniendo cada uno de ellos la imagen de un santo representado casi a tamaño natural y poco más de medio cuerpo. Uno de ellos, Santa Bárbara, se conserva en el Museo de Lisboa (fig. 155); otros dos santos, Pedro y Lucía, unidos en una sola tabla, están en la colección Puget, de Barcelona. La paternidad de Borrassà respecto a ellas es innegable, y en todo lo que su mal estado de conservación permite juzgar pueden equipararse, en calidad y fecha, a la predela procedente de Seva.

**SANTO TOMÁS (COLECCIÓN PERDIGÓ).** — Fué, probablemente, un compartimiento de la predela de un gran retablo; se representa a tamaño natural, bajo un perfil complejo que nos recuerda los del retablo de Santa Marta, procedente de la catedral de Barcelona. A pesar de ello, no puede existir relación alguna entre ambas obras, ya que la técnica del Santo Tomás corresponde a la última etapa de Borrassà. De todas maneras, no es obra vulgar de taller, sino pintura ejecutada con esmero y de un cierto valor psicológico. La restauración le afectó un poco, pero la obra es indudablemente auténtica (fig. 156).

No nos ha sido posible relacionar ni esta pieza ni las figuras de la predela que acabamos de describir con alguna de las obras perdidas cuyo contrato se conserva.

**LA VIRGEN DEL PAJARITO.** — La tabla de la Virgen del pajarito rodeada de seis ángeles músicos, pasó de la colección del conde de Centellas a la colección Hartmann, de Barcelona; robada en 1936, sigue ignorándose su paradero (figura 157). Su estructura, casi cuadrada, parece indicar que fué tabla intermedia entre la central y la cumbre de un retablo de grandes proporciones. Dada la proximidad de la jurisdicción territorial del antiguo condado de Centellas con el pueblo de Seva, sugerimos hace tiempo la posibilidad de que esta tabla hubiera pertenecido al retablo mayor que Borrassà pintó en 1418 para la parroquial de esta localidad, del cual conservamos solamente la predela descrita en las anteriores páginas. Técnicamente nada se opone a ello, ni el tamaño de la tabla, ni el tema, ni sus cualidades estéticas. Éstas son modestas. Todo lo que salió del taller de Borrassà tiene grandiosidad y nobleza, pero en esta obra, a pesar de la simpatía del tema y de la gracia algo dulzona del Niño Jesús, las figuras resultan apagadas. En realidad no es más que una adaptación realizada sin innovación alguna de un modelo que se venía repitiendo desde comienzos del siglo XIV en los talleres mediterráneos.

**RETABLO DE SAN MIGUEL DE CRUILLES (1416).** — En la serie cronológica de las obras de Borrassà ésta es la segunda que conserva completa su estructura (fig. 158), con la totalidad de sus compartimientos, el guardapolvo y el tabernáculo abridero por su cara posterior con puerta articulada que cerraba a voluntad los tres calados frontales. Algunas de sus composiciones son el testimonio de que nuestro pintor no perdía facultades con los años de trabajo. Otras son ingenuas estampas medievales, repetición de viejos cartones borrassianos y traicionan la mano de un ayudante discreto. ¿Sería Lluch, el esclavo tártaro?

En el Calvario se inicia una tendencia estática que tiene su continuidad en las obras posteriores de nuestro pintor (fig. 159). El grupo de las tres Marias conserva el empuje de los buenos tiempos, pero los caballos y las demás figuras resultan inertes: prueba evidente de colaboración. El San Miguel llena el amplio espacio de la tabla central (fig. 160). La mancha carminosa del cuerpo y del escudo, cuajados ambos de elementos dorados, y el plateado de la armadura sobre el azul del forro del manto, dan a la obra un excelente efecto decorativo.

Las plumas del pavo real, que pueblan las alas, forman un arabesco un poco caótico con la hojarasca del fondo de oro gofrado. Completan esta impresión de forzado dinamismo el cadmio y el verde del repugnante dragón revolcándose sobre pavimento de geometría mudéjar. De todas maneras, el efecto debió de ser, en su tiempo, deslumbrante, a pesar del aspecto infantil del arcángel, de canon exageradamente corto. El mismo defecto afecta profundamente las escenas altas dedicadas a la persecución de los ángeles caídos, a la milagrosa intervención del Arcángel en una batalla contra los moros (figs. 161 y 162) y en su actuación como pesador de almas (fig. 165). Todos ellos adolecen, además, de la impresión de agotamiento observado en ciertas figuras del Calvario. En la primera se enriquece todavía el elenco de personajes diabólicos borrassianos con monstruos de cabeza de pez y otras fórmulas deshumanizadas, que confirman la presentación de Borrassà como predecesor lejano de Jerónimo Bosch. La pasión de Borrassà por la caricatura se muestra también en los moros decapitados de la segunda escena. En la composición dedicada al prodigo del monte Gárgano (fig. 163) sigue en su lucha para representar el ambiente, logrando una armonía cromática de gran belleza por medio de la túnica del desgraciado arquero sobre el cadmio, ocre y bistre de las ropas. Se observa en la escena la persistencia de las combinaciones cromáticas del retablo de Santa Clara, confirmando así su proximidad cronológica. Muy original resulta la representación de la Misa de Áimas: a través de la verde arquitectura del templo se abre una visión de roquizales en los que surge la cabeza monstruosa que constituye el purgatorio, del cual escapan las almas redimidas por la misa, ante el inútil rugir de los diablos (fig. 164). El monaguillo resulta la figura más simpática y más naturalista de la escena. La joya del retablo es sin duda la escena de persecución del Anticristo (figs. 166 y 167). Esta extraordinaria composición demuestra que a Borrassà, como sucede siempre a los grandes pintores, la vejez le sugería nuevas audacias de concepto pictórico y de técnica. Véase esta fuga alucinante, donde el terror lo domina todo, como en las composiciones más crueles de los «Disparates», de Goya. Miguel, persiguiendo por los aires al demoníaco intruso ante las histéricas contorsiones de los diablos y el derrumbamiento material y moral de los atónitos espectadores terrenales, produce el mágico efecto de un rayo. El estilo internacional podrá presentar entre las obras de sus más cultivados maestros composiciones más refinadas y mejor pintadas, pero no conocemos ninguna que gane en vitalidad expresiva a este círculo emocionante de personajes que lo viven con la angustia reflejada en las actitudes, expresiones faciales y crispamiento de pies y manos. La riqueza cromática, en la que intervienen el cadmio, el gris, verde, siena y carmín, añade misterio a la escena destacando las figuras sobre un suelo luminoso que se oscurece hacia el fondo hasta tomar un aspecto nocturno en las montañas del horizonte. Merece la pena observar que en esta pintura aparece por primera vez un punteado producido por la proyección de los colores con pulverizador, técnica que se desarrolla en la obra de Bernardo Martorell.

**CALVARIO DE SAN LORENZO DE MORUNYS.** — El Museo Diocesano de Solsona posee una tabla con la representación del Calvario, que, por su estado lamentable, que en parte se podría remediar con acertada restauración, pasa desapercibida (figs. 168 y 169). Procede de una ermita perteneciente al término parroquial de San Lorenzo de Morunys. Sin vacilación la atribuimos a Borrassà con la colaboración del ayudante que señalamos en ciertas tablas del altar de San Pedro de Tarrasa (véase pág. 67). Es una adaptación de la cumbre de Cruilles, con algunas variantes que afectan especialmente a las proporciones del esquema. Se eliminó al portador del caldero y de la esponja, y en el grupo de las tres Marías hubo regresión hacia el de Santa Clara, de Vich, pero el Cristo tiene idéntica silueta y los demás personajes se agrupan y actúan en fórmula similar. Pero el horizonte descendió, y con él la posición del Crucificado. Es muy probable que éste sea el Calvario del retablo pintado en 1419 para la parroquial de San Lorenzo de Morunys, ya que, por ser pieza cumbre de un conjunto muy importante, resulta inadecuado para la capacidad de la ermita de donde procede. Recordemos que fué costumbre general el traslado a templos pobres y a ermitas de culto escaso los altares eliminados por la renovación del mobiliario litúrgico.

El aludido colaborador intervino en todos los detalles; puede considerársele casi como autor de la obra, que ejecutó sin apartarse mucho de las normas borrhassianas más estrictas.

**RETABLO DE SAN ESTEBAN, DE SAN ESTEBAN DE PALAUTORDE-RA (MUSEO DIOCESANO DE BARCELONA).** — La tabla central conservada, coincidiendo con los términos del contrato, representa al Protomártir sentado en un trono con indumentaria y atributos corrientes; a sus pies aparece arrodillado el donante (figs. 170 y 171). El estado de conservación es muy deficiente; como en el retablo de París, el oro del fondo desapareció casi totalmente. Las figuras están profundamente barridas, y desaparecieron en su mayor parte las veladuras del modelado, por lo que resulta difícil precisar el aspecto original de la técnica y la relación estilística con las obras precedentes. Tendremos ocasión de insistir, en el próximo capítulo, sobre la variante pictórica a que pertenece dentro de las ramificaciones técnicas del último período del taller de Borrassà. Su aspecto decadente corrobora la fecha de su ejecución, poco anterior al fallecimiento del pintor. Se conservan en él todavía ciertas características arcaicas, como son la decoración del respaldo y de los lados del trono. Marcas de punzones inéditas todavía completan el picado del fondo de oro, exageradamente denso en comparación con otras obras del último período. El tema del brocado de la dalmática pertenece a un nuevo tipo y a una nueva técnica, que reaparece en algunos de los retablos que estudiamos como grupo final del taller de Borrassà.

**RETABLO DE GERONA.** — Llegamos al final de nuestro programa estudiando cuatro tablas dedicadas a la Pasión, que, al parecer, formaron parte de

un retablo de origen gerundense; el Calvario (figs. 177 y 178), y el Prendimiento (figura 172), estaban, hace muchos años, en una colección particular de Gerona; de la Flagelación (fig. 174) y de la escena de Cristo ante Pilatos (figs. 175 y 176) no consta su origen, pero su técnica y sus dimensiones acreditan su participación en el retablo en cuestión. Una tabla incompleta representando a un grupo de hombres burlándose de la predicación de Santo Domingo (fig. 173) se cree parte del mismo retablo; las dimensiones coinciden y estuvo en la aludida colección gerundense.

La mano del maestro surge unida a la del colaborador, que en algunas de las escenas pasó a ser factor principal. Éste parece ser el que se destacó en el retablo de Tarrasa; podemos señalar como característica suya un canon más alargado en las figuras de mayor naturalismo, especialmente en el modelado de las facciones. En cierto modo señala un progreso sobre Borrassà, un paso hacia la fórmula internacional que caracteriza el segundo cuarto del siglo xv. Existe evidente distancia, en calidad y técnica, entre este retablo de Gerona y el de San Esteban de Palautordera, fechado en 1424, pero tenemos la convicción de que ambas obras fueron pintadas en el taller de Borrassà, en el mismo período. El San Esteban lleva el sello de la fórmula borrassiana decadente llevada a su último extremo: reaparece arcaizante aquí el espectro de los santos de la predela de Tarrasa, fórmula cansada y maltrecha. Es fácil seguir el proceso de su deshumanización a través de la serie cronológica de las obras de Borrassà. Paralelamente se desarrolla en estos mismos retablos el arte joven y progresivo que surge por primera vez en el retablo de Tarrasa, y se independiza de tal manera en el de Gerona que justifica la cautela de Post al buscar su paternidad entre los anónimos maestros que forman el círculo borrassiano. En nuestra opinión, las tablas conservadas son tan profundamente afectas al maestro en concepto pictórico y en la técnica que en realidad resulta imposible arrancarlas de su obra.

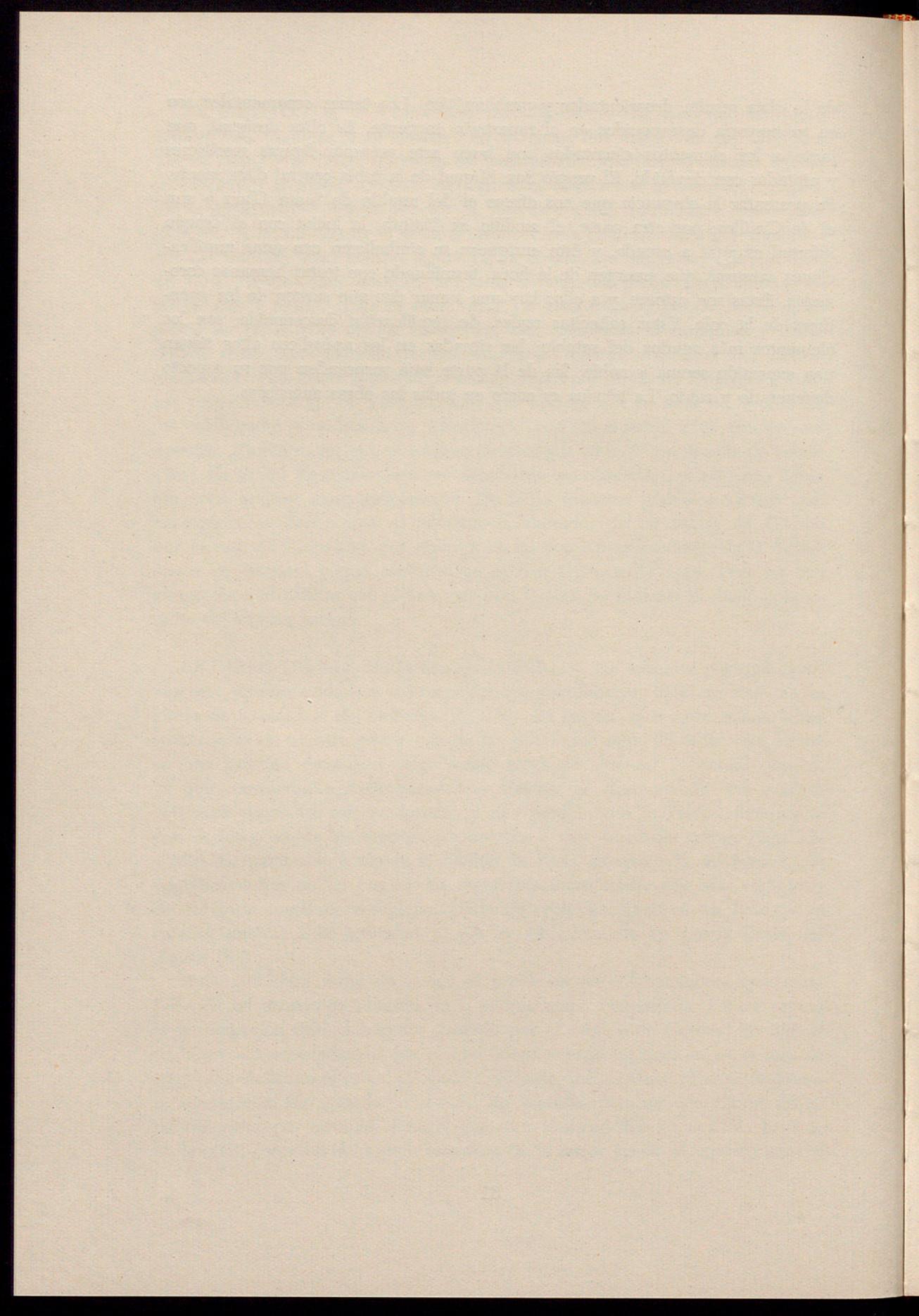
En el fragmento dedicado a Santo Domingo, la mano del Borrassà de Tarrasa y de Santa Clara de Vich es indiscutible. Mucho conserva todavía de su estilo maduro la escena del Prendimiento, pero el misterioso colaborador llevó en ella la mejor parte. Las figuras son menos categóricas que las de Borrassà, pero acusan la aparición de nuevos horizontes en el mundo artístico barcelonés. El hipotético colaborador se independiza más todavía en la Flagelación y en el Jesús ante Pilatos. En la primera lo típico de Borrassà ha desaparecido casi totalmente; a no ser por ciertos detalles que delatan el taller, difícilmente reconoceríamos al maestro en estas figuras alargadas y caricatu-  
rescas, saturadas de naturalismo. El Calvario resulta tan desconcertante y difícil de definir como las tablas anteriores; pero no creemos fundada su atribución a Guerau Gener sugerida por Post. Las figuras de esta abigarrada composición son hermanas de las que pueblan las tablas descritas, y, como en ellas, estructura y ejecución tienen su fundamento en la obra bien conocida del maestro.

LA PIEDAD, DE POLLensa (MALLORCA). — Es trasunto del Santo Entierro, de Manresa, y se conserva en la iglesia del Roser Vell (fig. 179). La Virgen María y el Cristo aparecen en posición casi idéntica; las demás figuras se adaptaron al nuevo formato vertical. Esta obra viene a complicar el problema analítico del último período de Borrassà. Cabe aquí aducir como dato sugestivo el hecho de que el esclavo tártaro Lluch Borrassà, liberto y colaborador del maestro, cuyo nombre figura ya en el contrato del retablo de Cervera, de 1419, algunos años después del fallecimiento del pintor se estableció en Sóller, donde murió. ¿Esta es obra suya? La atribución al propio Borrassà no puede ser en manera alguna categórica, aun aceptando el cansancio y decadencia senil; pero también resulta imposible separar esta obra del núcleo borrassiano. Personajes y accesorios acusan punto por punto los hallazgos y rutinas propios del taller de Borrassà. Hay que admitir que se trata de la obra de un colaborador absolutamente identificado con el espíritu y la técnica del maestro. ¿Quién mejor que el esclavo tártaro, que trabajó con él más de veinte años? Es difícil sacar conclusiones demasiado precisas de una pequeña tabla tan poco original iconográficamente. De todas maneras podemos afirmar que en espíritu se acerca más al anónimo colaborador de las tablas de Gerona que al cansado hieratismo que aparece en las obras monumentales de la última época de Borrassà y que cristaliza en el San Esteban de 1424. Pero no nos atrevemos a identificar con el autor de esta Piedad de Pollensa el dicho colaborador de espíritu juvenil.

RETABLO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL. — No sabemos por qué caminos este retablo, completo a excepción del guardapolvo, halló su sede en la girola de la catedral de Amberes (fig. 180). Es curioso que entre tantas obras conservadas de nuestro pintor una de las pocas que sigue en culto vivo lo sea en una catedral extranjera. Algo sufrió antes de alcanzar su actual destino, ya que considerables restauraciones lo afectan. Se compone de tres cuerpos verticales separados por «redortes», y una predela con la Piedad flanqueada por las imágenes de los santos representados a más de medio cuerpo (figs. 180 y 182). La cumbre, como en el retablo de París, es apuntada. El interés iconográfico radica en ser una de las representaciones medievales más completas de la Corte angélica, completada, además, con inscripciones en latín y en catalán alusivas a la actividad propia de cada una de las nueve jerarquías (figura 181).

Ante esta obra surge de nuevo el problema de colaboraciones que complica de tal manera la filiación de la última etapa borrassiana. Parece segura la participación del colaborador definido por el retablo de Gerona; las figuras de la predela especialmente nos revelan idéntico espíritu, pero en los grupos de ángeles no hallamos el canon alargado y elegante que le caracteriza. No dudamos de que la obra fué pintada en el taller de Borrassà, pero aunque alguna de las figuras, como por ejemplo el ángel que toca la mandolina en la tabla baja de la derecha, conserva el toque borrassiano de la mejor época, el espíritu general

de la obra resulta desorientador y problemático. Los temas ornamentales son en su mayoría desconocidos en el repertorio corriente. Es obra desigual, que junto a los elementos ejecutados con buen arte presenta figuras mediocres y pintadas con descuido. El propio San Miguel de la tabla central dista mucho de presentar la elegancia que nos ofrece el del retablo de Santa Clara y aun el de Cruilles; por otra parte, el modelo es distinto, la lucha con el dragón infernal es aquí a espada, y éste enriquece su simbolismo con unas ramificaciones carnosas, que emergen de la boca, terminando con testas humanas coronadas. Éstas son catorce, y a ellas hay que sumar dos que surgen de los apéndices de la cola. Estas cabecitas reales, de significación desconocida, son los elementos más agudos del retablo; las situadas en los apéndices altos tienen una expresión serena y noble; las de la parte baja sorprenden por su aspecto degenerado y caído. La técnica es como en todas las obras anteriores.



IV

## EL CÍRCULO DE BORRASSÀ. SU CONCEPTO PICTÓRICO Y SU TÉCNICA

**EL CÍRCULO DE BORRASSÀ.**— Cuando un pintor conquista un lugar destacado en una ciudad con vida intelectual y material independientes se convierte en foco de atracción de los artistas menores que integran el mundo complejo de la artesanía artística. Sus obras se imponen como modelos, y lo que en él fué originalidad queda pronto transformado en moda. Los pintores de segundo orden crean poco a poco a su alrededor un círculo estético que transmite el estilo del innovador y en él se desvanece.

Borrassà, formado en una escuela local en contacto con las corrientes artísticas extranjeras, floreció en un ambiente mezquino donde los pintores tenían que refugiarse en la organización industrial de su taller para subsistir. Dotado de una sorprendente facultad de adaptación, y con el auxilio de un profundo conocimiento del oficio, debió sin duda beneficiarse ampliamente de la importación de ideas y de técnicas. No es casual que un pintor nacido en el momento álgido de la pequeña corte gerundense, tan influída del espíritu francés, sea precisamente el primer exponente del estilo internacional en Cataluña.

Desgraciadamente, los testimonios de la pintura trecentista gerundense se reducen al retablo de estilo francogótico de Viloví de Onyar (destruído en 1936) y las tablas procedentes de San Pedro Cercada (Museo Diocesano de Gerona, y colección Pinyol, de Barcelona), probablemente anteriores a 1375, elementos desprovistos de referencia documental. Es preciso estudiar la pintura de Perpiñán y de Barcelona para tener idea del clima artístico en que se desarrolló la familia de los Borrassà. En el Rosellón subsistió el influjo francés hasta el segundo cuarto del siglo xiv, siendo testimonio de ello el retablo franco-gótico de Serdinyá, fechado en 1342, que tiene su versión mural en los frescos de Santo Domingo de Puigcerdá, capital de la Cerdaña, perteneciente también a los dominios del efímero reino de Mallorca. Con su incorporación a la corona de Aragón, bajo Pedro III, los talleres pictóricos de Perpiñán se unieron a la

corriente artística catalana de tipo italogótico, y las obras de Destorrents y de los Serra, jerarcas de la escuela de Barcelona, penetraron en el Rosellón y en la Cerdanya. Gerona recibió también la intrusión barcelonesa. Prueba de ello es la grandiosa Virgen de la Leche, de Torroella de Montgrí (colección Junyer, de Barcelona), obra probable de Francisco Serra II pintada hacia 1370.

La atracción de la capital y posiblemente la protección del Rey, lograda a través del príncipe Juan, llevaron a Luis Borrassà a Barcelona. Allí estaba en 1383 pintando el retablo de Santa Clara, encargo de gran importancia. Parece que por entonces Ramón Destorrents, ya viejo, iba dejando la pintura monumental para dedicarse a la iluminación de manuscritos: sus modelos iconográficos dieron vida y personalidad a un taller importante, no bien estudiado todavía, que su hijo continuó brillantemente. La hegemonía pictórica de Cataluña pasó a los hermanos Serra, últimos exponentes del estilo italogótico, al que mantuvieron absoluta fidelidad. Pedro, el más joven, falleció entre 1405 y 1406 sin renunciar a las fórmulas aprendidas del propio Destorrents. Con la desaparición del taller de los Serra, sus satélites barceloneses, el maestro de Rusiñol, Juan Mates y Jaime Cabrera, pasaron tímidamente a la órbita del estilo internacional. Borrassà se convirtió entonces en figura central de la escuela de Barcelona, y su influjo alcanzó los centros pictóricos de las ciudades vecinas.

No es posible publicar aquí el estudio del círculo de Borrassà, demasiado extenso para el alcance de la presente monografía. Recordemos que entre los pintores estilísticamente unidos a Borrassà cuentan, además de los tres aludidos barceloneses, el maestro de Liria, activo en Valencia hacia 1400; Jaime Ferrer, de Lérida, que del estilo italogótico pasó a la fórmula borrassiana, y el maestro de Badalona, primer testimonio del influjo valenciano sobre Barcelona. Bonanat Zaortiga, de Zaragoza, y los maestros mallorquines de Santa Eulalia, Castellitg y Montesión tienen demasiada personalidad para incluirlos en el círculo de Borrassà; en realidad coincidieron con él en la manera de interpretar y adaptar el estilo internacional. Nos limitaremos, en este capítulo final, a subrayar la borrosa personalidad de los colaboradores, buscando su posible relación con pintores conocidos de obra independiente, contactos estilísticos y personalidades satélites formadas en el taller del maestro.

En la documentación relativa a su taller surgen de vez en cuando, firmando como testigos instrumentales, pintores residentes en el propio domicilio del maestro. En ningún caso ha sido posible aclarar su participación concreta en la obra borrassiana, pero es lógico considerarlos como colaboradores. Algunos vivieron con él años consecutivos; otros aparecen en un solo documento. Poco más explícitos resultan los contratos de aprendizaje y los referentes a pintores mayores de edad que, deseando perfeccionarse en el oficio, se comprometen a prestarle su colaboración. Para apreciar en todo su valor la inevitable colaboración de ayudantes recordemos que en el taller de Borrassà había casi siempre diversos retablos en obra, y que el maestro tenía que acudir a todo: revisar la obra de carpintería; preparar sobre papel los bocetos de las compo-

siciones de tema nuevo; dibujar sobre la tabla preparada; adaptar los temas para el gofrado de los fondos de oro, buscando de continuo nuevos elementos decorativos, y retocar la obra terminada. No serían pocas las horas que perdería frente al escritorio del notario para atender a los pactos con clientes y a los negocios propios y familiares. La lectura y meditación de la Leyenda Dorada de Vorágine debió también de contar entre las tareas absorbentes de un pintor tentado por la originalidad. La lectura de los contratos nos revela cómo el cliente, consciente del agobio de un maestro pintor, era tolerante con lo que en nuestros tiempos calificaríamos como falta de honradez profesional. Acepta implícitamente la colaboración ajena, pero puntualizando a veces que las caras, manos y, en general, todo lo que representa carne sea ejecutado del maestro.

Guerau Gener es el primer miembro seguro del círculo de Borrassà. En junio de 1391, a la edad de veintidós años, entró en el taller mediante compromiso escrito, que rescinde a los dos meses. Es muy probable que el Antonio Gener alojado en el domicilio del pintor en febrero de 1393 fuera hermano o pariente del discípulo fugaz. Lo cierto es que Guerau Gener se desenvolvió con éxito como pintor independiente y que en 1401 pintó el retablo de San Bartolomé y Santa Isabel de Hungría, para la catedral de Barcelona, donde se conserva. Más adelante surge en Valencia colaborando con Marzal de Sas en 1405 y con Gonzalo Pérez en 1405 y 1407, pintando con éste el retablo de los Santos Marta y Clemente, de la catedral de Valencia. En 1407 firmó el contrato para la pintura de un importante retablo destinado a la catedral de Monreale (Sicilia), pero al año siguiente estaba de nuevo en Barcelona, trabajando en el gigantesco retablo mayor del monasterio de Santas Creus, empezado por Pedro Serra en 1404 y dejado inconcluso a su muerte, acaecida entre 1405 y 1406. El retablo tampoco pudo ser terminado por Gener, quien falleció en fecha desconocida anterior al año 1411, en que fué consagrado, ya que Borrassà lo había terminado, pintando por lo menos una tercera parte de la obra (1). Conocemos el estilo de Guerau Gener por el aludido retablo de la catedral de Barcelona y por lo que podemos considerar obra de su mano en el retablo de Santas Creus. Fué un pintor poco dotado, afiliado al estilo internacional siguiendo las directrices de Borrassà, inequívocamente reflejadas en su obra de 1401, que, paradójicamente, es anterior a la primera obra documentada de nuestro pintor (Copons, 1402). Su mayor defecto es la ausencia de personalidad, que en vano quiso disimular exagerando gestos y poblando sus composiciones de figuras grotescas y detalles anecdóticos. En la obra de Santas Creus persisten tales características, pero mejoró su arte gracias al contacto con los excelentes pintores de la escuela de Valencia.

En 1392 reside en el taller de Borrassà el pintor Pedro Arcayna, independizado más tarde, del cual conservamos las pinturas de uno de los techos de la

(1) Madurell, José M.: Notes sobre dos retaules de l'altar major de Santas Creus. Archivo Bibliográfico de Santas Creus. Memorias, año 1948, fasc. 2.º, pág. 56.

Escribanía de la Casa de la Ciudad de Barcelona, modesta obra decorativa ejecutada en 1401 con follajes y pequeñas figuras que reflejan el arte del maestro (1).

En el mismo año, nuestro pintor compra al carpintero mallorquín Gabriel Vila un esclavo tártaro llamado Lluch, de dieciocho años de edad. A pesar de que por dos veces intentó escapar de la tutela del pintor, acabó por someterse, adquiriendo finalmente su libertad, y con ella el nombre de Lluch Borrassà. Firmó como parte interesada, asociado con el maestro, el contrato del retablo de San Nicolás, de Cervera, en 1419. Parece que tal asociación alcanzó hasta el fallecimiento de Luis, y que entonces Lluch volvió a la isla de Mallorca, estableciéndose en Sóller, donde murió en 1434. En realidad nada sabemos del estilo de este esclavo, desvanecida la hipotética atribución de la tabla de Sóller (Pinacoteca de Munich), obra del florentino maestro del Bambino Vispo, según la crítica moderna (2).

En abril de 1393 el pintor Pascual García, vecino de Torrente (Valencia), compromete su colaboración por dos años. A los pocos meses se casa, siendo testigo de la boda el pintor Mateo Tudó, residente en el domicilio de Borrassà. En los años 1398 y 1399 entraron de aprendices Alejo Cogunyá y Bartolomé Oliver, el primero de quince años de edad, hijo de un pintor de Perpiñán llamado Pedro. En 1418 aparece domiciliado en Barcelona un pintor llamado Alejo Codunyá, a quien probablemente es preciso identificar con el aludido aprendiz, ya que en los documentos medievales el error en la transcripción de nombres es muy frecuente.

A partir de 1400 se inicia un largo período en el que los documentos silencian el nombre de colaboradores, pero el estudio de la obra documentada del maestro acusa la participación de manos ajenas. Se observa descenso de calidad comparando el retablo trecentista de Villafranca con los de Copons (1402) y Guardiola (1404). Bien es verdad que éstos son obras menores destinadas a pueblos de poca importancia y, por el contrario, Villafranca era, en el tiempo en que se pintó el aludido retablo, ciudad rica, íntimamente relacionada con la vida de la Corte, y, como dijimos, residencia de los mejores clientes trecentistas de Borrassà. La hipótesis que supone una intensa labor de colaboración en la obra borrassiana tiene pruebas concretas en la comparación analítica entre la tabla central y las laterales del retablo de Guardiola, como se hizo destacar en su descripción (pág. 59). La calidad del Pantocrátor central hace lamentar, con razón, la pérdida de las obras que Borrassà pudo ejecutar personalmente en la primera década del siglo xv. Por otra parte es fácil demostrar que el colaborador del retablo de Copons no fué el que ejecutó casi la totalidad de las escenas laterales del de Guardiola. El estudio de las obras menores que integran el círculo de Borrassà nos induce a señalar el parentesco que existe entre la técnica del colaborador en el retablo de Guardiola y la de

(1) Duran i Sanpere, A.: *Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona. Estudis Universitaris Catalans*, XIV (1929), pág. 8.

(2) Post, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*, vol. VIII (II), pág. 650.

un pintor anónimo, aislado por Post bajo el nombre de Maestro de Fonollosa (1). La mayoría de sus obras se conservan en el Museo de Vich, y enlazan con las de otro seguidor de Borrassà bautizado por Post con el nombre de Maestro de las Figuras Anémicas. Como testimonio probable de la colaboración del Maestro de Fonollosa en el taller de Borrassà pueden presentarse tres composiciones de un retablo dedicado a la Virgen: la tabla central (figura 185) representa a la Virgen sentada en su trono y rodeada de ángeles (colección Muntadas); el Calvario y la escena del Pentecostés (figs. 183 y 184), tablas cumbres (Museo de Vich), fueron halladas en Centellas. Su identidad con las obras típicas del Maestro de Fonollosa es innegable. Post, quizás por haberlas estudiado antes de haber aislado la obra de este maestro, las atribuye, con dudas, al taller de Borrassà. En efecto, las cualidades técnicas ajenas a la pintura propiamente dicha delatan al taller, pero las figuras parecen ejecutadas por el Maestro de Fonollosa sin la intervención de nuestro monografiado.

El hecho plantea un problema interesante. ¿Es que algunos de los retablos contratados por Borrassà fueron totalmente pintados por colaboradores residentes en su propio taller? Nos inclinamos a aceptar la hipótesis y aun parece que existen otros casos que la confirman. En el Museo de Lérida se conserva una tabla dedicada a los Santos Antonio Abad y Francisco (fig. 186), que enlaza íntimamente con la obra de Borrassà anterior al 1410. Tenemos la convicción de que es un original de Jaime Cabrera ejecutado en el momento en que cambió su estilo formativo italogótico por las fórmulas borrassianas del estilo internacional. Los elementos secundarios y la técnica de esta tabla nos hacen sospechar que su ejecución tuvo lugar en el taller de Borrassà. Ello nos inclina a contar a Jaime Cabrera entre los colaboradores de nuestro monografiado, hipótesis arriesgada de no existir un hecho concreto que paree probarla. En la descripción de la tabla de los Santos Domingo, Marta y Pedro Mártir, procedente de la catedral de Barcelona (fig. 57), ya apuntamos la aparición de un nuevo colaborador: el análisis morelliano nos prueba que en ella intervino el autor de la tabla de Lérida y que éste no puede ser más que Jaime Cabrera. Por otra parte, una de las obras más típicas de este pintor, el Entierro de Cristo, de Torroella de Montgrí (Museo Diocesano de Gerona), confirma las raíces borrassianas de su período avanzado, cuando, asociado a Jaime Cirera, extendió extraordinariamente, a través de Bernardo Puig y del Maestro de All, el círculo de Borrassà.

Tarragona, centro pictórico autónomo desde comienzos del siglo XIV, adoptó pronto el estilo internacional, ya que pueden clasificarse dentro de su círculo las pinturas, desgraciadamente muy borradas, que en la catedral decoran el sepulcro del obispo Pedro Clasquerí, ejecutadas en 1388. No quedan elementos suficientes para comprobar su parentesco con tres retablos tarraconenses que pueden interinamente catalogarse bajo el nombre del Maestro de Secuita, por la procedencia del más importante. Son el aludido retablo, el de Cabacés y una

(1) Post, Ch. R.: A History of Spanish Painting, vol. VIII (II), pág. 573.

tabla dedicada a Santa Margarita, que, como el retablo de Secuita, se conserva en el Museo Diocesano de Tarragona. El estilo de este pintor, bien estimable, enlaza claramente con el de Borrassà. Anotemos, además, que uno de los temas decorativos del retablo de Secuita reproduce exactamente un motivo del retablo de Cruilles. Cabe asimismo señalar su parentesco estilístico con Mateo Ortoneda, epígono borrassiano importante, activo también en Tarragona.

El pintor bautizado por Post con el nombre de Maestro del Rosellón fué probablemente formado en el propio taller de Borrassà. Sus obras conocidas hasta la fecha son: el retablo de San Andrés, del Museo Metropolitano de Nueva York; un retablo de San Justo (?), de la colección Wilkinson, de París; un retablo de la iglesia de Camelás (Rosellón); la Crucifixión, del Museo de Basilea; una tabla de Colliure (Rosellón), y el retablo de San Juan, de la iglesia de Evol (Rosellón). Como se ve, todas las obras de procedencia conocida son rosellonesas; por consiguiente, queda plenamente justificado el nombre que le dió Post, y puede creerse que tuvo su taller en Perpiñán. Un documento del año 1399, relativo a un retablo de iconografía desconocida, pintado para Camelás por el pintor de Perpiñán Pere Baró, indujo a pensar en una posible identificación del Maestro del Rosellón con este pintor perpiñanés. Parecía confirmarlo la fecha del retablo de Evol, en el que aparece un donante identificado con Bernat de So, poeta y mayordomo de Pedro el Ceremonioso. Investigaciones posteriores realizadas por Juan Ainaud parecen probar que el donante del retablo de Evol es en realidad Guillermo de So, vizconde de Evol (1). Esto lleva el retablo a una fecha avanzada del siglo xv y prueba que la obra fué ejecutada muchos años después del fallecimiento de Pere Baró.

Una fecha cuatrocentista encaja perfectamente con el estilo del retablo de Evol. Era muy difícil aceptar que una pintura tan avanzada dentro del estilo internacional, tan íntimamente unida a los retablos cuatrocentistas de Borrassà podía ser obra de un artista que muere en 1399. Resultaba incongruente que el Maestro del Rosellón fuera nada menos que el creador del estilo borrassiano cuando su formulismo cerrado y a veces algo ingenuo daba la impresión de ser obra consecuente a la del gran pintor de Gerona. De todas maneras, el Maestro del Rosellón es un pintor importante que merece una extensa monografía. Estudiando sus características técnicas y los elementos que integran la concepción estructural y pictórica de sus retablos, puede afirmarse que su origen es netamente borrassiano. Quizá cuando el tiempo quiera revelarnos su verdadero nombre nos encontraremos que es uno de los ayudantes o aprendices que modestamente y por azar surgen en la densa documentación de Luis Borrassà.

A partir de 1408, en que consta como residente en el domicilio de nuestro monografiado el pintor Juan Tapiés, surgen los siguientes colaboradores: Juan Peudelebre, de Siracusa (Sicilia), que contrata su aprendizaje en 1413; en 1419

(1) Ainaud, Juan: (Trabajo inédito que se publicará en los Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona).

entra un nuevo aprendiz llamado Pedro Pellicer, originario de Valencia. ¿Pudo ser éste, en su madurez, el Maestro de Badalona? En 1423, Pedro Sarreal, de Morella, contrata su aprendizaje por cinco años, que no llegó a cumplir, ya que Borrassà murió antes de alcanzar la mitad del término establecido.

En las obras que por datos documentales o por razones analíticas situamos en la última etapa del taller de Borrassà se observan dos tendencias que si bien se mantienen unidas al tronco estilístico del maestro acusan maneras independientes y aun esencialmente opuestas entre sí. Estas tendencias destacan por primera vez en el retablo de Tarrasa (1412) y se mantienen invariables, pero cada vez más evidentes, hasta el San Esteban del año 1424, la tabla de Sóller y las que agrupamos bajo el nombre de retablo de Gerona. A pesar de la vaguedad de nuestras apreciaciones nos sentimos obligados a definirlas, por la utilidad que puedan representar para futuros análisis, cuando el caudal de documentos sobre la pintura gótica catalana haya colmado el enorme vacío de las pinturas anónimas y de los nombres provisionales. Trataremos de definir con ejemplos las tendencias estilísticas que en nuestro concepto señalan dos personalidades fieles al maestro pero que ciertamente modifican su obra, insistiendo sobre detalles ya apuntados en las descripciones del capítulo anterior.

Una de ellas revela preferencia por la pincelada espontánea expresada con nervio, alejándose de la rutina y de los efectos logrados por veladuras y transparencias. Modela con sensibilidad, acentuando los rasgos que puedan contribuir a aligerar el ambiente y a individualizar los personajes. Acusa a un pintor eminentemente narrativo, observador agudo del natural y sin otra preocupación por las fórmulas que lo que la dependencia a la obra del maestro le obliga. A consecuencia de su temperamento naturalista trata de acentuar la separación de las figuras, pero como no rehuye las superposiciones, busca la tercera dimensión por medio de violentos contrastes de color y por refuerzo arbitrario, muy hábil, de las zonas de luz y sombra. Aparece por primera vez en el Calvario del retablo de Tarrasa (fig. 97) y sigue colaborando en las obras siguientes: Entrega de las llaves a San Pedro (fig. 104) y Martirio de los Santos Pedro y Pablo, del mismo retablo (fig. 110); retablo de San Juan, del Museo de las Artes Decorativas, de París (fig. 147); retablo de Cruilles (fig. 158); Calvario, de San Lorenzo de Morunys (fig. 168); retablo de Gerona (figs. 172 a 178), y Lamentación, de Sóller (fig. 179). En estas tres últimas obras la mano del colaborador que estamos estudiando cobra personalidad modificando de manera inequívoca el carácter fundamental borrassiano.

La segunda tendencia puede definirse como cristalización de las fórmulas de Borrassà. Su autor fué hombre de oficio, sin personalidad propia: aprendió las rutinas del maestro en plan de esclavo, pintó ignorando la vida y el espíritu de los personajes que se alojaban solitarios en los compartimientos de las predelas o interviniendo en una escena narrativa. Copiaba el cartón del maestro siguiendo con fidelidad servil sus líneas y superponiendo retículas de pinceladas sobre las imprimaciones. También se inicia su manera en el retablo de Tarrasa, pero allí, como en el de Santa Clara, no alcanza el decisivo poder

de lastre muerto con que logra hundir las predelas de Seva (fig. 146), Lisboa (figura 155) y Cruilles, la tabla de la Virgen con el pajarito (fig. 157) y el San Esteban, de Palautordera (fig. 170).

Borrassà tuvo entre las dos tendencias el papel de eje central que sigue su curso con regularidad, abrumado por el peso de un taller sobrecargado de obras, capaz y aun ansioso de genialidades que produce esporádicamente y que surgen como flores en la llanura de su enorme producción en serie. En el primer ayudante fermenta un anhelo de renovación, dentro de su fidelidad al estilo del maestro, empujando al taller hacia los nuevos descubrimientos del estilo internacional. El otro ignora todo progreso y se mantiene en las fórmulas viejas que degeneran y mueren por cansancio. Véase el efecto final de las dos tendencias comparando las obras que salen del taller de Borrassà en sus últimos años: los compartimientos del retablo de Gerona, hinchados de vida y juventud, y el San Esteban, de Palautordera, mediocre y apagado.

**EL CONCEPTO PICTÓRICO DE BORRASSÀ.**—Un pintor medieval se debatía dentro de un área muy limitada, obligado a representar temas con elementos inamovibles. Un Nacimiento tenía como miembros esenciales la Virgen María, Jesús, San José, el buey, la mula y el pesebre. Eran accesorios los pastores, la criada de la Virgen, los ángeles y el paisaje. Éste permitía la inclusión de rebaños, casas y otros elementos complementarios. Con leves modificaciones, un simple cambio de figuras, la escena era transformada en Epifanía. Y así podríamos seguir describiendo metódicamente la temática rutinaria que la tradición imponía al artista. Éste disponía de muchos modelos en pinturas murales, retablos y miniaturas, siempre dentro de un círculo artístico restringido, ya que el cliente esperaba hallar, en la obra encomendada, las figuras que llevaba grabadas en su imaginación desde toda la vida: cada una en su sitio, en actitud determinada, con indumentaria apropiada, en forma, color y rasgos faciales bien sabidos. Todo ello constituía el esquema narrativo que ninguno de nuestros primitivos trató de eludir.

Borrassà fué, como buen pintor de su tiempo, conservador y metódico, siendo difícil determinar la fórmula y la evolución estilística en las obras que ilustran sus cuarenta largos años de actividad. Sus composiciones tienden a la simetría y al equilibrio de masas alrededor de un eje central. En su etapa final, eliminada la preocupación por el ambiente y el escenario, alcanza libertades que culminan en la escena de la persecución del Anticristo, del retablo de Cruilles (fig. 167), pero ello no es corriente. No es posible presentarle como innovador, pero es cierto que, por méritos propios, ostentó durante los veinticinco primeros años del siglo xv el decanato de la escuela pictórica catalana, y que sus obras tienen destacada personalidad. Ésta reside en su dinamismo, en el arabesco lineal que disimula la rigidez del esquema básico. Para ello encuentra un auxiliar decisivo en el color: su instinto por las escalas de tonos y valores cromáticos le permite tomarse libertades, inéditas en la historia de la pintura catalana, las cuales, imitadas por la gente de su círculo, se convierten

en gamas disonantes y pesadas. En Borrassà el color es siempre más bello que la forma.

El canon de las figuras es irregular; desgraciadamente tiende a los cuerpos cortos cabezudos, y ello sorprende porque en el retablo de Villafranca la mayoría de los personajes son alargados y elegantes. No podemos achacar a los colaboradores tal defecto, ni éste es característico de un determinado período. Su concepto narrativo sufre fluctuaciones y cambios notables, pero se mantiene fiel a sí mismo, en espíritu y forma, en la pintura de caras y tipos. Compárense las facciones de San Jorge y de Jesús, de Villafranca (figs. 19 y 30) con los santos Pedro Mártir y Judas, de Vich (figs. 133 y 122), y veremos que aun dentro de una cierta evolución, mejor diríamos simplificación, los rasgos esenciales se repiten. En nuestra opinión, las cabezas masculinas de la tabla de París (figs. 1 a 5) contienen ya en embrión, bajo el influjo de Destorrents, los mismos elementos.

Es característica medieval la repetición de tipos humanos. Cada autor se hizo con un equipo propio, utilizándolo a lo largo de su carrera. Borrassà tuvo el suyo, que resultó bastante monótono, ya que aun haciendo con generosidad el recuento, no rebasa los diez modelos. Se observa también monotonía en los gestos y actitudes. La sujeción a la fórmula tuvo sus excepciones, que aparecen siempre en escenas de iconografía poco corriente. Véase, por ejemplo, la Cura-ción de un niño (fig. 47); el joven que asoma a la ventana (fig. 72); el Calvario, el Evangelista San Mateo (fig. 101) y el espectador de la caída de Simón el Mago (fig. 108), de Tarrasa; la degollación de los Inocentes, de Vich (fig. 131), y la crucifixión de San Andrés, de Gurb (figs. 142 y 144). En diversas escenas de los retablos de Cruilles y de Gerona hemos señalado los escorzos frontales de ciertas cabezas. Los diablos constituyen un mundo aparte, el mundo borrasiano por excelencia, válvula de liberación a través de la cual se olvidaron las conveniencias iconográficas, freno de la personalidad de los pintores medievales. Podría hacerse una pequeña antología de los diablos de Borrassà, y no cabe duda que, dado el clima actual del mundo del arte, el prestigio internacional de nuestro pintor subiría sensiblemente gracias a ellos. Parece que ya sus contemporáneos le concedieron crédito por esa razón, ya que en el contrato para el retablo dedicado a San Antonio Abad, en la Seo de Manresa, se le obliga a pintar diablos de diversos colores que se especifican: «...que, lo dit Luys, age a fer los diables de diverses colors que no fossen tots negres, avans ni agués de vermeys, e verts, e de altres colors fines, bones».

En las composiciones de Villafranca surge la preocupación por el escenario; las figuras alcanzan, en el mejor de los casos, la mitad de la altura total del cuadro. Se evitaron, en todo lo posible, las superposiciones, levantando el punto de vista del espectador. Borrassà utilizó fórmulas rudimentarias de perspectiva aérea, fórmulas falsas, que en la práctica le acarreaban problemas técnicamente insolubles. Él los eludía con artificios, justificados con pequeñas libertades narrativas, o simplemente con un gracioso arreglo del arabesco de la composición. Hay que tener en cuenta que en su concepto pictórico la claridad

narrativa era mucho más importante que la exactitud formal; el ambiente estaba sujeto a la acción. Incorporó al plan iconográfico tradicional un fondo de accesorios que si bien en algunos casos completan la narración, en otros son puro elemento decorativo.

Las dos escenas de la infancia de la Virgen, en el retablo de Villafranca, se desarrollan en el interior de una gran sala con el muro del fondo paralelo al plano del cuadro; la forma apuntada del compartimiento le obligó a introducir dos pequeñas torres simétricas, parte de la estructura exterior del edificio. Su fórmula perspectiva estuvo siempre supeditada a las circunstancias plásticas del tema y a la estructura del espacio pintado. La línea del horizonte sirve solamente para separar dos zonas; las líneas de fuga descienden o ascienden, según estén situadas en la zona superior o inferior, siendo paralelas, sea cual sea su altura, mientras pertenecen a planos verticales paralelos. Ignoró la ley del punto de fuga, y las directrices no concurren ni en él ni en la línea de horizonte. En realidad cada plano horizontal da origen a una nueva línea de horizonte. Y ésta fué en nuestro pintor la fórmula única.

Viene una primera simplificación de accesorios escenográficos en las obras fechadas del 1402 y 1404, de Copons (fig. 37) y Guardiola (fig. 53), lo que produce la impresión de un retroceso hacia las fórmulas italogóticas. En las obras de la penúltima etapa (Tarrasa y Vich), las figuras se acumulan en el primer término, el punto de vista baja al nivel del horizonte normal humano y se reducen al mínimo o desaparecen los paisajes, las perspectivas y los interiores. Existe cierta regresión hacia la pintura de espacios libres en las pinturas de sus últimos años, Cruilles (1416) y Gurb (1417), aunque sin el empeño juvenil de representar la tercera dimensión mediante complicadas perspectivas. Es más, surge un fenómeno que delata renuncia total a las líneas de fuga y a los puntos de convergencia: adopta el rebatimiento del suelo a un plano paralelo al del cuadro. De aquí nacen estos pavimentos decorativos expresados por un tema geométrico absolutamente plano que vemos por primera vez en el retablo llamado de Valls, y que resulta después elemento característico de los epígonos borrassianos.

Mucho sacrificó a la claridad narrativa y a su obligada fidelidad a los modelos tradicionales. Hemos buscado inútilmente en su obra características fundamentalmente nuevas. A pesar de que surgen en ella rasgos personales, no son éstos bastante para trazar las premisas básicas de la definición de una variante estilística. Su originalidad con relación a los pintores trecentistas de la escuela de Barcelona reside en ciertos detalles, insignificantes ante la concepción general narrativa, y aun es posible que éstos arranquen de otros ejemplos del estilo internacional actualmente perdidos. De todas maneras es innegable que frente a un tema ajeno al monótono repertorio iconográfico de sus predecesores, su imaginación y sus pinceles cobraban nuevos bríos. Los viejos actores, cansados de representar los mismos argumentos, rejuvenecían su semblante, y la pintura sacra se enriquecía con nuevas conquistas y aun a veces nacían en el esfuerzo nuevos personajes.

Resulta interesante recordar, como colofón a las consideraciones anteriores, uno de los párrafos de la monografía de mosén José Gudiol. «El pintor daba cierta actualidad a sus personajes, vistiéndolos con suntuosidad ideal, de manera que revelaran en el traje su categoría y condición. Sin preocupación por la cronología utilizaba arbitrariamente la indumentaria de las jerarquías eclesiásticas, llegando a representar vestidos con las insignias de los ministros de la Iglesia católica a los pontífices judíos y paganos en escenas donde ordenaban o presenciaban la muerte o tortura de los servidores de Cristo. De la misma manera representaba a los judíos tal como se le aparecían por plazas y calles, permitiéndose la adopción de riquísimo indumento utilizado solamente en circunstancias especialísimas, admitiendo los exotismos vislumbrados en embajadas reales. En la búsqueda de caracterización para sus personajes admitía cierta idealización, prodigando como cosa corriente lo que fué excepcional, y acumulando opulencias de joyas y brocados en la representación de las escenas más simples. La afición a lo suntuoso, raro en la vida ordinaria, deriva del ansia de proporcionar a las imágenes santas un aspecto de beatitud y bienestar glorioso.» (1).

LA TÉCNICA.— Los contratos otorgados por Luis Borrassà dan referencias precisas sobre la estructura de los retablos, sobre su preparación y materiales empleados. Con los datos documentales y lo que se observa en el estudio directo de las obras conservadas podemos intentar la reconstrucción de su proceso técnico.

La obra de carpintería era a veces entregada al pintor ya terminada, pero en la mayoría de los casos éste la incluía en sus pactos, anotando casi siempre el nombre del carpintero-escultor, y en algunas ocasiones se fija el precio del coste. Las tablas llegaban al taller de pintura con todos sus elementos estructurales: eran de madera de álamo bien seca «barradas y clavadas, según conviene». La labor del carpintero incluía enmarcamientos, pináculos y elementos de talla que afectan más a la decoración que a la estructura. Merecen especial mención algunos de estos elementos, ya que su aparición en el retablo ayuda a determinar la cronología. En los contratos fechados con anterioridad a 1400 hallamos casi siempre citadas las «fuyoles», montantes en forma de plancha vertical decorados con santos. Su existencia indica arcaísmo, puesto que intervienen en la mayoría de los grandes retablos catalanes de la segunda mitad del siglo XIV. Ya entrado el siglo XV, sólo fueron utilizados en su auténtica función estructural, por algunos pintores retrasados o residentes en las poblaciones de segundo orden. No hay que confundir estos montantes con figuritas pintadas, con las tablitas alargadas que suplementan lateralmente los paramentos de algunos retablos cuatrocentistas, como el que Bernardo Martorell pintó en 1437 para Pubol, mencionadas en los contratos con el nombre de «fioles». Borrassà fué uno de los primeros en prescindir de las «fuyoles» con santos,

(1) Gudiol, Mn. Josep: *El pintor Lluís Borrassà*. Barcelona, 1925, págs. 51-52.

puesto que ni uno solo de sus contratos del último período las incluye. En la mayor parte de retablos pequeños la unión de las tablas verticales era función de unos listones de sección cuadrada, con basamento y filetes en relieve, terminados en la parte alta por un pináculo, «pinacle», similar a los que decoraban los tramos cumbreiros de los montantes anchos. En los contratos fechados pocos años después del 1400 las «fuyoles» vienen sustituidas por las «redorsas» o «redortes», cubrejuntas verticales con estrías helicoidales o cordiformes, denominándose en este caso «redorsas dobles». La descripción documental viene perfectamente ilustrada por los retablos conservados, en cuyas «redorsas» aparecen las basas, capiteles y florones, «espiques», terminales mencionados también en los pactos. Todos estos elementos van siempre dorados.

Elementos estructurales son también los «rampans», que se citan en los contratos de los siglos XIV y XV. Son, probablemente, los arcos que cobrecelan los diversos compartimientos de los retablos. Generalmente estos arcos se omiten en los retablos pequeños. Los «archets» serían las arcuaciones o arquillos que se incrustan como elemento decorativo en el intradós de los «rampans». «Rampans» y «archets» van siempre totalmente dorados: en las obras arcaicas sus albanegas aparecen decoradas con temas gofrados sobre el oro, pero hacia 1400 se enriquecieron con calados de talla profunda. Las escenas cumbreiras se limitan con enmarcamientos en forma de arco, con hojas talladas y un florón, «spiga», en la clave, todo ello dorado.

Una vez terminada la labor del carpintero y del tallista se protegían con trapos de lino blanco pegados con cola animal las uniones de tablas, las rinconeras y en general todos aquellos sitios que a juicio del pintor estaban sujetos a posibles resquebrajaduras. Esta operación se menciona en los documentos con el nombre de «endrapar». A continuación se procedía a enyesar, cubriendo toda la obra de carpintería con varias manos de yeso dadas a pincel. Éste era el «guix gros» o yeso gordo, que se lijaba cuidadosamente, para recibir la capa de «guix prim», yeso fino, que, conteniendo mayor dosis de cola animal, alcanzaba dureza y propiedades de estuco, admitiendo un pulimento perfecto. En realidad todos estos pormenores técnicos coinciden con lo que puede observarse ya en la preparación de los frontales románicos. Constituían el primer capítulo del código profesional aceptado desde comienzos del siglo XII por los pintores de tablas.

Las tablas así preparadas, con su lustrosa superficie blanca, pasaban al maestro, quien dibujaba la composición a lápiz, con líneas tenues que desaparecían con la pintura. En ciertas tablas de mediocre maestro, las líneas del dibujo a lápiz surgen inoportunamente bajo los tonos claros, y a veces, como en el caso de un retablo de San Martín Sescorts (Museo de Vich), obra del Maestro de las Figuras Anémicas, discípulo de Borrassà, el dibujo preparatorio, muy visible, llega a alterar el colorido del conjunto, dando la impresión de que el modesto pintor improvisó sus composiciones borroneando con lápiz grueso sobre el enyesado. Esto no sucedía jamás en las obras de los grandes pintores, que trazaban antes, sobre papel o sobre pergamino, el dibujo de sus

nuevas composiciones. Este estudio preliminar se exige en algunos contratos como croquis de muestra para someterlo a los patronos de la obra.

Ciertas líneas esenciales se reforzaban con trazo a punzón, ligeramente inciso; estos surcos aparecen silueteando las partes en que el dibujo está en contacto con zonas doradas y precisando el esquema lineal de los pliegues de ropajes de tonalidad opaca, como son el azul, verde oscuro, siena tostada, negro y carmín. De esta manera el pintor tenía una referencia lineal imborrable aun después de que los panes de oro y las capas de preparación de los tonos oscuros habían borrado el croquis.

Los contratos mencionan siempre la calidad de los «campers» o fondos, estableciendo distinción entre los fondos de las escenas y los que constituyen el complemento de las cumbreñas, entre los enmarcamientos dorados y el guardapolvo: los primeros se cubrieron sin excepción con pan de oro bruñido; los segundos, con azul de Alemania y plata corlada. Unos y otros, por sus características, se convierten también en excelentes auxiliares de la determinación cronológica. Los fondos dorados de las obras de primera época se presentan en superficie lisa, festoneada con un simple dibujo picado o bien con una retícula gofrada por percusión de punzones sembrados simétricamente. Ya en algunas de sus obras anteriores al 1400 Borrassà utilizó en la decoración de los fondos de oro los temas de ramajes sinuosos con hojas polilobuladas, como de roble, que aparecen en todos los retablos fechados. En las obras del último período se acentúa el barroquismo y la densidad de estos temas de hojarasca. Se ejecutaron por percusión de un punzón único, constituyendo dibujos puntillados en los que se acusan líneas y perfiles de elegante ritmo y claroscuro en las hojas. En algunos casos, especialmente en el gofrado de brocados, fueron utilizados punzones que marcaban de una vez masas de punteado. Borrassà no tuvo, como los hermanos Serra, la obsesión de los punzones con pequeños dibujos de tipo italiano; utilizó constantemente en las aureolas combinaciones de pequeños círculos, pero sólo algunas tablas presentan las marcas de hierros especiales, sin que conozcamos el caso de repetirse un mismo hierro en distintos retablos.

En la técnica propiamente pictórica, no todos los pintores procedían de la misma manera, y es en este delicado punto donde probablemente salían a relucir los secretos profesionales exclusivos de cada taller. Lo cierto es que los resultados obtenidos son distintos en los diversos talleres, y ello se evidencia en el aspecto general de las tablas y en el proceso de desgaste y oxidación de colores. Veamos la fórmula pictórica de Borrassà. Las caras se comenzaban con masas planas que determinaban la estructura esencial de los volúmenes básicos, constituyendo al mismo tiempo su color preparatorio: la frente, con amarillo terroso, más o menos tostado, según el carácter del personaje; los labios, con dos trazos rojos, y los pómulos, con sendas manchas de bermellón puro que se extendían hacia las mejillas. Con mezclas variables de amarillo y blanco se completaban las masas de la nariz, orejas, cuello, etc., modelándolo todo con una media tinta muy diluida de un siena verdoso en las figuras

masculinas, y gris claro en las femeninas. Como toque final de la primera etapa se aplicaban pinceladas de blanco puro en el glóbulo de los ojos, la punta de la nariz y en las protuberancias frontales. Una vez seca esta labor preparatoria, se seguía con un modelado general con blanco opaco, a pinceladas finas y alargadas, formando retícula, mezclado en ciertos sectores con rosa claro o amarillo, que matizaban por transparencia los tonos crudos de la primera mano. La terminación quedaba reservada a la precisión de perfiles y líneas generales mediante un trazo rápido y firme en siena quemada. El proceso era similar a la factura de manos y demás miembros desnudos de las figuras humanas.

Los ropajes se preparaban con un tono uniforme, que se modelaba estando todavía húmedo, consiguiendo así una perfecta fusión de luces y sombras. En el taller de Borrassà regía una fórmula fija para la coordinación cromática del claroscuro. Sus elementos esenciales son los siguientes: bermellón claro, que se modelaba con cadmio claro o blanco en los planos luminosos y carmín en las sombras; rojo de tonalidad opaca combinado con blanco o carmín, o bien, valiéndose de su extraordinaria fluidez, dejando que transparente el enyesado; el ocre claro se utilizaba yuxtapuesto al ocre oscuro y al blanco; el amarillo se unía al blanco; el azul de las escenas narrativas debía ser, según los contratos, procedente de Acre, pero casi siempre lo hallamos profundamente oxidado en una tonalidad gris que absorbe totalmente el modelado de los pliegues, que fueron probablemente ejecutados en blanco y negro. En raras ocasiones aparece un azul cobalto muy claro, que se conserva perfectamente; esto parece indicar que en la mayoría de los retablos el apreciado azul de Acre era sustituido por un azul de Alemania vulgar. El verde aparece casi siempre modelado con blanco y negro. Abundan las variantes de los tonos siena y bistre.

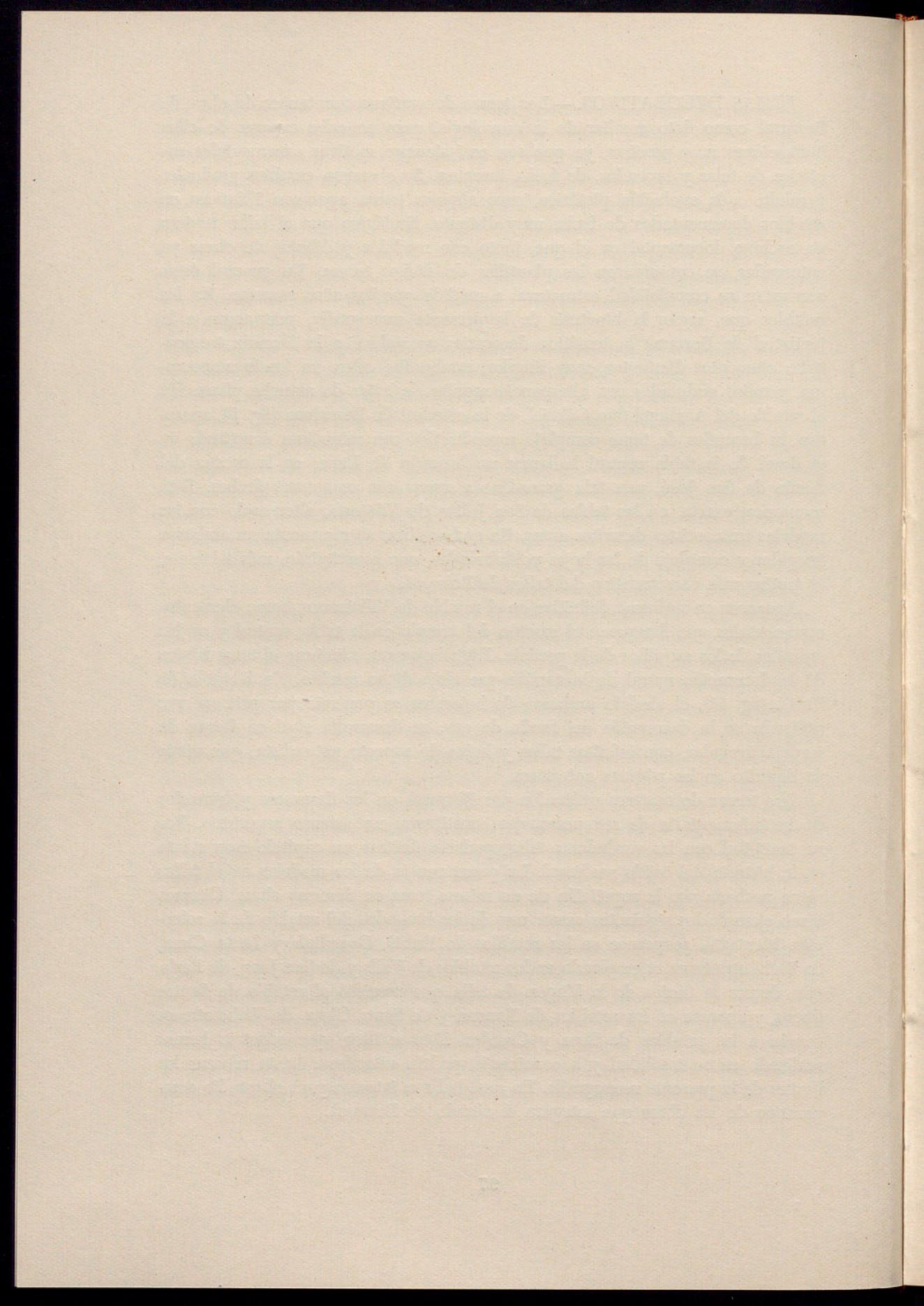
Los fondos externos a la obra historiada de las cumbreñas se pintaron, en las obras arcaicas, de azul con rosetas de talla, «roses cavades», o flores sembradas en tonos claros, pero pronto intervino en ellas la decoración de ramajes y hojarasca, «fulatges», ejecutados en relieve de yeso cubiertos con pan de plata con corladura. La fórmula decorativa es muy semejante a la que vemos en los fondos de oro. Estos fondos de follaje plateado sobre azul son, indudablemente, el elemento decorativo más característico de las obras del círculo borrassiano. El color empleado en esos fondos fué siempre azul de Alemania.

El guardapolvo, elemento constante en la estructura de los retablos, se decoraba, en las obras del primer período de Borrassà, con rosetas entalladas en el grueso de la madera. Pronto la hojarasca del fondo complementario de las cumbreñas invadió las tiras del guardapolvo, alternando a veces con «senyals» o escudos. Completaban en ciertos casos la arquitectura de un retablo el «tabernacle» o sagrario, situado en el centro de la predela, que en tal caso se labraba en dos o más piezas, y las «claraboyas» o dobletes salientes de talla dorada, cobricelando las escenas o solamente la tabla central.

TEMAS DECORATIVOS.— Los temas decorativos cuentan en la obra de Borrassà como dato auxiliar de la cronología, pero no cabe esperar de ellos indicaciones muy precisas, ya que son casi siempre motivos ornamentales copiados de telas y brocados, de fecha insegura. Se observan cambios graduales paralelos a la evolución pictórica, pero algunos temas aparecen idénticos en retablos documentados de fecha muy distante. Es lógico que el taller tuviera un archivo documental en el que, junto con modelos y dibujos de obras ya entregadas, se conservaran las plantillas de dichos temas. En general éstos aumentan su complejidad estructural a medida que los años avanzan. En los retablos que, según la hipótesis de la presente monografía, pertenecen a la juventud de Borrassà la temática decorativa se reduce a la fórmula tressentista: elementos diminutos, muy simples, sembrados, sobre un fondo monocromo, y tallos ondulados con alternancia regular de hojas de mancha plana. En el retablo del Arcángel San Gabriel, de la catedral de Barcelona (fig. 9), aparecen ya brocados de tema complejo reproducidos con minuciosa exactitud: en el dosel de la tabla central hallamos un brocado de Luca; en la escena del Sueño de San José, una tela granadina a zonas con caracteres árabes. Ésta reaparece, exacta, en las tablas de San Julián de Vilatorta, alternando con los modelos tressentistas descritos antes. En ambas obras se representa un arabesco irregular y complejo de las hojas polilobuladas, que constituirán, más adelante, el motivo más característico del taller de Borrassà.

Aparecen en su forma definitiva en el retablo de Villafranca, como elementos ornamentales que flanquean el rosetón del templo en la tabla central y en los gofrados de los arquillos de la predela. Estas hojas son asimismo el tema básico de la decoración mural de la capilla que aloja dicho retablo. En la tabla de Rubiò (fig. 44), el aludido arabesco de hojarasca se presenta por primera vez utilizado en la decoración del fondo de oro: se desarrolla aquí en forma de madeja irregular, con infinitos tallos y hojas de aspecto naturalista, que viene ya descrito en las páginas anteriores.

Los temas decorativos utilizados por Borrassà en los damascos y brocados de la indumentaria de sus personajes constituyen un extenso repertorio. Por su exactitud con las verdaderas telas, podrían ilustrar un capítulo importante en la historia del tejido medieval. La permanencia de los modelos en el taller viene probada por la repetición de un mismo tema en diversas obras. Citemos como ejemplo los siguientes casos: uno de los brocados del retablo de la colección Montortal reaparece en los retablos de Rubiò, Guardiola y Santa Clara, de Vich; otro tema es empleado en los retablos de Valls y de San Juan, de París; otro decora la túnica de la Virgen de talla que presidió el retablo de Santas Creus, y aparece en los retablos de Tarrasa y de Santa Clara, de Vich; otro es común a los retablos de Seva y Cruilles. Este análisis, que nosotros hemos realizado en su totalidad y a conciencia, podría extenderse hasta rebasar los límites de la presente monografía. En realidad nos interesa para el estudio comparativo de las obras que integran el círculo de Borrassà.



# CATÁLOGO

OGGIATR

# I

## OBRAS QUE SE CONSERVAN, DOCUMENTADAS O ATRIBUÍDAS

### I. Cuerpo lateral de un retablo con escenas de la vida de Jesús (1385-1390).

Fragmento de un retablo de origen, advocación y documentación desconocidos. Procede del legado Peyre (1905) y se conserva en el Museo de Artes Decorativas, de París. Dimensiones totales: 173 por 66 centímetros.

1. Natividad. Compartimiento superior del cuerpo lateral de un retablo (página 39, fig. 1).
2. Epifanía. Compartimiento central del cuerpo lateral de un retablo (página 39, figs. 2, 3 y 4).
3. Resurrección. Compartimiento inferior del cuerpo lateral de un retablo (pág. 39, fig. 5).

### II. Fragmentos de un retablo desconocido.

En la iglesia parroquial de San Julián de Vilatorta (Barcelona) fueron hallados varios fragmentos de un retablo, aprovechados desde fecha desconocida como peldaños de una escalera.

Su estado de conservación es muy deficiente y por ahora no ha sido posible identificar satisfactoriamente la iconografía de los fragmentos conservados, que damos con reservas.

4. Benedictinos cantando en el pórtico de una iglesia. Colección José M.<sup>a</sup> Gudiol, Barcelona. Dimensiones: 55 por 18 centímetros (pág. 40, figura 6).
5. Jesús seguido de varios ángeles en actitud de dirigirse a alguien. Colección Ramón Gudiol, Barcelona. Dimensiones: 58 por 18,5 centímetros (pág. 40, fig. 7).
6. Personaje civil de pie. Colección Ramón Gudiol, Barcelona. Dimensiones: 71 por 18,8 centímetros (pág. 40, fig. 8).

### III. Retablo dedicado al Arcángel Gabriel (hacia 1390).

No es conocida la documentación referente a este retablo conservado en una capilla de la girola de la catedral de Barcelona. Fué construido a expensas de Guillermona, hija de Pedro Barbará y viuda de Francisco Togores, con destino

a una de las capillas del claustro. A fines del siglo xix sufrió una lamentable «restauración» a consecuencia de la cual está en lastimoso estado.

Está integrado por cinco cuerpos verticales y predela. No se conserva el guarda-polvo que seguramente tuvo, como tampoco las puertas laterales que llevaría en su origen.

Los compartimientos de la predela y los inferior y central de los cuerpos laterales, llevan arquillos lobulados con fina labor de tracería dorada. Los compartimientos superiores de estos cuerpos laterales, terminan en arquillos apuntados, también lobulados y con cardinas en su trasdós, terminados en un florón, todo ello dorado, que destaca sobre campo azul que lleva flores pintadas. Entre los cuerpos van montantes, más anchos los que separan el cuerpo central de los laterales y los extremos de éstos, terminados en pináculos. Sobre el compartimiento principal, doble arco lobulado, con ornamentación heráldica y de motivos vegetales en sus enjutas, y friso de medallones cuadrilobulados con motivos vegetales en su interior. Sobre el compartimiento superior de este cuerpo central, un arco compuesto apuntado con cardinas en su trasdós y florón terminal, dorados, destacando sobre un campo azul con flores pintadas. Entre los arquillos de la predela, motivos heráldicos.

7. Anunciación a la Virgen. Compartimiento central. Dimensiones: 122,5 por 149,5 centímetros (pág. 41, figs. 11 y 12).
8. Calvario. Compartimiento superior del cuerpo central. Dimensiones: 122,5 por 105 centímetros (pág. 41, fig. 10).
9. Visión de Daniel de la lucha del macho cabrío y el cordero. Compartimiento superior del cuerpo exterior lateral izquierdo. Dimensiones: 67,5 por 72,5 centímetros (pág. 42, fig. 9).
10. Revelación del ángel a Daniel. Compartimiento superior del cuerpo interior lateral izquierdo. Dimensiones: 67,5 por 72,5 centímetros (página 42, fig. 9).
11. Aparición del ángel sobre el río Hidekel. Compartimiento central del cuerpo exterior lateral izquierdo. Dimensiones: 67,5 por 70 centímetros (pág. 42, fig. 9).
12. Anunciación a Zacarías del nacimiento de San Juan Bautista. Compartimiento central del cuerpo interior lateral izquierdo. Dimensiones: 67,5 por 70 centímetros (pág. 42, fig. 9).
13. Dudas de San José. Compartimiento inferior del cuerpo exterior lateral izquierdo. Dimensiones: 67,5 por 70 centímetros (pág. 42, fig. 13).
14. Anunciación a los pastores. Compartimiento inferior del cuerpo interior lateral izquierdo. Dimensiones: 67,5 por 70 centímetros (pág. 42, figura 9).
15. Nacimiento. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 67,5 por 78,5 centímetros (pág. 43, fig. 9).
16. Epifanía. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 67,5 por 78,5 centímetros (pág. 43, fig. 9).
17. Presentación al Templo. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 67,5 por 78,5 centímetros (pág. 43, fig. 9).
18. Aviso del ángel a los Reyes Magos. Compartimiento superior del cuerpo interior lateral derecho. Dimensiones: 67,5 por 72,5 centímetros (pág. 42, fig. 9).
19. Huída a Egipto. Compartimiento superior del cuerpo exterior lateral derecho. Dimensiones: 67,5 por 72,5 centímetros (pág. 42, figs. 14 y 15).
20. Oración en el Huerto de los Olivos. Compartimiento central del cuerpo interior lateral derecho. Dimensiones: 67,5 por 70 centímetros (página 42, fig. 9).

21. Las tres Marías ante el sepulcro. Compartimiento central del cuerpo exterior lateral derecho. Dimensiones: 67,5 por 70 centímetros (página 42, fig. 9).
22. La Ascensión. Compartimiento inferior del cuerpo interior lateral derecho. Dimensiones: 67,5 por 70 centímetros (pág. 42, fig. 9).
23. Anunciación de la muerte de la Virgen. Compartimiento inferior del cuerpo exterior lateral derecho. Dimensiones: 67,5 por 70 centímetros (página 43, fig. 9).
24. Dormición y Coronación de la Virgen. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 68 por 78,5 centímetros (pág. 43, fig. 9).

#### IV. Retablo dedicado a los santos Juanes (hacia 1400).

Tabla central de un retablo dedicado a los santos Juanes, procedente del monasterio de Santas Creus, del cual se desconoce la documentación. Estuvo en la colección Vilallonga, de Barcelona; pasó a Berlín, y ahora se encuentra en la colección Alfred P. Sloan Jr., de Nueva York (Estados Unidos).

25. San Juan Bautista y San Juan Evangelista. Compartimiento central de un retablo (pág. 44, fig. 16).

#### V. Retablo dedicado a la Virgen María y San Jorge (1390-1400).

No se conoce la documentación relativa a este retablo, que se conserva en su emplazamiento original, en una capilla lateral de la iglesia del convento de San Francisco, en Villafranca del Panadés (Barcelona).

Está integrado por tres cuerpos verticales, unidos y flanqueados por montantes, y la predela. No se conserva el guardapolvo que probablemente tuvo.

26. Presentación de la Virgen al Templo y San Jorge. Compartimiento central. Dimensiones: 80 por 128 centímetros (pág. 45, figs. 19 y 20).
27. Calvario. Compartimiento superior del cuerpo central. Dimensiones: 80 por 70 centímetros (pág. 46, fig. 19).
28. La Virgen, todavía niña, borda el velo para el Templo. Sus compañeras le rinden homenaje por la belleza de su labor. He aquí cómo ha descrito esta interesante escena, de rara iconografía en nuestra pintura, el Rvdo. don Manuel Trens: «En la parte superior se ve a María en el Templo, visitada y alimentada por ángeles, distribuyendo su tiempo entre la oración y el tejido de lana. En él permaneció hasta la edad de doce años. Los sacerdotes celebraron consejo para hacer el velo del Templo, y buscaron siete jóvenes para que lo tejiesen. Echaron suertes, y a María le tocó tejer la púrpura, circunstancia que se avenía bien con ella, puesto que era de abolengo real. En el retablo vemos a las siete doncellas en el momento de presentar a su guardiana las muestras de sus respectivos tejidos. María presenta un lienzo en el que se ve con gran detalle una fuente (la Fuente de la Vida), cinco ángeles, árboles, estrellas, etc. María es la preferida, y sus compañeras le rinden homenaje colocándola en un trono y ejecutando una danza en su honor, al son de música de ángeles bajados del cielo.» Compartimiento superior de la tabla lateral izquierda. Dimensiones: 58 por 60 centímetros (pág. 46, figs. 21 y 22).

29. Elección de José como esposo de la Virgen y celebración de la ceremonia nupcial. Compartimiento central de la tabla lateral izquierda. Dimensiones: 58 por 60 centímetros (pág. 46, figs. 23 y 24).
30. Anunciación y Nacimiento. Compartimiento inferior de la tabla lateral izquierda. Dimensiones: 58 por 60 centímetros (pág. 47, figuras 25 y 26).
31. San Jorge luchando contra el dragón. Compartimiento superior de la tabla lateral derecha. Dimensiones: 58 por 60 centímetros (pág. 47, figura 19).
32. Martirio de San Jorge. Compartimiento central de la tabla lateral derecha. Dimensiones: 58 por 60 centímetros (pág. 47, fig. 27).
33. Martirio y muerte de San Jorge. Compartimiento inferior de la tabla lateral derecha. Dimensiones: 58 por 60 centímetros (pág. 47, fig. 28).
34. Asunción de Santa María Egipciaca. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 47 por 74 centímetros (pág. 47, fig. 32).
35. Virgen Dolorosa. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 45 por 74 centímetros (pág. 48, fig. 29).
36. Piedad de Cristo con los atributos de la Pasión: azotes, tenazas, martillo y clavos. Compartimiento central de la predela. Dimensiones: 46 por 74 centímetros (pág. 48, fig. 30).
37. San Juan Evangelista. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 46 por 74 centímetros (pág. 48, fig. 31).
38. Estigmatización de San Francisco. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 47 por 74 centímetros (pág. 48, fig. 33).
39. Santiago, Santa Lucía y Santo Obispo. Montante exterior de la izquierda. Dimensiones: 13 por 48 centímetros cada uno.
40. San Pedro, Santa Catalina y San Esteban. Montante central de la izquierda. Dimensiones: 13 por 48 centímetros cada uno.
41. San Pablo, Santa Eulalia y San Vicente. Montante central de la derecha. Dimensiones: 13 por 48 centímetros cada uno.
42. Santo Tomás, Santa Úrsula y San Nicolás. Montante exterior de la derecha. Dimensiones: 13 por 48 centímetros cada uno.

#### **VI. Resto de un retablo dedicado a San Antonio Abad (hacia 1400).**

Compartimiento central de un retablo dedicado a San Antonio Abad, del cual se desconocen referencias documentales. Procedente de la iglesia parroquial de Copons (Barcelona), se conserva en el Museo Episcopal de Vich.

Adheridos a la tabla se conservan restos de los montantes laterales decorados con capillitas superpuestas albergando santos pintados, muy incompletos. El santo ermitaño, de pie y con báculo, aparece sobre fondo dorado decorado con hojarasca gofrada en fino punteado. Lo cobija un arquillo con arcuaciones de talla dorada con temas vegetales gofrados.

43. San Antonio Abad. Compartimiento central. Dimensiones: 113 por 48 centímetros (pág. 49, fig. 34).

#### **VII. Cuerpo lateral de un retablo con escenas de la vida de San Antonio Abad (1400-1405).**

Cuerpo lateral de un retablo dedicado probablemente a Santa Margarita y a San Antonio Abad. Tiene el fondo dorado liso con festón gofrado que sigue el trazo de la cornisa que separa las composiciones y el arco con hojas y florón

de talla dorada que corona el conjunto. Este florón destaca a su vez sobre fondo azul con temas en relieve de pastillaje plateado.

Se desconoce su documentación.

Procede de la iglesia de Santa Margarita de Montbuy, y se conserva en el Museo de Vich. Dimensiones: 138 por 47 centímetros.

Por su tamaño y estructura sugiere un conjunto análogo al del retablo dedicado a San Antonio Abad y Santa Margarita, procedente de Rubió y conservado en el Museo de Vich.

44. San Antonio Abad tentado por un demonio en figura de hermosa mujer (pág. 50, fig. 35).
45. San Antonio Abad apaleado por los diablos (pág. 50, fig. 36).

### VIII. Retablo dedicado a la Virgen María (1402).

Contratado el 26 de enero de 1402 para la capilla de la Encarnación, en la iglesia de Santa María, de Copons (Barcelona), debía ser construído todo en buena madera de álamo y estar acabado por todo el mes de junio próximo. El contrato fué seguido fielmente, y el retablo, por ignorado camino, salió de Copons en fecha desconocida y se halla ahora en la colección del marqués de Montortal, en Valencia. Conserva completa su estructura, con excepción de la tabla central, dedicada a la Anunciación, que ha desaparecido. Dimensiones totales: tres metros de alto por 2,23 metros de ancho.

Debía tener de ancho diez palmos de cana barcelonesa, y de alto otros diez palmos, teniendo en cuenta que la tabla central terminada en punta habría de sobrepasar a las laterales. Además, debería llevar un bancal o predela de diez palmos de largo y dos y medio de alto.

Se establece en el contrato que debe estar dorada con oro fino de Florencia toda la obra, es decir, «*rampans, pinyacles e fulloles*», las cuales deben ser anchas y con imágenes. Que los mantos de la Virgen en las escenas en que aparezca sean todos de azul de Acre, bueno y fino, así como los de algunas otras imágenes que no se determinan. Que se usen colores finos y de calidad, entre ellos el carmín, como es costumbre en los buenos retablos. Además queda convenido que el guardapolvo ha de ser de plata corlada y azul de Alemania con los emblemas heráldicos de la villa de Copons: una copa de cuya boca surgen tres cabezas de víbora, y otros, como una casa de campo y un pino. El precio se establece en cuarenta y cuatro florines de oro de Aragón, pagaderos en tres plazos: diez florines, al firmar el contrato; diecisiete, cuando el retablo esté a punto de dorar, y los restantes diecisiete, al terminarlo por completo.

46. Calvario. Tabla superior del cuerpo central (pág. 52, fig. 37).
47. Natividad. Tabla superior del cuerpo lateral izquierdo (pág. 52, fig. 37).
48. Epifanía. Tabla intermedia del cuerpo lateral izquierdo (pág. 52, figura 38).
49. Resurrección. Tabla inferior del cuerpo lateral izquierdo (pág. 52, figura 39).
50. Ascensión. Tabla superior del cuerpo lateral derecho (pág. 52, fig. 37).
51. Pentecostés. Tabla intermedia del cuerpo lateral derecho (pág. 52, figura 40).
52. Virgen de Gracia. Tabla inferior del cuerpo lateral derecho (pág. 52, figura 40).
53. San Pedro. Tabla de la predela (pág. 52, fig. 42).
54. Santa Catalina. Tabla de la predela (pág. 52, fig. 42).

55. La Virgen Dolorosa. Tabla de la predela (pág. 52, fig. 42).
  56. Piedad de Cristo. Tabla de la predela (pág. 52, fig. 37).
  57. San Juan. Tabla de la predela (pág. 52, fig. 37).
  58. Santa Mártir. Tabla de la predela (pág. 52, fig. 43).
  59. San Pablo. Tabla de la predela (pág. 52, fig. 43).
- En el guardapolvo, además de los emblemas heráldicos determinados en el contrato, hay otros, como el Sol y la Luna, probablemente alusivos a invocaciones marianas; están bastante repintados.
- En las cuatro entrecalles que limitan los tres cuerpos del retablo se disponen doce santos y santas.

#### IX. Retablo de San Antonio Abad y Santa Margarita (1400-1405).

No se conocen referencias documentales de este retablo procedente de Rubió (Barcelona) y conservado en el Museo de Vich. No se conserva la predela. Todas las composiciones presentan fondos de oro liso. El compartimiento central se cobija con un doble arquillo con arcuaciones. En los cuerpos laterales, las dos composiciones vienen separadas por simples rebordes rectos acentuados con un festón gofrado. Las escenas altas se cierran con arcos apuntados decorados con hojas y florones de talla dorada que destacan sobre un fondo azul relleno con hojarasca plateada en relieve de pastillaje. Montantes sencillos de sección cuadrada entre los cuerpos del retablo, prolongados por pináculos por encima de las composiciones y alcanzando el guardapolvo decorado.

60. San Antonio Abad y Santa Margarita. Compartimiento central. Dimensiones: 65 por 100 centímetros (pág. 53, fig. 44).
61. Calvario. Compartimiento superior del cuerpo central. Dimensiones: 65 por 40 centímetros (pág. 53, fig. 44).
62. Tentaciones de San Antonio Abad. Compartimiento superior del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 73 por 37 centímetros (pág. 53, figura 44).
63. San Antonio Abad atormentado por los demonios, y aparición de Cristo al Santo. Compartimiento inferior del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 65 por 37 centímetros (pág. 53, fig. 44).
64. Olibrio declarando su pasión a Santa Margarita. Compartimiento superior del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 72 por 40 centímetros (pág. 53, fig. 45).
65. Degollación de Santa Margarita. Compartimiento inferior del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 65 por 40 centímetros (pág. 53, fig. 46).

#### X. Retablo dedicado a un santo no identificado (1400-1410).

Restos de un retablo procedente quizá de Valls (Tarragona), del que no se conocen referencias documentales. Se conservan solamente dos compartimientos laterales. El de la colección Dohan está cerrado por un arco polilobulado, y el del Museo del Prado, por un sencillo arquillo con arcuaciones. Los fondos de las composiciones son de oro liso, y hay decoraciones en pastillaje sobre fondo azul.

66. El Santo dando su bendición a un niño. Compartimiento superior de un cuerpo lateral. En 1942 se hallaba en la colección Dohan, Darling (Pens., Estados Unidos). Dimensiones: 69 por 62 centímetros (página 56, fig. 47).

67. El Santo curando la pierna de un anciano tendido en el lecho, en presencia de la Virgen con el Niño y ángeles. Compartimiento de un cuerpo lateral. Museo del Prado, Madrid; número 2677 del catálogo. En el reverso conserva una antigua inscripción en la que consta perteneció a una colección de Valls (Tarragona). Dimensiones: 69 por 62 centímetros (pág. 56, fig. 48).

## XI. Fragmento del Museo Diocesano de Barcelona (hacia 1410 ?).

Fragmento del cuerpo lateral derecho de un retablo dedicado a la vida de Jesús o de la Virgen. No se conoce documentación ni procedencia, y se conserva muy deteriorado en el Museo Diocesano de Barcelona. Dimensiones totales: 170 por 70 centímetros.

68. Resurrección. Compartimiento superior del cuerpo lateral derecho (página 54, fig. 49).  
69. Asunción. Compartimiento intermedio del cuerpo lateral derecho (página 54, fig. 49).

## XII. Retablo dedicado a San Miguel Arcángel (1400-1410).

Está compuesto por tres cuerpos, con dos escenas el central y tres los laterales. Las diversas escenas están separadas por simples fajas con círculos gofrados. Las tres composiciones altas están cerradas por arquillos apuntados sin arcuaciones y con hojas y florones de sencilla talla. Los montantes de separación de los cuerpos son muy simples, sin adornos y rematados en pináculos que se prolongan por la zona decorada con temas vegetales pintados sobre fondo azul, con que se termina el retablo. No se conserva la predela. Sin referencias documentales y sin procedencia conocida, se conserva hoy en la colección David de Mas, de Madrid. Dimensiones totales: 120,5 por 135,5 centímetros.

70. San Miguel alanceando al dragón infernal y pesando las almas. Compartimiento principal (pág. 55, fig. 50).  
71. Crucifixión. Compartimiento superior del cuerpo central (pág. 54, figura 50).  
72. Dios, en figura de Jesucristo, confiere a San Miguel la jefatura de las huestes angélicas. Compartimiento superior del cuerpo lateral izquierdo (pág. 55, fig. 51).  
73. San Miguel, al frente de las milicias celestiales, combate a los espíritus malignos. Compartimiento intermedio del cuerpo lateral izquierdo (página 55, fig. 52).  
74. Milagro del monte Gárgano. Compartimiento inferior del cuerpo lateral izquierdo (pág. 55, fig. 50).  
75. Ángeles presentando a San Pedro las almas de los elegidos para entrar en el Paraíso. Compartimiento superior del cuerpo lateral derecho (página 55, fig. 50).  
76. Primera misa en el santuario del monte Gárgano por el obispo de Manfredonia. Compartimiento intermedio del cuerpo lateral derecho (pág. 55, fig. 50).  
77. Revelación del prodigo del monte Gárgano al obispo de Manfredonia. Compartimiento inferior del cuerpo lateral derecho (pág. 55, figura 50).

### XIII. Retablo del Salvador (1404).

Se conoce el contrato que rigió la construcción de este retablo, cuya transcripción damos en el texto (pág. 22). Se ejecutó ajustándose al mismo sin variación alguna en las escenas que en él se determinan.

El retablo tiene perfil semicircular en su parte alta. Las composiciones quedan enmarcadas por tiras de talla dorada con estructura de cuerdas (*redortes*). Las tres composiciones de la parte baja van cobijadas además por arquillos muy planos con arcuaciones. Falta la predela, cuyos temas conocemos por los términos del contrato: Resurrección; la «*Passio Imaginis*», esto es, «cómo los judíos golpearon la imagen del Crucifijo y de esta imagen salió mucha sangre», y el Juicio Final.

Los fondos de las composiciones son de oro liso.

Contratado para la iglesia parroquial de Guardiola (Barcelona), pasó luego a la capilla del castillo de dicha localidad; hoy se conserva en la colección Muñoz, de Barcelona.

78. Pantocrátor y Tetramorfos. Compartimiento principal. Dimensiones: 107 por 155 centímetros (pág. 57, fig. 55).
79. Calvario. Compartimiento superior del cuerpo central. Obra moderna.
80. Transfiguración. Compartimiento superior del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 95 por 115 centímetros (pág. 58, fig. 56).
81. Última Cena. Compartimiento inferior del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 95 por 105 centímetros (pág. 59, fig. 54).
82. Prendimiento. Compartimiento superior del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 95 por 115 centímetros (pág. 59, fig. 53).
83. Las Marias en el sepulcro y *Noli me tangere*. Compartimiento inferior del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 96 por 95 centímetros (página 59, fig. 53).

### XIV. Retablo de Santo Domingo, Santa Marta y San Pedro Mártir (hacia 1410).

Resto de un retablo procedente de la catedral de Barcelona, que fué terminado después del año 1408 y aparece ya en las visitas pastorales desde el año 1421. Se conserva únicamente el compartimiento central, en la colección Brusi, de Barcelona. Los montantes, arcos apuntados y demás tallas de madera son modernos. Documentación desconocida.

84. Santo Domingo, Santa Marta y San Pedro Mártir. Compartimiento central de un retablo (pág. 60, figs. 57, 58 y 59).

### XV. Santa Catalina, santo Obispo y una santa mártir (hacia 1410).

Restos de un retablo, probablemente figuras de la predela del mismo. Sus dimensiones, 116 centímetros de alto, permiten suponer que tal retablo sería de grandes proporciones. Los montantes y arquillos trilobulados con fino adorno gótico son antiguos, pero con seguridad no pertenecen a las tablas pintadas, sino adaptadas a las mismas en reciente restauración. Fondos de oro liso. Pertenecen a la colección Perdigó, de Barcelona. Documentación desconocida.

85. Santa Catalina. Probablemente tabla de la predela de un retablo desconocido. Dimensiones: 116 por 50 centímetros (pág. 60, fig. 61).
86. Santo Obispo. Probablemente tabla de la predela de un retablo desconocido. Dimensiones: 116 por 50 centímetros (pág. 60, figs. 60 y 62).

87. Santa Mártir. Probablemente compartimiento de la predela de un retablo desconocido. Dimensiones: 116 por 50 centímetros (pág. 60, figura 60).

#### XVI. Pentecostés (hacia 1410).

Resto de un retablo de origen y advocación desconocidos. Tiene bastantes re-pintes, y su conservación es deficiente. Pertenece al Museo de la Cooper Union, de Nueva York (Estados Unidos).

88. Pentecostés. Fragmento de un compartimiento lateral de retablo. Dimensiones: 29 por 34,5 centímetros (pág. 61, fig. 63).

#### XVII. Compartimiento de predela con el Santo Entierro (1410-1411).

El 24 de enero de 1408 los miembros de la Cofradía de San Antonio, de la ciudad de Manresa, contrataron con el carpintero barcelonés Pere de Puig la manufactura de la parte arquitectónica de un retablo con bancal y guarda-polvo. El 1 de febrero siguiente firmó este carpintero una carta de pago por valor de dieciséis libras y diez sueldos como primer plazo de los cien florines (55 libras) convenidos como precio, y el 5 de julio del mismo año extendió otra carta de pago por valor de la misma cantidad de dieciséis libras y diez sueldos, como segundo plazo del importe total antes mencionado.

La obra de talla debió quedar terminada sin tardanza, y entonces se inició la pictórica.

Los miembros de la citada cofradía contrataron, el día 21 de noviembre de 1410, con el pintor Borrassà lo relativo a la pintura de un retablo bajo la advocación de San Antonio Abad, destinado a la iglesia mayor de Manresa. Es lástima que el contrato no determine los temas que se han de figurar en el retablo. Estos temas le han sido dados al pintor escritos en una hoja de papel, y no se reproducen; por espacio de dos meses pueden ser cambiados alguno o algunos, a voluntad de los cofrades de San Antonio que hacen el encargo.

Aparte las habituales cláusulas sobre la calidad de los materiales, son interesantes las que se refieren al hecho de que Borrassà queda obligado a hacer de su mano las carnaciones, caras, manos y pies que se muestren desnudos; a que debe hacer los diablos de diversos colores, no solamente negros sino además que los hubiera verdes, rojos, etc.; que en todas las ocasiones en que tenga que figurarse a San Antonio como abad lo sea con capa azul y oro, así como que siempre que figure un rey debe llevar vestiduras doradas, y que todo el oro empleado en la representación de ropajes debe ser fino.

Se especifica que debe quedar terminado hasta el día de Navidad del siguiente año 1411, bajo pena de cincuenta libras, y como precio del retablo se establece la cantidad de doscientos noventa y cuatro florines de oro (161 libras y 14 sueldos), en tres plazos: el presente de cincuenta florines; cuando esté a punto de dorar, otros cien florines, y los restantes ciento cuarenta y cuatro florines cuando esté terminado.

El 19 de octubre de 1411 Luis Borrassà otorgó una carta de pago a favor de los citados cofrades, por la suma de cien florines de oro, importe del segundo plazo del precio del retablo citado; el 9 de enero de 1412 otorgó una nueva carta de pago a favor de los antedichos cofrades, por la suma de cien florines de oro de Aragón, a cuenta de los ciento cuarenta y cuatro que se le adeudaban todavía.

No se conocen más referencias documentales relativas a esta obra. Se conserva en el Museo de la Seo de Manresa (Barcelona).

La pintura está cobijada bajo una serie de arquillos con florones pendientes en las uniones y arcuaciones trilobuladas, todo ello de talla. Presenta los fondos de oro liso.

89. Santo Entierro. Compartimiento de la predela de un retablo que, con muchísimas probabilidades, es el que Borrassà pintó para la capilla de la Cofradía de San Antonio, en la Seo de Manresa. Hoy se conserva en el Museo de la Seo de Manresa (Barcelona). Dimensiones: 235 por 99 centímetros (pág. 61, figs. 64, 65, 66 y 67).

### XVIII. Retablo de San Andrés.

Fragmentos varios de un retablo de procedencia desconocida, aunque se supone fundamentalmente que procede de la catedral de Barcelona, puesto que algunos de los fragmentos fueron adquiridos por el autor de la presente monografía en la liquidación de los restos de la colección del que fué carpintero de la catedral barcelonesa. Otras tablas incompletas llegaron sin nota de procedencia a la colección Junyer, de Barcelona, y a la de Lafora, en Madrid. Todas ellas pertenecen a un retablo único que fué mutilado para aprovechar sus tablas como elementos constructivos de un nuevo retablo, construído probablemente en el siglo XVII. En el reverso de todos los fragmentos quedan restos del dorado de la segunda estructura barroca. Debió ser un retablo de grandes dimensiones.

90. Fragmento de la tabla central dedicada a San Andrés. Museo de Vich. Dimensiones: 161 por 57 centímetros (pág. 62, figs. 68 y 70).
91. Crucifixión de San Andrés. Fragmento de un compartimiento lateral. Pertenece al Museo de Arte de Cataluña, de Barcelona. Dimensiones: 111 por 54 centímetros (pág. 62, fig. 69).
92. Ángel con la Verónica de Cristo. Fragmento de un compartimiento de la predela. Colección Gudiol, Barcelona. Dimensiones: 58 por 24 centímetros (pág. 63, fig. 71).
93. San Andrés llevado ante el juez. Dos fragmentos de un compartimiento lateral. Colección Junyer Vidal, Barcelona. Dimensiones: 25 por 92 y 51 por 107 centímetros (pág. 63, figs. 74 y 75).
94. El joven apagando la hoguera. Fragmento de un compartimiento lateral. Dimensiones: 38,5 por 24 centímetros. Colección Perdigó, Barcelona (pág. 63, fig. 72).
95. Fragmento del Calvario. Compartimiento superior del cuerpo central. Colección Perdigó, Barcelona. Dimensiones: 85 por 60 centímetros (pág. 63, fig. 73).

### XIX. Retablo de la Virgen (1406-1411).

Construído para el altar mayor de la iglesia del monasterio de Santas Creus (Tarragona), se conserva incompleto y repartido entre el Museo Diocesano de Tarragona; el Museo de Arte de Cataluña, de Barcelona, y la colección Fontana, de Barcelona.

Se conocen bastante bien las vicisitudes acaecidas durante su construcción. Consta documentalmente que la obra fué confiada en primer lugar a Pedro Serra, quien el 19 de marzo de 1404 firmó ápoca de 80 florines de oro de Aragón, a cuenta de los 10.000 sueldos barceloneses, importe total de la obra,

contratada en fecha desconocida. Como testigo de esta época aparece el carpintero barcelonés Ponç Gallart, probable entallador de la carpintería del retablo. En el mismo día se firmó un compromiso entre el abad del monasterio y dicho pintor, en el que éste se obligaba a devolver los 300 florines cobrados a cuenta en caso de fallecimiento, enfermedad o cualquier otra causa que impidiera el cumplimiento del contrato.

Pedro Serra falleció entre 1405 y 1406, dejando la obra inconclusa. En fecha posterior, desconocida, el pintor barcelonés Guerau Gener tomó por su cuenta la ejecución del gran retablo, pero falleció también prematuramente, pasándose entonces el encargo a Luis Borrassà, según nos detalla un época firmada por éste el 16 de marzo de 1419, en la que acusa recibo de 133 libras y 6 sueldos. Aunque este documento es un tanto confuso, parece que se trata del recibo de liquidación de la labor pictórica de Borrassà en el retablo de Santas Creus como complemento de la suma librada el 16 de julio de 1411. Consta, en efecto, que este retablo fué consagrado en el año 1411.

La forma de este retablo, de pintura y talla, es insegura, ya que se perdieron piezas esenciales. Parece que tuvo un cuerpo central con la imagen de la Virgen con el Niño en talla policromada. Lo flanqueaban dos cuerpos a cada lado, constituido cada uno de ellos por dos tablas y rematado por otra más pequeña. Tenía predela, formada por seis departamentos que en el centro dejaban espacio para el sagrario, con calados de talla dorada, y el conjunto se completaba lateralmente con las esculturas de San Benito y San Bernardo bajo elevados pináculos de fina talla. Publicamos una reconstrucción del mismo de acuerdo con esta supuesta disposición (fig. 76), que coincide, en sus líneas generales, con la que tenía el retablo mayor de Monreale (Sicilia), contratado por el mismo Guerau Gener.

Verticalmente, las diversas escenas quedan separadas por columnillas, con basas y capiteles de talla dorada, con estructura de cuerda, *redortes*, vistas ya en otros retablos. Se prolongan con pináculos por encima de las escenas. La obra de talla de este retablo es excelente.

Las composiciones de la predela vienen cobijadas por arquillos con arcuaciones y en sus enjutas más adornos. Sobre el capitel de las columnillas de separación, escudos de Cataluña y otros que podrían ser del monasterio. Las composiciones bajas se cierran con arquillos, decorados con arcuaciones y rosetones, cuadrilobulados con florón en el centro, en las enjutas, y frisos de fina tracería gótica y estrechas tiras de talla con estructura de cuerda. En las composiciones altas las tracerías decorativas se complican en los arquillos con arcuaciones, friso de rosetones y hojas talladas en el trasdós. En la parte superior y central de los mismos, se levantan como remates en cada uno de los cuatro cuerpos, tablas más pequeñas con los Evangelistas y montantes laterales prolongados por pináculos y remate triangular de talla con arcuaciones, rosetones, hojas y florones. Todos estos remates destacan sobre campo azul decorado con temas vegetales pintados.

Tuvo probablemente guardapolvo, pero no se conserva.

La Virgen del cuerpo central, conservada en el Museo Diocesano de Tarragona, es una bellísima escultura que puede atribuirse a Pedro Sa Anglada, pues aparte sus caracteres estilísticos no debemos olvidar que este escultor cuidó de hacer la gran imagen de la Virgen, de nueve palmos de cana barcelonesa de altura, que en disposición parecida iba en el centro del gran retablo que Guerau Gener contrató para el altar mayor de la catedral de Monreale (Sicilia), el 4 de marzo de 1407, es decir, en fecha cercana a la en que debió encargarse de la continuación de este retablo de Santas Creus. El tema que luce en la decoración de sus vestiduras, pájaros monstruosos afrontados, reapa-

rece en el retablo de San Pedro de Tarrasa, pintado por Borrassà en el año 1411. Las tablas grandes tienen todas dimensiones parecidas: 185 por 115 centímetros, y las cumbreñas, con los Evangelistas, 60 por 50 centímetros.

96. San Lucas Evangelista. Compartimiento del remate del segundo cuerpo lateral izquierdo. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 65, fig. 93).
97. San Juan Evangelista. Compartimiento del remate del primer cuerpo lateral izquierdo. Colección Fontana, Barcelona (pág. 65, fig. 91).
98. San Marcos Evangelista. Compartimiento del remate del primer cuerpo lateral derecho. Museo Diocesano, Tarragona (pág. 65, fig. 76).
99. San Mateo Evangelista. Compartimiento de remate del segundo cuerpo lateral derecho. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 65, fig. 95).
100. Anunciación. Compartimiento superior del segundo cuerpo lateral izquierdo. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 64, figs. 77 y 80).
101. Nacimiento. Compartimiento superior del primer cuerpo lateral izquierdo. Colección Fontana, Barcelona (pág. 64, fig. 78).
102. Epifanía. Compartimiento inferior del segundo cuerpo lateral izquierdo. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 64, figs. 79, 81 y 82).
103. Resurrección. Compartimiento inferior del primer cuerpo lateral izquierdo. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona (pág. 64, figs. 83 y 84).
104. Ascensión. Compartimiento superior del primer cuerpo lateral derecho. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 64, fig. 89).
105. Pentecostés. Compartimiento superior del segundo cuerpo lateral derecho. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 64, fig. 90).
106. Dormición de la Virgen. Compartimiento inferior del primer cuerpo lateral derecho. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 64, figs. 85, 86 y 87).
107. Coronación de la Virgen. Compartimiento inferior del segundo cuerpo lateral derecho. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 64, fig. 88).
108. Profetas. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 74 centímetros de ancho. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 65).
109. Santos Mártires. Compartimiento de la predela, al que falta una tira vertical en su lado derecho. Dimensiones: 56 centímetros de ancho. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 65, fig. 96).
110. Santos fundadores. Compartimiento de la predela al que falta una tira vertical en el lado izquierdo. Dimensiones: 56 centímetros de ancho. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 65, fig. 94).
111. Apóstoles. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 74 centímetros de ancho. Museo Diocesano de Tarragona (pág. 65, fig. 92).

## XX. Retablo dedicado a San Pedro (1411-1413).

El 1 de septiembre de 1411, Luis Borrassà contrató la pintura de un retablo destinado al altar mayor de la iglesia de San Pedro de Tarrasa, contrato que desgraciadamente no detalla dimensiones, disposición, temas, plazo de realización, etc., según se acostumbraba en estos documentos. Debió iniciar en seguida esta obra, pues el 14 de noviembre del mismo año hay ya una carta de pago por la suma de 90 florines de oro de Aragón recibidos a cuenta de los 272 concertados como precio del retablo. Dos años después, el 21 de julio de 1413, está fechada otra carta de pago extendida por Borrassà por la suma de 100 florines de oro de Aragón a cuenta del importe total.

No se conoce más documentación relativa a este retablo.

En fecha que desconocemos sufrió una radical transformación, en la que se

recortaron las tablas, con la destrucción de las tallas decorativas de enmarcamiento, la pérdida del compartimiento central y sagrario. En la iglesia de Santa María de Tarrasa, restaurada como monumento museo, se exhiben trece tablas procedentes de dicho retablo; la colección Mateu, de Barcelona, posee dos compartimientos de la predela, y el Fogg Museum, de la Universidad de Harvard (Estados Unidos), posee otros dos compartimientos de la misma.

La desgraciada mutilación de la mayoría de elementos hace insegura la reconstrucción del retablo, del que proponemos un esquema en la página 66. El Calvario, unos centímetros más ancho que las restantes tablas, revela que el compartimiento central fué mayor que los laterales. Este compartimiento central no pudo ser, como cabría suponer a juzgar por la iconografía, la tabla que representa a San Pedro en su sede papal, ya que sus dimensiones coinciden con las que tenían tres de las restantes tablas; la huella del calado de enmarcamiento indica además que estuvo colocada en la zona superior del retablo. Esto nos inclina a suponer que el compartimiento principal estuvo ocupado originariamente por una imagen de talla, con lo cual no hay obstáculo en colocar las ocho grandes tablas narrativas en cuatro paramentos dobles, dos a cada lado del cuerpo central, ordenándolas conforme se indica en el esquema adjunto. La historia sigue así su curso normal, quedando en la zona alta todas las tablas que estuvieron enmarcadas con calado de perfil apuntado, y en la zona inferior las que tienen arquillos formando un arco escarzano. Son asimismo las huellas de los enmarcamientos y sus reducidas dimensiones las que nos inducen a formar una zona cumbre con las tablitas de los Evangelistas, zona centrada con la tabla que representa el Salvador, más pequeña que las que relatan la vida de San Pedro. Los cuatro compartimientos de la predela emparejados sobre dos tablas se sitúan flanqueando el sagrario, ya que en una de ellas se representa a Jesús llevando una filactería con la inscripción *Hoc est corpus meum*, según la disposición descrita en el contrato para el retablo de Gironella (pág. 28) y utilizada también en Cruilles y Palautordera.

La estructura resultante de tal hipótesis presenta grandes analogías con la del retablo de Santas Creus, y pertenece al tipo estructural tressentista adoptado por Pedro Serra en el retablo de Manresa.

Los números entre paréntesis corresponden a los colocados en el esquema de la página 66.

112. Calvario (1). Compartimiento superior del cuerpo central. Dimensiones: 94 por 89 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 65, fig. 97).
113. Salvador (2). Compartimiento de remate del cuerpo central. Dimensiones: 85 por 40,5 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 65, fig. 98).
114. San Lucas (3). Compartimiento de remate de un cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 50 por 31 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 66, fig. 100).
115. San Marcos (4). Compartimiento de remate de un cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 50 por 31 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 66, fig. 99).
116. San Mateo (5). Compartimiento de remate de un cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 50 por 31 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 66, fig. 101).
117. San Pedro se lanza al agua para ir al encuentro de Jesús (6). Compartimiento superior del segundo cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 103 por 64,5 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 66, fig. 103).

118. San Pedro recibe las llaves de la Iglesia (8). Compartimiento superior del primer cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 89 por 59 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 66, fig. 104).
119. San Pedro resucita a un difunto (7). Compartimiento inferior del segundo cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 81,5 por 64,5 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 67, fig. 105).
120. San Pedro libertado de la cárcel por un ángel (9). Compartimiento inferior del primer cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 69 por 49 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 67, fig. 107).
121. Entronización de San Pedro (10). Compartimiento superior del primer cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 106 por 70,5 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 67, fig. 102).
122. Caída de Simón el Mago (12). Compartimiento superior del segundo cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 103 por 63 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 67, figs. 108 y 109).
123. Jesucristo se aparece a San Pedro con la cruz a cuestas (11). Compartimiento inferior del primer cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 94 por 52 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (página 67, fig. 106).
124. Crucifixión de San Pedro (13). Compartimiento inferior del segundo cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 94 por 71,5 centímetros. Museo de la iglesia de Santa María, Tarrasa (pág. 67, figs. 110 y 111).
125. Santa Catalina y Cristo con la inscripción *Hoc est corpus meum* (14). Compartimiento de la predela. Colección Mateu, Peralada (pág. 68, figura 114).
126. San Juan Bautista, con la inscripción *Ecce Agnus Dei*, y Santa Bárbara (15). Compartimiento de la predela. Fogg Art Museum (Universidad de Harvard, Cambridge, Mass., Estados Unidos) (pág. 68, figuras 112 y 113).

#### **XXI. Retablo para la iglesia del convento de Santa Clara, de Vich (Barcelona) (1414-1415).**

La única documentación referente a este retablo es una carta de pago otorgada el 27 de julio de 1415, por Borrassà, a favor del licenciado en Leyes Bartomeu Soler, por la cantidad de 200 florines de oro de Aragón, importe de la manufactura y pintura de un retablo para la iglesia del convento de Santa Clara, de Vich.

La totalidad del retablo se conserva en el Museo de Vich, con excepción del guardapolvo que seguramente llevaba, del cual queda sólo un fragmento.

127. San Miguel, la Virgen de la Esperanza y Santa Clara. A los pies del trono de la Virgen, los santos Cipriano y Cristina orantes. Compartimiento inferior del cuerpo central. Dimensiones: 153 por 154 centímetros (pág. 71, figs. 129 y 130).
128. San Francisco de Asís entregando la regla a sus religiosos. Compartimiento intermedio del cuerpo central. Dimensiones: 147 por 154 centímetros (pág. 69, figs. 126, 127 y 128).
129. Calvario. Compartimiento superior del cuerpo central. Dimensiones: 187 por 141 centímetros (pág. 68, figs. 118, 119 y 123).
130. Milagro del rey Abgar. Compartimiento superior del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 144 por 124 centímetros (pág. 68, figs. 120, 121, 122 y 124).

131. Degollación de los Inocentes. Compartimiento intermedio del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 130 por 122 centímetros (pág. 69, figuras 131 y 132).
132. San Pedro Mártir, Santa Marta y San Simón. Compartimiento inferior del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 127 por 122 centímetros (pág. 71, figs. 131 y 133).
133. Santo Domingo salvando a unos naufragos. Compartimiento superior del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 144 por 121 centímetros (página 69, fig. 125).
134. Martirio de los santos Judas Tadeo y Simón. Compartimiento intermedio del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 130 por 122 centímetros (pág. 70, figs. 134 y 135).
135. San Judas, Santa Perpetua y Santo Domingo. Compartimiento inferior del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 128 por 122 centímetros (pág. 71, fig. 136).
136. San Jorge. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 90 por 42 centímetros (pág. 71).
137. San Ivo. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 90 por 42 centímetros (pág. 71, fig. 137).
138. Santa Catalina. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 90 por 42 centímetros (pág. 71).
139. Santa María Egipciaca. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 90 por 42 centímetros (pág. 72).
140. San Restituto. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 90 por 42 centímetros (pág. 72).
141. Santo Tomás apóstol. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 90 por 42 centímetros (pág. 72).
142. Santa Delfina. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 90 por 42 centímetros (pág. 72).
143. San Marcial. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 90 por 42 centímetros (pág. 72).
144. San Matías. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 90 por 42 centímetros (pág. 72).
145. San Paulino de Nola. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 90 por 42 centímetros (pág. 72, fig. 138).

## XXII. Retablo dedicado a San Andrés, para la iglesia de Gurb (Barcelona) (1416-1418).

El 11 de febrero de 1417, Luis Borrassà dió poderes al pelaire de Vich, Andreu Ca Vila, para cobrar en su nombre, de los obreros de las parroquias de Gurb y Seva, las cantidades que le adeudaban por la pintura de sendos retablos para las iglesias de dichas localidades. El 6 de diciembre del año siguiente Borrassà otorgó una carta de pago a favor de los prohombres de la parroquia de Gurb, por la suma de 320 florines de oro de Aragón, importe del precio de la pintura del retablo mayor, bajo la advocación de San Andrés, para la iglesia parroquial del citado lugar. No se tienen más referencias documentales. De este retablo sólo se conocen varios fragmentos conservados en el Museo de Vich.

146. San Antonio Abad. Probablemente una de las puertas del retablo. Dimensiones: 100 por 47 centímetros (pág. 72, fig. 139).

147. Episodio de la vida de San Andrés (Un joven de noble familia fué convertido por el apóstol pese a la oposición de sus parientes, que, enfurecidos, incendiaron la casa donde vivía con San Andrés. El joven se asomó a la ventana y con el agua de un frasco apagó el fuego). Compartimiento lateral. Dimensiones: 129 por 93 centímetros (página 73, fig. 140).
148. Martirio de San Andrés. Compartimiento lateral. Dimensiones: 113 por 93 centímetros (pág. 73, figs. 141 y 143).
149. Crucifixión de San Andrés. Compartimiento lateral. Dimensiones: 113 por 93 centímetros (pág. 73, figs. 142 y 144).
150. Episodio de la vida de San Andrés (El apóstol resucita a un joven que había sido muerto por siete demonios en figura de perro). Compartimiento lateral (pág. 73, fig. 145).

### **XXIII. Retablo de advocación desconocida, para la iglesia de Seva (Barcelona) (1416-1418).**

El 11 de febrero de 1417 Luis Borrassà otorgó poderes al palaire de Vich Andreu Ça Vila para, en su nombre, cobrar de los obreros de las parroquias de Gurb y Seva las cantidades que le adeudaban por la pintura de sendos retablos para las iglesias de dichas localidades. El 2 de junio del año siguiente los procuradores del Común de Seva reconocen deber todavía a Borrassà 245 florines de oro de Aragón como saldo de los 325 fijados como precio del retablo, que el día 3 del mismo mes de junio consta era entregado para su colocación en el altar mayor de la iglesia parroquial de Santa María del citado lugar. El 10 de septiembre de dicho año 1418 se extendió una cancelación del debitorio a favor de los citados procuradores del Común de Seva, de la cantidad adeudada a Borrassà por razón de la pintura del antedicho retablo.

Solamente se conserva en el Museo de Vich un fragmento de dicho retablo, parte de la predela, con las figuras de San Miguel, San Sebastián y el Salvador.

151. San Miguel, San Sebastián y El Salvador. Compartimientos de predela. Dimensiones del conjunto: 137 por 85 centímetros (pág. 74, figura 146).

### **XXIV. Retablo dedicado a San Juan Bautista (1415-1420).**

Documentación y procedencia desconocidas. Estuvo en la colección E. Peyre y luego pasó al Museo de Artes Decorativas, de París. Dimensiones totales: 350 por 201 centímetros.

152. San Juan Bautista. Compartimiento central (pág. 74, figs. 147 y 148).
153. Calvario. Compartimiento superior del cuerpo central (pág. 74, fig. 147).
154. Zacarías escribe el nombre de San Juan. Compartimiento superior del cuerpo lateral izquierdo (pág. 74, fig. 147).
155. Visitación. Compartimiento intermedio del cuerpo lateral izquierdo (pág. 75, fig. 149).
156. Nacimiento de San Juan Bautista. Compartimiento inferior del cuerpo lateral izquierdo (pág. 75, fig. 151).
157. Predicación en el desierto. Compartimiento superior del cuerpo lateral derecho (pág. 75, fig. 147).
158. Bautismo de Jesús en el Jordán. Compartimiento intermedio del cuerpo lateral derecho (pág. 75, fig. 147).

159. Decapitación de San Juan Bautista. Compartimiento inferior del cuerpo lateral derecho (pág. 75, fig. 154).
160. San Pedro. Compartimiento de la predela (pág. 75, fig. 147).
161. San Andrés. Compartimiento de la predela (pág. 75, fig. 150).
162. La Virgen. Compartimiento de la predela (pág. 75, fig. 147).
163. Piedad de Cristo. Compartimiento de la predela (pág. 75, fig. 147).
164. San Juan Evangelista. Compartimiento de la predela (pág. 75, fig. 147).
165. El apóstol Santiago. Compartimiento de la predela (pág. 75, fig. 147).
166. San Pablo. Compartimiento de la predela (pág. 75, fig. 147).

En el reverso de las tablas hay una cabeza abocetada con toques en negro, blanco y bistre, y el croquis de una cabeza juvenil en forma grotesca, dibujada a pincel con negro muy diluido. Deben ser ensayos de aprendices y colaboradores (pág. 75, figs. 152 y 153).

#### XXV. Santa Bárbara (1415-1420).

Fué parte de la predela de un retablo cuya procedencia y documentación se desconocen.

Otras dos piezas análogas se encuentran en la colección Puget, de Barcelona. Su estado de conservación es muy deficiente. Representan a San Pedro y Santa Lucía.

167. Santa Bárbara. Compartimiento de la predela de un retablo. Museo das Janelas Verdes, Lisboa. Dimensiones. 38,5 por 95 centímetros (página 75, fig. 155).

#### XXVI. Santo Tomás de Aquino (?) (1415-1420).

Con seguridad se trata de un compartimiento de la predela de un retablo cuya documentación y procedencia se desconocen. Conservado en la colección Perdigó, de Barcelona.

168. Santo Tomás de Aquino (?). Compartimiento de predela. Dimensiones: 72,5 por 31 centímetros (pág. 76, fig. 156).

#### XXVII. Virgen con el Niño y ángeles (hacia 1420).

Compartimiento de un retablo cuya procedencia y documentación se desconocen. Posiblemente formó parte del gran retablo que Borrassá pintó para la parroquial de Seva, pues figuró en la colección del conde de Centellas. Luego pasó a la colección Hartmann, de Barcelona, de la cual desapareció el año 1936.

169. Virgen con el Niño y ángeles. Compartimiento lateral (?) de un retablo. Dimensiones aproximadas: 110 por 100 centímetros (pág. 76, figura 157).

#### XXVIII. Retablo dedicado a San Miguel Arcángel (1416).

El 12 de noviembre de 1416 se efectuó un contrato entre Sanxa, viuda de Jaspert de Camploch, y Luis Borrassà, relativo a un retablo bajo la invocación de San Miguel Arcángel para el altar mayor de la iglesia del monasterio de San Miguel de Cruilles, de la diócesis de Gerona. Sólo se conserva el encabezamiento de este contrato, sin cláusulas que determinen el tamaño e iconografía del mismo. El día siguiente está fechada una carta de pago otorgada por Borrassà a favor

de la citada Sanxa, por la suma de cincuenta florines de oro de Aragón a cuenta de los 154 convenidos como precio de la pintura de dicho retablo. El retablo, completo y en bastante buen estado, tiene todavía el guardapolvo con ornamentación de temas vegetales en pastillaje y escudos. Se conserva en el Museo Diocesano de Gerona.

170. San Miguel. Compartimiento principal. Dimensiones: 123 por 201 centímetros (pág. 76, fig. 160).
171. Calvario. Compartimiento superior del cuerpo central. Dimensiones: 124 por 167 centímetros (pág. 76, fig. 159).
172. San Miguel arroja del cielo a los ángeles rebeldes. Compartimiento superior del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 88 por 119 centímetros (pág. 77, fig. 158).
173. San Miguel obtiene la victoria para los ciudadanos de Manfredonia. Compartimiento intermedio del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 88 por 95 centímetros (pág. 77, figs. 161 y 162).
174. Milagro de San Miguel en el monte Gárgano. Compartimiento inferior del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 88 por 114 centímetros (pág. 77, fig. 163).
175. San Miguel pesa las almas de los difuntos. Compartimiento superior del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 88 por 119 centímetros (página 77, fig. 165).
176. Celebración de la misa de Ánimas. Compartimiento intermedio del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 88 por 94 centímetros (pág. 77, figura 164).
177. San Miguel lucha contra el Anticristo. Compartimiento inferior del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 88 por 115 centímetros (página 77, figs. 166 y 167).

En la predela van tres figuras de santos, de medio cuerpo, a cada lado del tabernáculo central. De conservación muy deficiente, pueden identificarse todavía Santa Catalina, San Juan Bautista y Santa Margarita.

#### **XXIX. Retablo para Villafranca de San Lorenzo de Morunys (1419).**

El 8 de marzo de 1419 se extendió una carta de pago otorgada por Luis Borrassà a favor de los prohombres de Villafranca de San Lorenzo de Morunys (Lérida) por la suma de 60 florines de oro de Aragón, a cuenta de los 300 de la misma moneda que se habían convenido como precio de un retablo, de advocación desconocida.

El 18 de diciembre del mismo año extendió otra carta de pago por la suma de 27 libras y 10 sueldos, segundo plazo del importe del mencionado retablo. No se conoce más documentación relativa al mismo.

Solamente se conserva, en el Museo Diocesano de Solsona, una tabla en estado de conservación muy deficiente, que con grandes probabilidades debe proceder de dicho retablo.

178. Calvario. Compartimiento superior del cuerpo central. Dimensiones: 110 por 135 centímetros (pág. 78, figs. 168 y 169).

#### **XXX. Retablo dedicado a San Esteban (1423-1424).**

El 8 de agosto de 1423 se extendió el contrato para la construcción de este retablo, que publicamos en la página 33. El mismo día Borrassà firmó un

ápoca acreditando haber recibido 20 libras, primer plazo de los convenidos, a cuenta del importe total, que fué de 75 libras, incluída la obra de carpintería. El 13 de abril de 1424 libró Borrassà una carta de pago a favor de Sibilia, viuda del noble Ramón de Blanes, por la suma de diez libras legadas por su difunto esposo para el pago de un retablo bajo la advocación de San Esteban, para la iglesia parroquial de San Esteban de Palautordera. El mismo día se extendió el acta notarial de la entrega de dicho retablo verificada por la mencionada Sibilia al procurador de los obreros de la iglesia parroquial de la citada localidad; en ella Borrassà firmó como testigo instrumental.

Solamente se conserva la tabla central en el Museo Diocesano de Barcelona, sin conocerse referencia alguna acerca del paradero de las restantes piezas.

179. San Esteban. Compartimiento principal de un retablo. Dimensiones: 172 por 92 centímetros (pág. 78, figs. 170 y 171).

### XXXI. Tablas con escenas de la Pasión (1420-1425).

Formaron parte de un retablo de origen gerundense. Procedencia y documentación desconocida.

180. Prendimiento. Compartimiento de un cuerpo lateral. Colección Olaguer Junyent (pág. 79, fig. 172).
181. Flagelación. Compartimiento de un cuerpo lateral. Museo Goya, Castres (Francia) (pág. 79, fig. 174).
182. Jesús ante Pilatos. Compartimiento de un cuerpo lateral. Estuvo en la colección del conde Ambrozy-Migazzy (Hungría). Luego pasó a las Silberman Galleries, de Nueva York (pág. 79, figs. 175 y 176).
183. Calvario. Compartimiento de un cuerpo lateral. Estuvo en una colección particular de Gerona. Hoy en la colección Hartmann, de Barcelona (pág. 79, figs. 177 y 178).
184. Escena de la vida de Santo Domingo. Compartimiento de un retablo. Estuvo en una colección particular de Gerona y hoy forma parte de la colección Olaguer Junyent, de Barcelona (pág. 79, fig. 173).

### XXXII. Descendimiento (1420-1425).

Compartimiento, con seguridad única pieza, de un retablo cuya documentación y procedencia se desconocen.

185. Descendimiento. Se conserva en la iglesia del Roser Vell, de Pollensa (Mallorca) (pág. 80, fig. 179).

### XXXIII. Retablo dedicado a San Miguel y los nueve coros angélicos (1420-1425).

Retablo de ignorada procedencia, se encuentra desde el siglo XIX en la catedral de Amberes (Bélgica). Documentación desconocida. Carece de guardapolvo.

186. San Miguel Arcángel en lucha contra el dragón infernal. Compartimiento principal. Dimensiones: 117 por 70 centímetros (pág. 80, figura 180).
187. Cristo rodeado de serafines, querubines y tronos. Los serafines de color rojo colocados junto al Pantocrátor, llevan filacterias con la siguiente inscripción: *Sanctus, sanctus, sanctus, dominus deus sabaot,*

- repetida en la otra filacteria. De los grupos inferiores quedan separados por otras dos, en que se lee: *cherubins son ples (plens) dscia. (de sciencia) en presencia de la sca. (sancta) trinitat y trons son cadires designant la indivisa potestad de la sta. trinitat*, aludiendo a los querubines y a los tronos, jerarquías angélicas. Los querubines llevan filacterias con la inscripción: *sanctus, sanctus, sanctus, deus, dominus omnipotens qui erat, qui est et qui venturus est*, y los tronos: *honor virtus potestas et sapientia sit trinitati*. Compartimiento superior del cuerpo central. Dimensiones: 100 por 68 centímetros (pág. 80, figura 180).
188. Dominaciones. Llevan, repetida en las tres filacterias, la inscripción: *Benedictio et claritas sapientia gratiarum accio*, y encima otra: *Dominacionis sobre los dimonis an senyoria e potestat*. Compartimiento superior del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 53 por 50 centímetros (pág. 80, fig. 180).
189. Potencias. Ostentan en las cuatro filacterias bajas la inscripción: *beata sit sta. trinitas creatrix et gubernatrix omnium*, y en la superior: *potestats pugnen los demonis e llur malignitat*. Compartimiento intermedio del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 54 por 53 centímetros (pág. 80, fig. 180).
190. Virtudes. Lucen cerrando la composición el siguiente letrero: *virtuts de diversos mals e plagues an agurit e sanat*. En las cuatro filacterias que llevan en las manos puede leerse: *gloria patri genitrique proli tibi compar*, repetida en las cuatro con la única variación de que alguna entre *proli* y *tibi* intercala un *et*. Compartimiento inferior del cuerpo lateral izquierdo. Dimensiones: 53 por 57 centímetros (página 80, fig. 181).
191. Principados. Puede verse en ellos la inscripción: *o beata trinitas tibi laus tibi gloria*, repetida en tres filacterias, y *principats los realms e les provincies an regir e governar* en la filacteria superior. Compartimiento superior del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 52 por 53 centímetros (pág. 80, fig. 180).
192. Arcángeles. Llevan en la filacteria alta la inscripción: *arcangels guarden los lochs e grans legacions an a fer*. Dos de ellos llevan en las filacterias: *o trinitas et unitas laudabilis*, y el otro, el ángel de la Anunciación, lleva la palma y la inscripción: *ave maria gratia plena dominus tecum benedicta tu in mu...* Compartimiento intermedio del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 52 por 54 centímetros (página 80, fig. 180).
193. Ángeles. Ostentan tres filacterias distintas para cada uno: *te deum laudamus domine et benedicimus; te deum laudabilis cum archangelis*, y *te deum laudabilis cum archangelis qum* (sic). En la filacteria de cerramiento superior se lee: *angels los princeps e totes gens an governar e consolar*. Compartimiento inferior del cuerpo lateral derecho. Dimensiones: 52 por 57 centímetros (pág. 80, fig. 180).
194. San Esteban. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 27 por 50 centímetros (pág. 80).
195. Santa Úrsula. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 27 por 50 centímetros (pág. 80).
196. San Pedro. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 27 por 50 centímetros (pág. 80).
197. Piedad. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 27 por 50 centímetros (pág. 80).

198. San Juan Evangelista. En el libro que lleva en la mano se lee: *in principium erat verbum facta sun et in...* Compartimiento de la predela. Dimensiones: 27 por 50 centímetros (pág. 80).
199. Santa Catalina. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 27 por 50 centímetros (pág. 80, fig. 182).
200. San Antonio Abad. Compartimiento de la predela. Dimensiones: 27 por 50 centímetros (pág. 80).



## II

### OBRAS DOCUMENTADAS Y NO CONSERVADAS

1.— Retablo para el altar mayor de la iglesia del monasterio de San Antonio y Santa Clara, también llamado de San Damián, de Barcelona.

24 de febrero de 1383.— Firma de los capítulos para la realización del retablo. Sólo se conoce el encabezamiento.

24 de mayo de 1385.— Carta de pago firmada por Luis Borrassà a favor de Isabel Dusay, monja del convento de San Damián, de Barcelona, por el importe de cien libras a cuenta de las doscientas seis que debía pagar por la pintura del retablo mayor para la iglesia de dicho convento.

2.— Retablo dedicado a Santa Margarita, para la ermita de Sant Pere del Puig, de la Selva del Camp (Tarragona).

4 de diciembre de 1386.— Un pintor de Barcelona llamado Luis, que muy probablemente sería Borrassà, firma época de setecientos sueldos (35 libras), importe de la pintura del citado retablo.

3.— Retablo para el altar mayor de la iglesia de los frailes menores de Tarragona.

Año 1389 (sin indicación de día y mes).— Carta de pago otorgada por Luis Borrassà a favor de Jaume Saball, de la cantidad de doscientas diez libras, importe de la obra del citado retablo. No se precisan más detalles del mismo.

4.— Retablo para Tarragona.

14 de mayo de 1389.— Borrassà otorga poderes al mercader tarragonense Arnau Gener para cobrar del deán Joan de Ortoneda, del arcediano de Vilaseca Guillermo de Galliners y del presbítero Bernardo Boshom, las cantidades que le adeudaban por la pintura de un retablo, sin especificarse para dónde era ni cualquier otro detalle aclaratorio.

5.— Retablo para la iglesia de Santa Eulalia del Campo, de Barcelona.

5 de marzo de 1390.— Entre Luis Borrassà de una parte y Fr. Guillermo Bordoner, canónigo y sacristán de la iglesia de Santa Eulalia del Campo, de Barcelona; Fr. Francisco Magarola, canónigo de la misma,

y Bernat Calaf, ciudadano de Barcelona, de otra, se concierta la pintura de un retablo que sería para dicha iglesia. Esto queda bien determinado en una carta de pago, fechada el 7 de marzo del mismo año, en que Borrassà dice haber recibido una cantidad que no se expresa, a cuenta de las cuarenta libras a que ascendía el importe de dicho retablo. Toda-vía el 12 de noviembre siguiente consta en otra carta de pago otorgada por Borrassà, que había recibido la cantidad de ocho libras y cinco sueldos, importe del segundo plazo estipulado, y en otra extendida el día 28 de junio de 1391, que había recibido otras veinticinco libras a cuenta de las mencionadas cuarenta a que ascendía el coste total del retablo.

6.— Retablo dedicado a San Pedro, para la iglesia parroquial de Sant Pere de Salavinera.

Contratado el 15 de febrero de 1392, debía estar acabado, bien y cumplidamente, para la fiesta de Navidad del mismo año.

El documento nos conserva bastantes detalles del mismo: dividido en tres cuerpos, sus dimensiones totales serían nueve palmos de ancho y diecisésis de alto, incluido el bancal. Debe tener montantes anchos, donde se pondrían imágenes de profetas, apóstoles, vírgenes o mártires, sin determinar cuáles, y guardapolvo decorado con rosetas rehundidas y ramos de olivo sobre campo de oro. En el bancal debe quedar un espacio central para el tabernáculo, que ya estaba hecho. En la tabla central se representará a San Pedro entronizado, y, encima, la Crucifixión. En cada uno de los cuerpos laterales, tres escenas relativas a San Pedro, quedando el artista en libertad de elegirlas a su gusto, cosa que también ocurre con las imágenes de medio cuerpo que deben figurar en el bancal.

Se determinan las partes que deben ir doradas, así como que no falte el azul de Acre, el azul de Alemania y otros colores de buena calidad donde sea necesario.

El precio se establece en cincuenta y ocho libras barcelonesas, comprendidas las diez que vale la obra de carpintería. Las cobrará el pintor en tres plazos: al firmarse el contrato, diecisésis libras y media; por todo el mes de agosto, once libras, y el resto, cuando esté concluído.

El día 12 de marzo de 1393 Borrassà otorgó una carta de pago a favor de Bernat Compte, párroco de Boixadors, de la cantidad de cincuenta y ocho libras barcelonesas importe total del citado retablo mayor del templo parroquial de Sant Pere de Salavinera.

7.— Retablo dedicado a Santiago el Menor y San Bartolomé, para la iglesia de los franciscanos de Villafranca del Panadés probablemente.

El día 23 de febrero de 1392 Luis Borrassà firmó con el mercader de Villafranca del Panadés Bartomeu Mestre, un contrato para la pintura de un retablo bajo la advocación de los citados santos.

El retablo estaba ya terminado en su obra de carpintería y constituido por tres tablas, bancal y guardapolvo, con un ancho total de trece palmos.

Borrassà se obliga a realizar las operaciones preparatorias acostumbradas y a pintar en la tabla central las figuras de Santiago el Menor y San Bartolomé, con el Calvario en su parte alta, y en las dos laterales tres escenas de cada uno de los titulares colocadas en su mismo lado; todas ellas serán determinadas por Fr. Tomás Olzina, confesor del rey. En el bancal se colocará: en el centro, la Piedad de Cristo, y a los lados, la Virgen y San Juan, debiendo figurar la acostumbrada representación de las armas de Cristo. En el extremo, del lado de la Virgen, el apóstol San

Felipe, con una escena de su vida ocupando el espacio intermedio, y al otro lado, la Magdalena y una escena de su vida en disposición análoga. En el guardapolvo, con orlas y rosetas, figurarán las armas del mercader Bartomeu Mestre, a cuyas costas debió hacerse el retablo: una mano blanca sobre campo rojo.

Queda determinada, como de costumbre, la calidad del oro y el empleo del azul de Acre y de Alemania y otros colores finos, y el pintor promete tener la obra acabada antes del día de San Bartolomé próximo (24 de agosto).

El precio del antedicho retablo queda fijado en cuarenta libras barcelonesas, abonadas en los siguientes plazos: diez libras al firmarse el contrato; otras diez cuando estará ya dibujado y dorado, y las veinte restantes cuando quede concluido por completo.

8.— Retablo dedicado a San Pedro, para la iglesia parroquial de Mieres (Gerona).

El 7 de marzo de 1392 se efectuó un contrato entre Luis Borrassà, de una parte, y el capellán y baile de San Pedro de Mieres, de la otra, relativo a la pintura de un retablo para el altar mayor de la iglesia parroquial de dicha localidad.

El retablo, cuya obra de carpintería está haciendo el carpintero barcelonés Pere des Puig, está constituido por tres tablas, y su anchura total es de doce palmos; la tabla central tendrá catorce palmos de alto, y las laterales, doce y medio cada una. Además, el bancal tendrá dos palmos, y su ancho será de trece palmos.

Borrassà debe hacer todos los trabajos preparatorios de costumbre y pintar en la tabla central a San Pedro revestido de pontifical, con sus atributos; la cumbre viene ocupada por el Calvario acostumbrado. En las tablas laterales se pintarán tres escenas de la vida de San Pedro en cada una, dejadas a elección del pintor. En el centro del bancal se efigiará la Piedad de Cristo con los atributos de la Pasión, y en los departamentos laterales la Virgen y San Juan, San Andrés, San Pablo y otras imágenes, dejadas asimismo a elección del pintor. No se determina que en el guardapolvo haya motivos heráldicos aparte las orlas y rosetas corrientes.

Se especifican las zonas que deben ir doradas, el empleo del azul de Acre, el azul de Alemania, el carmín y otros colores de buena calidad.

En pago de su trabajo recibirá el pintor cincuenta y siete libras barcelonesas: diecinueve libras y cinco sueldos al extenderse el contrato, y el resto cuando el retablo esté acabado. Además Borrassà cuidará de que el carpintero Pere des Puig termine pronto y bien su trabajo en el retablo, cuyo valor es de ocho libras.

Una vez terminado por completo, el pintor debe ir a Mieres para cuidar de su colocación. Promete que ello será antes de la próxima Navidad.

9.— Retablo dedicado a las santas Catalina y Elena, para la iglesia del convento de franciscanos de Villafranca del Panadés.

El día 29 de mayo de 1392 tuvo lugar el acto de formalizar el contrato entre el pintor Luis Borrassà y Fr. Tomás Olzina, confesor del rey, para la pintura de un retablo dedicado a las santas Catalina y Elena, con destino a la iglesia del convento de franciscanos de Villafranca del Panadés.

El retablo de madera, ya construído, tiene tres piezas, bancal y guardapolvo. Borrassà tiene que efectuar los trabajos preliminares antes de pintarlo.

En el cuerpo central pintará las figuras de las titulares, y en lo alto, el Crucifijo con las Marías, San Juan y los judíos, según corresponde a la escena; en la tabla lateral del costado de Santa Catalina se representarán los siguientes momentos de su vida: cuando discute ante el emperador con los doctores y los vence; su tormento en las ruedas de cuchillos, y su decapitación. Del lado de Santa Elena irán: la aparición del ángel mostrando la cruz a Constantino en el puente del Danubio; el hallazgo de las cruces, y la identificación de la Vera Cruz al resucitar a un difunto. En el bancal deben figurar: la Piedad de Cristo, la Virgen y San Juan, San Pedro, Santa María Magdalena, Santa Cecilia y San Pablo. En las *fuloles* (montantes) estarán figurados: San Francisco, Santa Clara, San Luis, San Antonio de Padua, Santa Inés, San Juan Bautista, San Alejo, San Hilario, Santa Isabel de Hungría, San Miguel, San Gabriel y San Rafael.

En el guardapolvo, las orlas, rosetas y motivos heráldicos serán de plata corlada sobre campo de azul de Alemania.

El precio total es de cuarenta y cinco libras barcelonesas, con los siguientes plazos: al presente, quince libras; cuando la obra esté dibujada y dispuesta para el dorado, otras quince libras, y las restantes quince una vez terminada. Además, el pintor queda obligado a hacer un portapaz por el precio indicado.

No se determina la fecha en que debe quedar terminado este retablo. De todos modos, la obra se haría en seguida, pues el 17 de agosto del mismo año está fechada una carta de pago en que Borrassà reconoce haber recibido de Fr. Tomás Olzina la cantidad de 30 libras, importe de los dos primeros plazos determinados en el contrato.

#### 10.— Retablo dedicado a San Bartolomé, para el templo conventual de San Jaime, de Calaf (Barcelona).

El día 6 de agosto de 1392 se realizó un contrato entre Luis Borrassà, pintor de Barcelona, y Ramón ca Porta, beneficiado de la iglesia del convento de San Jaime, de Calaf (Barcelona), relativo a la pintura de un retablo dedicado a San Bartolomé para la iglesia de dicho convento.

En él se estipula que Borrassà ha de hacer a sus expensas la obra de carpintería y pintura de un retablo cuyo ancho es de diez palmos de cana barcelonesa, y su alto otros diez palmos, más el bancal que con dicha anchura tendrá dos palmos de alto. Este retablo ha de quedar terminado hasta fines de abril del próximo año 1393.

En la tabla central se pintará la figura de San Bartolomé con sus atributos: libro, diablo encadenado y cuchillo, y encima el acostumbrado Calvario. En cada una de las tablas laterales se representarán tres escenas de la vida de San Bartolomé, las que a juicio del pintor sean más bellas, y en el bancal figuras de medio cuerpo de la Piedad de Cristo, la Virgen y San Juan y además las imágenes que quepan a juicio del artista.

La obra estará dorada con oro fino; se emplearán azul de Acre y otros colores de calidad, excepto en el guardapolvo, donde se utilizará plata corlada y azul de Alemania.

Se establece el precio de treinta y dos libras barcelonesas en tres plazos: diez libras al presente, otras diez una vez preparado y dibujado a punto de dorar, y las restantes doce al quedar terminado.

El 7 de octubre de 1392 se extiende carta de pago en que Borrassà acusa recibo de 11 libras a cuenta de las 32, precio total del retablo, y el 26 de noviembre del año siguiente libra otra carta de pago por la cantidad de diez libras, con lo cual queda saldado el importe total del retablo, según dice el documento.

**11. — Retablo dedicado a los santos Miguel y Martín, para la iglesia parroquial de San Juan, de Valls (Tarragona).**

Para la iglesia de San Juan, de Valls, Borrassà se comprometió a hacer un retablo bajo la advocación de los santos Miguel y Martín, de acuerdo con un contrato que se realizó el día 20 de enero de 1396.

Además de la obra de pintura, Borrassà había de cuidar de la obra de carpintería de este retablo, constituido por tres tablas, bancal y guardapolvo. Su anchura es de once palmos de cana barcelonesa, y su altura total, de dieciséis palmos, subiendo algo más la tabla central que las laterales.

Tras las debidas operaciones preparatorias, se han de pintar en la tabla central las figuras de los titulares, y en la parte alta la Coronación de la Virgen, rodeada de ángeles. En la tabla lateral del costado de San Miguel hay que pintar: cómo lanza a los diablos del Paraíso, cómo pesa las almas y las envía a San Pedro y cómo saca almas del Purgatorio. En la tabla del otro lado, tres escenas relativas a San Martín, dejadas a elección del pintor. En el bancal se pintarán cinco momentos de la Pasión: Prendimiento, Flagelación, Crucifixión, Descendimiento y Resurrección.

En esta obra han de emplearse oro fino, azul de Acre, carmín y otros colores de calidad. En el guardapolvo se usará plata corlada y azul de Alemania.

Por todo ello se establece que el pintor cobrará ochenta florines de Aragón (44 libras), en tres plazos: veinticinco florines al presente; otros veinticinco cuando la obra estará dibujada y dorada, y los restantes treinta al acabarla. Borrassà promete que acabará este retablo antes de la próxima fiesta de Todos los Santos (1 de noviembre).

**12. — Retablo para Marquesa, viuda de Castelló, de Mallorca.**

Solamente se conocen el encabezamiento del contrato por el cual Borrassà se compromete a pintar un retablo para dicha dama, sin ningún otro detalle acerca del mismo, y una carta de pago en que Borrassà dice haber recibido diez libras a cuenta de las treinta y cinco en que se ha ajustado el precio. Ambos documentos están fechados el 7 de febrero de 1398.

**13. — Dos entremeses para el Gremio de los Carniceros de Barcelona.**

El 14 de agosto de 1402 Luis Borrassà firmó una carta de pago a favor de Guillem Sent Pol, carnicero ciudadano de Barcelona, en representación del Gremio de Carniceros de dicha ciudad, por valor de setenta y una libras, doce sueldos y seis dineros, es decir quince libras, dos sueldos y seis dineros que faltaban saldar de una cantidad mayor que debían abonarle por razón de un entremés hecho por Borrassà para el citado Gremio el año 1397, con ocasión de las fiestas celebradas en Barcelona en honor del rey don Martín, a raíz de su regreso de Sicilia.

Las restantes cincuenta y seis libras y diez sueldos le eran debidas por razón de otro entremés que el mencionado Gremio encargó hacer

a Borrassà el año 1400, en honor de la reina doña María, cuando, procedente de Zaragoza, entró en Barcelona para su coronación, con cuyo motivo se celebraron grandes y solemnes fiestas.

14.— Entremés para el Gremio de los Freneros de Barcelona.

Con motivo de las fiestas celebradas en honor de la reina María, esposa del rey Martín, el Gremio de los Freneros de Barcelona encargó a Borrassà la realización de un entremés.

El 6 de julio de 1400 Borrassà extendió una carta de pago a favor de los administradores de dicho Gremio, por valor de ciento cinco libras, quince sueldos y seis dineros, a cuenta de las ciento veintitrés libras, siete sueldos y seis dineros a que ascendía el importe total de la obra. Borrassà acreditó haber recibido ya el total del importe del mencionado entremés en otra carta de pago fechada el inmediato día 5 de agosto.

15.— Retablo dedicado a San Antonio Abad, para la iglesia parroquial de Albarells (Barcelona).

El pintor Luis Borrassà y el párroco de la iglesia de Albarells convinieron, en documento fechado el 16 de noviembre de 1400, la construcción de un retablo bajo la advocación de San Antonio de Vianés, para la citada iglesia parroquial.

Borrassà cuidará de preparar y pintar un retablo de madera que se le entrega ya hecho, de diez palmos de ancho y nueve y medio de alto, y además el bancal, cuyas dimensiones no se detallan.

En la tabla central pintará el titular, con sus atributos: báculo y libro, y en lo alto la Crucifixión. En cada una de las tablas laterales se representarán tres escenas de la vida de San Antonio, dejadas al arbitrio del artista, o bien serán fijadas más adelante por el párroco de dicha iglesia. En el compartimiento central del bancal se pintará la Piedad de Cristo con sus atributos; a sus lados, la Virgen y San Juan; en los extremos, San Pedro y San Pablo, y en los espacios intermedios las imágenes que mejor parezcan. En las *fuyoles* (montantes) se pintarán figuras de apóstoles, vírgenes o profetas, llenando los departamentos que ya tienen, pero en cada uno habrá un Evangelista, de manera que estén representados los cuatro.

Quedan señaladas las partes que deben dorarse con oro fino, y determinado el empleo del azul de Acre, carmín y otros colores de calidad; en el guardapolvo se usará plata corlada y azul de Alemania, y como emblemas heráldicos puertas de oro en campo rojo.

La obra debía quedar terminada en la próxima Pascua, y su importe es de treinta y cinco florines de oro de Aragón (19 libras 5 sueldos), pagaderos en tres plazos: la tercera parte, al comenzar la obra; otra tercera parte cuando esté dibujada y dorada, y el resto cuando quede terminada y a punto de ser colocada.

El 26 de enero de 1401 Borrassà extendió una carta de pago de la suma de 20 florines de oro de Aragón a cuenta de los 35 que debía percibir por dicho retablo.

16.— Retablo dedicado a los Santos Antonio, Pedro y Pablo, para Ramón Doménech, doncel de Vilarrodonia.

La única noticia conocida relativa a este retablo es una carta de pago, fechada el 14 de diciembre del año 1400, librada por Borrassà a favor de Ramón Doménech, doncel de Vilarrodonia, por valor de once libras bar-

celonesas recibidas a cuenta de una cantidad mayor debida al pintor por razón de la pintura de un retablo dedicado a los Santos Antonio, Pedro y Pablo.

17.— Retablo dedicado a Santa Catalina, para el mercader de Burgos, García Ruiz.

El día 27 de junio de 1401 se formalizó un contrato entre García Ruiz, mercader de Burgos, y Luis Borrassà, para la pintura de un retablo dedicado a Santa Catalina.

Borrassà debe cuidar de la obra de carpintería y pintura del retablo, cuyas dimensiones serán: dieciocho palmos y medio de ancho por once palmos de alto, y además un bancal de igual anchura y dos palmos de alto.

Debe tener guardapolvo y cinco tablas. En la central se pintará la figura de Santa Catalina y, en la parte alta, el Calvario; en las restantes tablas, lo que sigue: en la primera, la imagen de San Juan Bautista, y en su parte superior el Bautismo de Cristo en el Jordán; en la segunda, San Pedro apóstol y su Crucifixión; en la tercera, San Andrés y su Crucifixión, y en la cuarta, San Pablo y la escena de su martirio. En el bancal se pintarán la Piedad de Cristo entre la Virgen y San Juan, en su parte central, y en los costados las imágenes de apóstoles, vírgenes o mártires que quepan.

En esta obra deberá emplearse oro fino, azul de Acre y otros colores de calidad.

En el guardapolvo, donde se empleará plata corlada y azul de Alemania, deben figurar escudos de dicho García Ruiz: campo azul con una estrella de oro y sobre la estrella una luna de plata; encima del escudo una cruz roja.

Debe quedar terminado este retablo por todo el mes de agosto próximo. Su precio es de sesenta florines de oro de Aragón (33 libras), de los cuales el pintor confiesa haber recibido ya quince; el resto se abonará una vez terminado este retablo.

18.— Retablo para la iglesia de San Juan, de Valls.

El día 19 de junio de 1401, ante el Consell general de la villa de Valls, el presbítero Joan Homiach daba cuenta de que se hallaba en tratos con Luis Borrassà, pintor de Barcelona, que estaba dispuesto a hacer un retablo para la iglesia de San Juan, de Valls, por el precio de trescientos florines, y que lo terminaría en el término de dos o tres años. Acerca de dicha proposición, el Consell general determinó que el mencionado retablo sea hecho por el citado Borrassà.

Esta obra debió realizarse, pues, el 18 de diciembre de 1408, Borrassà extendió una escritura de revocación de poderes a favor del causídico tarragonense Bernat Ponsoda en lugar del presbítero Joan Homiach, facultándole para cobrar la suma de cincuenta florines de Aragón, adeudada desde hacía unos tres años por los jurados de la villa de Valls como parte de una cantidad mayor, precio de un retablo que había hecho para dicha villa.

Por fin el 21 de febrero de 1410 Borrassà pudo extender una carta de pago a favor de Pere Carbonell, obrero de la iglesia de San Juan, de Valls, por la suma de sesenta florines de oro de Aragón, en concepto de saldo de los trescientos prometidos pagar por la pintura de un retablo para el citado templo.

En ninguno de estos documentos se habla de la advocación ni se dan más detalles acerca de dicho retablo.

19.— Retablo dedicado a San Pedro, para la iglesia parroquial de Santa María de Manlleu (Barcelona).

El 21 de febrero de 1403 se formalizó un contrato firmado por Bernat Torn, vicario de la parroquia de Santa María, de Manlleu, de una parte, y Luis Borrassà, de la otra, relativo a la construcción de un retablo dedicado a San Pedro, para la iglesia citada.

Borrassà cuidará también de la obra de carpintería del retablo, que tendrá siete palmos de ancho y otros siete de alto, excepto el bancal, cuyas dimensiones no se determinan.

En la tabla central pintará a San Pedro en cátedra, y a sus pies un sacerdote arrodillado, imagen del donante; en la zona superior, el acostumbrado Calvario. En los cuerpos laterales, dos escenas de la vida de San Pedro en un lado: el momento en que, estando el apóstol dedicado a su oficio de pescador, se le apareció Jesús y se lanzó al agua para ir a su encuentro, y la crucifixión de San Pedro; en el otro lado los santos Cosme y Damián, en lo alto, y entre ellos la figura de dicho sacerdote arrodillado *«en significansa que, lo un dels baneys sants, li adob les dens»*, y en la parte baja la Virgen con el Niño en brazos, y ángeles músicos.

Se especifican las partes que se dorarán con oro fino de florín de Florencia, el empleo de azul de Acre, carmín y otros colores de buena calidad. En el guardapolvo se harán en plata corlada, sobre campo pintado con azul de Alemania, follajes y escudos con un torno como motivo heráldico. Este retablo debe quedar terminado y listo para ser colocado antes del próximo domingo de Quincuagésima.

Como precio se indica la cantidad de veintiocho florines de oro de Aragón (15 libras 8 sueldos), pagados en dos plazos: diez en el momento presente y los dieciocho restantes cuando se terminen todos los trabajos.

20.— Retablo dedicado a la Virgen María, para la iglesia del convento de monjas clarisas, de Villafranca del Panadés.

En virtud de contrato firmado el 29 de agosto de 1404, Luis Borrassà se obliga a cuidar de la obra de carpintería y pintura de un retablo cuyas dimensiones son: catorce palmos de ancho y dieciocho y medio de alto, comprendidos el bancal, que tendrá tres palmos y cuarto, y el guardapolvo; estará constituido por tres tablas y el bancal, que tendrá nueve compartimientos.

Se especifican los elementos decorativos *rampans e pinyacles, spigues, capitels, vases e redortas dobles, ab son archet, ab una claravoya a la taule del mig e al bancal, ab sos arxets...*

En la tabla central debe pintarse la Anunciación, con la monja donante arrodillada ante la Virgen; en la parte alta, la acostumbrada representación del Calvario. En las tablas laterales debía pintar Borrassà tres escenas alusivas a la Virgen en cada una: el Nacimiento, la Epifanía y la Resurrección de Jesucristo, en la primera, y la Ascensión, Pentecostés y Coronación de la Virgen, en la otra. En los nueve departamentos del bancal deben ir: la Piedad de Cristo en el centro, con los atributos de la Pasión, y a sus costados la Virgen y San Juan; Santa Clara, San Miguel y San Pedro a un lado, y al otro San Francisco, la Lapidación de San Esteban y una tercera cuya elección se reserva a la monja donante.

Se determinan las partes que deben ir doradas con oro de florín de Florencia, y pintadas con azul de Acre, carmín y otros colores de calidad. En el guardapolvo, donde utilizará plata corlada y azul de Alemania, se harán follajes y algunos escudos determinados por la citada religiosa.

El retablo tendrá cortina, en la cual se pintará la Anunciación.

Por precio de todo ello se prometen al artista cincuenta y cuatro libras barcelonesas, con los siguientes plazos: veinte florines al presente; treinta florines para la próxima Navidad, y el resto cuando la obra esté terminada. Sin embargo se advierte que debe estar acabada unos días antes de la fiesta de la Virgen de Marzo (25 de marzo) del año próximo, a fin de que el día de dicha festividad esté ya colocado en la iglesia.

El día 4 de febrero de 1405 Borrassà otorgó una carta de pago a favor de Sor Francisca Roca, monja del convento de Santa Clara de la citada población de Villafranca del Panadés, por la suma de 5 libras y 10 sueldos, correspondientes a la segunda entrega a cuenta de las 54 libras, precio de la pintura de un retablo de la Virgen María, para la iglesia de dicho convento.

21.— Retablo dedicado a San Antonio, para la catedral de Barcelona.

Solamente se conoce, con respecto a este retablo, una carta de pago, fechada el 4 de mayo de 1406, en la que Borrassà reconoce haber recibido de los beneficiados de la catedral de Barcelona, Bernardo ca Vall y Francisco Carreres, la cantidad de setenta libras barcelonesas, importe de la pintura de un retablo dedicado a San Antonio.

22.— Retablo dedicado a San Miguel, para la iglesia monasterial de San Miguel de Fluvia (Gerona).

El contrato se firmó el 18 de abril de 1407. En virtud del mismo, Borrassà cuidará de hacer un retablo, así en su obra de carpintería como en lo relativo a la pintura, cuyas dimensiones serán: trece palmos de ancho y catorce de alto, dispuesto en tres tablas, de las cuales la central, terminada en punta aguda, se elevará más que las laterales; además, el bancal o predela, teniendo los mismos trece palmos de ancho, será de tres palmos de alto. Como era corriente, tendrá *redortes, spigues, vases, capitels, rampans, arxets, sota rampans e altres arxets* y guardapolvo.

En cuanto a los temas de las tablas, se pintarán en la central el arcángel San Miguel, armado, con un dragón de siete cabezas a sus pies, y en lo alto el Calvario. En las laterales se figurarán tres escenas alusivas a San Miguel, en cada una de ellas, escenas que se dejan al arbitrio del artista.

En el bancal se dispondrán siete encasamientos, ocupados por medias figuras de San Pedro, Santa Catalina, la Virgen, la Piedad de Cristo en el centro, con los atributos de la Pasión, San Juan Evangelista, Santa Eulalia y San Pablo.

Quedan señalados los espacios que deben ir dorados con oro fino de Florencia; los colores empleados, de buena calidad, y que en cada escena habrá una figura cuyo vestuario se hará con azul de Acre. En el guardapolvo habrá follajes embutidos, de plata corlada, sobre campo de azul de Alemania.

Borrassà promete tener acabada esta obra antes del día 15 de septiembre del año próximo, a fin de que pueda estar colocada en la iglesia para la festividad de San Miguel (29 de septiembre) de dicho año.

Como precio queda estipulada la cantidad de cincuenta y cuatro

libras y un sueldo melgarés, pagadas en los siguientes términos: veintiocho libras en la próxima fiesta de San Miguel, y el resto en la misma fecha del año siguiente.

En un documento del notario gerundense Miguel Pere, fechado el 17 de enero de 1409, consta que el retablo estaba ya completamente terminado y colocado en la citada iglesia de San Miguel de Fluvia.

23. — Retablo para la capilla de las Once mil Vírgenes, construída en el claustro nuevo de la catedral de Vich.

Con referencia a este retablo, la única noticia conocida es una carta de pago otorgada por el pintor Luis Borrassà a favor del licenciado en leyes Bartomeu de Soler, por la cantidad total convenida como precio de un retablo hecho por dicho Borrassà y colocado por disposición del citado Soler en la capilla de las Once mil Vírgenes construída en el claustro nuevo de la catedral de Vich. El documento, fechado el 12 de abril del año 1412, no aporta más detalles sobre el mismo.

24. — Retablo dedicado a San Jaime, para la iglesia de San Juan de las Abadesas.

Solamente se conoce este retablo por la referencia proporcionada por el libro de cuentas del beneficio de San Jaime de dicha parroquia, donde figura, con fecha de 27 de febrero de 1414, una anotación de pago a favor del pintor Luis Borrassà de la suma de sesenta y cuatro escudos de oro francés por la pintura de un retablo dedicado a San Jaime, para la mencionada iglesia de San Juan de las Abadesas.

25. — Retablo para el templo parroquial de San Gervasio, cerca de Barcelona.

Únicamente conocemos el encabezamiento del contrato para este retablo, firmado el 12 de junio de 1414, lo cual nos priva de conocer las precisiones acostumbradas sobre la ejecución de la obra contenidas en estos documentos.

Una carta de pago otorgada por Borrassà el 9 de febrero de 1415, por la suma de 8 libras y 16 sueldos, nos informa de que el precio total convenido para este retablo era de 44 libras barcelonesas.

26. — Retablo bajo la invocación de San Martín, para la iglesia parroquial de San Martín de Palafrugell (Gerona).

El 11 de diciembre de 1414 se formalizó un contrato por el cual Borrassà se compromete a llevar a término este retablo, así en su parte de carpintería como de pintura. Sus dimensiones serán: doce y medio palmos de ancho y dieciséis de alto, constituido por tres tablas, de las cuales la central, terminada en aguda punta, se elevará cuatro palmos más que las laterales. Además, a lado y lado se colocará una tabla de dos palmos y medio de ancho por doce de alto, y se harán dos trozos de bancal, de tres palmos y medio de ancho por cuatro de alto, que dejarán entre sí espacio para un tabernáculo que está ya en la iglesia, y se completará el conjunto, caso único entre lo conocido de Borrassà, con una puerta a cada lado en la parte baja.

En la tabla principal se pintará la imagen de San Martín en el momento de su consagración episcopal, y en su parte alta la Crucifixión. En las dos tablas laterales irán tres escenas de la vida de San Martín en cada una, y en las otras dos tablas extremas se representará en una la Estigmatización de San Francisco y en la otra Santa Catalina, en la parte baja, y Santa Margarita, en la zona superior.

Se especifica lo que irá dorado; que se usarán colores de calidad: azul, carmín y otros; que en el guardapolvo irán follajes, en plata corlada sobre campo azul, y escudos que ostentarán un palacio en plata y una gavilla en oro a cada lado sobre campo rojo. Las puertas se pintarán simplemente con colores adecuados. El todo debe quedar terminado antes de la próxima fiesta de la Virgen de Septiembre (día 8).

El precio queda estipulado en ciento treinta y cinco florines de oro de Aragón (74 libras y 5 sueldos), pagaderos en tres plazos: hasta las próximas fiestas de Carnaval le habrán entregado cuarenta florines; cuando la obra esté preparada y dibujada le serán dados otros cuarenta florines, y cuando esté terminada, los cincuenta y cinco florines restantes.

Una vez concluída la obra, Borrassà deberá trasladarse a Palafrugell para cuidar de su colocación, determinándose que el pintor debe cobrar un florín por cada día que esté fuera de su casa, y además cuatro sueldos diarios por gastos de viaje en los cuatro días que estará en camino, de ida o de vuelta.

El 30 de octubre de 1415 Borrassà otorgó una carta de pago por la suma de cuarenta y cuatro libras barcelonesas, es decir, el total de los ochenta florines convenidos para los dos primeros plazos, a cuenta de los ciento treinta y cinco florines concertados como precio total del retablo, indicio evidente de que estaba ya en avanzado estado de realización.

27.— Retablo dedicado a Santa Eulalia de Mérida, para el altar mayor de la iglesia parroquial de Santa Eulalia, de Gironella (Barcelona).

El 17 de abril de 1415 se efectuó el contrato por el cual Borrassà se comprometió a cuidar de la obra de carpintería y pintura de un retablo dedicado a Santa Eulalia de Mérida, para el altar mayor de la iglesia del citado lugar de Gironella.

El retablo ha de tener doce palmos y tres cuartas de ancho, y trece palmos de alto, aparte el bancal, que tendrá tres palmos y medio; estará constituido por tres tablas, de las cuales la central, con punta aguda, se elevará tres palmos más que las laterales. Otros elementos como *redortas doblas, capitells, spigas, basas, rampans, pinyacles, arxets, redortes, sobre arxets*, completarán la estructura; un tabernáculo de tres palmos y medio de alto y de ancho lo que corresponda, con claraboya y corona de hojas, y a cada lado un bancal que enlace con él y tenga la anchura del retablo, dejándose en la parte derecha del mismo, lado de la Epístola, un hueco a manera de portal.

En la tabla central se pintará la figura de Santa Eulalia, con una palma en la mano y un libro en la otra, vestida con manto de azul de Acre brocado en oro, y la cota a modo de paño de oro. Encima, la escena de la Crucifixión. En las tablas laterales se representarán tres escenas de la vida de Santa Eulalia en cada una, a elección de mosén Berenguer de Matamala, canónigo de la catedral de Barcelona. En la parte izquierda del bancal se dispondrán tres compartimientos para las figuras de San Pedro, Santa Catalina y Jesús que llevará en una mano la inscripción *Hoc est corpus meum* y con la otra señalará el tabernáculo; al otro lado se pintará San Juan Bautista, con la inscripción *Ecce Agnus Dei*, y, tras el hueco dejado a modo de portal ya indicado, la figura de San Pablo en el extremo.

Alrededor del retablo irá un guardapolvo con follajes embutidos, y escudos si así lo desean, de plata corlada sobre campo pintado con azul de Alemania.

Se determina lo que debe ir dorado con oro fino, y la acostumbrada advertencia de que se usarán colores de buena calidad.

El retablo había de quedar terminado por todo el próximo mes de noviembre. Entonces Borrassà o un enviado suyo debe pasar a Gironella para dirigir su colocación, sin cobrar nada, pero con los gastos de viaje y estancia a cargo de los de Gironella.

Como precio se estipulan sesenta y seis libras: veinte se entregarán al firmar el contrato; otras veinte cuando el retablo esté dibujado y a punto de dorar, y el resto cuando esté terminado.

28.— Retablo para el doctor en leyes Ramón Grau, de Barcelona.

Sólo se conoce el encabezamiento de un contrato firmado el 9 de diciembre de 1416 entre el doctor en leyes Ramón Grau, ciudadano de Barcelona, y el pintor Luis Borrassà, de la misma ciudad, relativo a la construcción de un retablo. No se dan más detalles.

El mismo día el citado Borrassà firmó ápoca al dicho Ramón Grau acusando recibo de veintidós libras y diez sueldos barceloneses a cuenta del valor del mencionado retablo.

El 14 de mayo de 1417 Borrassà suscribió una carta de pago a favor del mismo doctor Ramón Grau, por la cantidad de veintidós libras como segundo plazo a cuenta del importe total del retablo, que aquí se cita: ciento cuarenta florines de oro de Aragón (77 libras). Este segundo pago es prueba de que el retablo estaba ya en avanzado grado de construcción.

29.— Retablo dedicado a los Santos Lorenzo, Hipólito y Tomás de Aquino, para la capilla de San Lorenzo, de la catedral de Barcelona.

Contratado el día 17 de febrero de 1419 entre el canónigo de la catedral de Barcelona Ferrer dez Pujol y el pintor Luis Borrassà debía realizarse para la capilla de San Lorenzo de la catedral de Barcelona.

La obra de carpintería estaba ya hecha, y Borrassà se encarga de la preparación y pintura del retablo.

En el compartimiento central han de disponerse tres espacios para colocar los titulares: San Lorenzo, en el centro, vestido de diácono, con dalmática de color azul de Acre, brocada en oro, y llevando en una mano las parrillas y en la otra una palma. A la parte derecha, San Hipólito, armado como caballero, y al otro lado Santo Tomás de Aquino con una iglesia en la mano hacia la que se dirigen rayos que proceden de la otra mano; su capa debe estar adornada con estrellas de oro. En la parte alta se representará el Calvario. En las otras tablas se dispondrán seis espacios donde se pintarán otras tantas escenas de la vida de Santo Tomás de Aquino dispuestas por mosén Ferrer Despujol y el señor Guillem Pujol. En los seis compartimientos del bancal se pintarán escenas relativas a San Lorenzo.

En el guardapolvo se colocarán follajes embutidos de yeso y escudos si así lo desean los donantes, en plata corlada sobre campo de azul de Alemania. Se indican las partes que han de ir doradas y se insiste en la buena calidad de los colores, concretándose que en cada escena Borrassà debe hacer una o dos figuras con vestidos en color azul de Acre y otras con ropajes dorados, como se acostumbra en los buenos retablos. Además debe pintar la sacristía de la capilla y estar presente para dirigir la colocación del retablo una vez terminado. Promete dejarlo concluido antes de un año después de la próxima Pascua.

El precio total convenido es de ochenta y cinco libras barcelonesas,

pagaderas en dos plazos: cincuenta y cinco al firmarse el contrato, y el resto una vez terminada la obra.

Al día siguiente Borrassà extendió una carta de pago a favor del canónigo Ferrer dez Pujol, por valor de las cincuenta y cinco libras convenidas como primer plazo en el contrato.

30.— Retablo para la Cofradía de San Nicolás, de la villa de Cervera (Lérida).

En documentación conservada en el archivo parroquial de Cervera hay notas de varios pagos efectuados a Luis Borrassà por razón de un retablo pintado para la Cofradía de San Nicolás, radicada en la iglesia parroquial de dicha villa.

En 1419 se hizo este retablo por dicho Borrassà, con la colaboración de su esclavo Lluch, siendo su precio total doscientas libras y once sueldos. Constan los gastos de embalaje y transporte desde Barcelona, y su colocación, así como el coste de las cortinas para el retablo, que fué de catorce libras y quince sueldos, incluía la tela y la labor pictórica que hizo el mismo Borrassà.

31.— Retablo dedicado a San Ginés, para el altar mayor de la iglesia parroquial de San Genís de Palafolls (Barcelona).

La documentación de este retablo se conoce fragmentariamente. Los obreros de la parroquia de San Genís de Palafolls vendieron, el 13 de octubre de 1420, un censal muerto, a fin de poder pagar a Luis Borrassà la cantidad de sesenta florines de oro de Aragón a cuenta de los ciento cincuenta (82 libras y 10 sueldos) que deben pagarle por el retablo que hizo para el altar mayor de dicha iglesia.

El día 2 de enero de 1421 está fechada una época de Borrassà que dice haber recibido en diversas entregas de los obreros de la parroquia de San Genís de Palafolls el total de los ciento cincuenta florines de oro de Aragón, precio ajustado en el contrato para la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de dicho pueblo, dedicado a San Ginés y entregado ya para su colocación.

32.— Dos retablos para Juan de Llobera y Francisco Moragues, ciudadanos de Barcelona.

Para Juan de Llobera, mercader, y Francisco Moragues, pañero, ambos de Barcelona, pintó Borrassà simultáneamente dos retablos, uno de ellos a cuenta de Pedro Cirer. Hay bastantes noticias referentes a los mismos, pero con frecuencia no se determina claramente si se refieren a uno u otro, por lo cual quedan aquí englobados en un solo apartado.

El 13 de abril de 1423 se formalizó un contrato entre Juan de Llobera y Luis Borrassà, del cual sólo se conoce el encabezamiento, para la pintura de un retablo. El mismo día se formalizó también otro contrato con Juan de Llobera y Francisco Moragues para la pintura de otro retablo, de cuyo documento tampoco conocemos más que el encabezamiento.

Poco después, el 20 de abril, Borrassà otorgó una carta de pago a favor de Juan de Llobera por la suma de cincuenta y cinco libras barcelonesas a cuenta de la pintura de los dos retablos contratados días antes por el citado Juan de Llobera y Francisco Moragues.

El 12 de enero de 1424 está fechada una carta de pago otorgada por Luis Borrassà a favor de Juan de Llobera y Francisco Moragues por la suma de 27 libras y 10 sueldos barceloneses, a cuenta de las 100 libras señaladas como precio de la pintura de un retablo que aquéllos concer-

taron a cuenta de Pere Cirer. El 24 de octubre de ese año, Borrassà otorgó otra carta de pago a favor de Juan de Llobera, por la suma de veintisiete libras y diez sueldos barceloneses, importe del segundo plazo convenido en el contrato para la pintura de unos retablos. Unos días más tarde, el 27 del mismo mes, otorgó otra carta de pago, esta vez a favor de Francisco Moragues, por la suma de cinco libras y diez sueldos, importe del tercer plazo convenido en el contrato para la pintura de un retablo.

Nada más conocemos, en cuanto a documentación, que pueda referirse a estos retablos que por el momento son desconocidos.

33.— Retablo para la iglesia de San Cugat del Rec, de Barcelona.

Se conoce únicamente por estar citado en un requerimiento presentado a instancias del pintor Luis Borrassà, del cual sólo se conoce el encabezamiento, fechado el 19 de diciembre de 1424.

## ESQUEMA DE LA VIDA Y DE LA OBRA DE BORRASSÀ

En el siguiente cuadro sinóptico se ordenan cronológicamente los principales datos directa o indirectamente relacionados con Luis Borrassà.

Todos los datos biográficos sin relación directa con la producción artística se resumen en la segunda columna, mientras la titulada *documentos* comprende las referencias documentales a retablos. Las obras, documentadas o atribuïdas, de Borrassà se enumeran sumariamente en la columna titulada *obras*; dos asteriscos indican que se trata de una obra documentada y fechada por los propios documentos, que se conserva todavía; uno, que es una obra conocida sólo por referencias documentales, sin que se conozcan restos de ella; las obras meramente atribuïdas y de fecha determinada por otros medios carecen de asterisco. Finalmente, en la columna de *colaboradores* se incluyen las referencias documentales a los aprendices y ayudantes de Borrassà, y en la rotulada *hechos* se resumen los acontecimientos históricos o artísticos más destacados que contribuyen a situar el desarrollo de las actividades de Borrassà.

FECHAS	BIOGRAFÍA DE BORRASSÀ	DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES	HECHOS
1380	21 enero. Ciudadano de Gerona.	21 enero. Cobra trabajos de reparación de una vidriera en la catedral de Gerona.			Reina Pedro IV. El futuro Juan I casa con Violante de Bar.
1383	Establecido en Barcelona.	24 febrero. Contrata la pintura de un retablo para el convento de San Antonio y Santa Clara, de Barcelona.			Pedro IV contribuye con 3.000 sueldos a la obra del retablo mayor del convento de San Antonio y Santa Clara, también llamado de San Damián, de Barcelona.
1385	Aparece ya como ciudadano de Barcelona.	24 mayo. Cobra cien libras a cuenta del precio total del retablo mayor del convento de San Damián, también llamado de San Antonio y Santa Clara, de Barcelona.	º Retablo para San Damián, de Barcelona. Precio: 206 libras.		Sentencia arbitral dictada por el escultor Pere Moragues y el pintor Esteve Rovira sobre el precio de dicho retablo de San Damián.
1386		4 diciembre. Hallándose en la Selva del Campo, cobra 700 sueldos por el retablo de Santa Margarita, para la ermita de San Pere del Puig, de la aludida localidad.	º Retablo de Santa Margarita, para la ermita de San Pere del Puig, de La Selva del Campo. Precio: 35 libras.		
1387					Juan I sucede a su padre, Pedro IV.
1388	13 junio. El rey Juan I le concede una prórroga del tiempo señalado para terminar las obras que tenía comprometidas con particulares, al tenerle ocupado en los trabajos de las fiestas de su coronación en Zaragoza.	13 junio. Colabora en las fiestas de la coronación de Juan I, en Zaragoza.	Retablo con escenas de la vida de Jesús (1385-1390). Retablo para San Juan de Vilatorta (1385-1390).		Juan I ordena abonar (5 de abril) el resto de la cantidad asignada, dando cumplimiento a los piadosos deseos de su padre respecto al retablo del convento barcelonés de San Damián.
1389	Alistado en las milicias ciudadanas de Barcelona, barrio del Mar.	14 mayo. Otorga poderes al mercader tarragonense Arnaldo Gener para cobrar un retablo. (Sin indicación de día y mes). Recibo final de las 210 libras en que se contrató un retablo para los franciscanos de Tarragona.	º Retablo para la catedral (?) de Tarragona. º Retablo para San Francisco, de Tarragona. Precio: 210 libras.		
1390	18 marzo. Firma un compromiso de evicción a favor de Bernardo Amenós.	5 marzo. Contrata la pintura de un retablo para la iglesia de Santa Eulalia del Campo, de Barcelona. 7 marzo. Recibe una cantidad a cuenta del retablo de Santa Eulalia del Campo. 12 noviembre. Cobra ocho libras y cinco sueldos, segundo plazo del retablo de Santa Eulalia del Campo.	º Retablo para Santa Eulalia del Campo, de Barcelona. Precio: 40 libras. Retablo del Arcángel Gabriel, en la catedral de Barcelona (hacia 1390).		
1391	14 junio. Arrienda una casa de su propiedad a Pedro Miguel Salip, en Gerona.	28 junio. Cobra 25 libras, final de las 40 convenidas por el retablo de Santa Eulalia del Campo.		26 junio. Guerau Gener, de 22 años de edad, entra en el taller por dos años. 11 septiembre. Rescindido el contrato anterior.	

FECHAS	BIOGRAFÍA DE BORRASSÀ	DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES	HECHOS
1392	19 diciembre. Gabriel Vila da poder a Antonio Pont para cobrar 33 libras que le adeuda Borrassà, por la venta del esclavo Lluch.	15 febrero. Contrata un retablo dedicado a San Pedro, para la iglesia de San Pedro de Salavinera. 23 febrero. Contrata un retablo dedicado a San Jaime Menor y San Bartolomé. Interviene Fr. Tomás Olzina, confesor del rey. 7 marzo. Contrata un retablo dedicado a San Pedro, para la iglesia de Mieres (Gerona). 29 mayo. Contrata un retablo dedicado a las Santas Catalina y Elena, con Fr. Tomás Olzina, confesor del rey, para los franciscanos de Villafranca. 6 agosto. Contrata un retablo dedicado a San Bartolomé, para la iglesia del convento de San Jaime, de Calaf. 17 agosto. Cobra 30 libras a cuenta de las 45 que debe cobrar por el retablo de las Santas Catalina y Elena, para los franciscanos de Villafranca del Panadés. 7 octubre. Cobra 11 libras a cuenta de 32, precio del retablo para la iglesia de San Jaime, de Calaf.	• Retablo de San Pedro de Salavinera. 16 × 9 palmos. Precio: 58 libras. • Retablo de San Jaime Menor y San Bartolomé, de Villafranca (?). 13 palmos ancho. Precio: 40 libras. • Retablo de San Pedro de Mieres. 14 × 12 palmos. Precio: 57 libras. • Retablo de las Santas Catalina y Elena, de Villafranca. Precio: 45 libras. • Retablo de San Bartolomé, de Calaf. 12 × 10 palmos. Precio: 32 libras.	19 diciembre. Por 66 libras compra al carpintero mallorquín Gabriel Vila un esclavo tártaro llamado Lluch, de 18 años de edad. Firma como testigo Pedro Arcayna, pintor.	
1393	13 enero. Firma como testigo en una escritura. 14 enero. Rescinde el contrato de arrendamiento de una casa de su propiedad en Gerona, anteriormente otorgado a Pedro Miguel Salip. 12 marzo. Firma como testigo en una escritura. 22 octubre. Su esposa, Catalina Coral, le otorga poderes generales. El mismo día otorga poderes para vender una casa en Gerona, de la dote de Catalina. 27 noviembre. Revoca poderes a favor de Guillermo Alí, y habilita al pintor Antonio Gener, que convivía con él, como su apoderado.	12 marzo. Cobra de Bernat Compte, párroco de Boixadors, 58 libras por el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Salavinera. 26 noviembre. Cobra 10 libras, saldo de las 32 convenidas por el retablo de San Bartolomé, de Calaf.		16 abril. El pintor Pascual García, de Torrente (Valencia), mayor de 20 años y menor de 25, entra en el taller por dos años. Firma como testigo Mateo Tudó, pintor, residente en el domicilio de Borrassà. 25 noviembre. Pascual García otorga carta de pago de dote a favor de su futura esposa. Los pintores Mateo Tudó y Antonio Gener firman como testigos. 27 noviembre. Consta como residente en su domicilio el pintor Antonio Gener.	
1394					Pedro Serra cobra el retablo del Espíritu Santo, de Manresa.
1395					P. Serra cobra el retablo de San Bartolomé y San Bernardo, de Manresa.
1396	6 abril. Firma como testigo en una escritura. 25 agosto. Otorga poderes generales al escribano Pedro Borrassà, en nombre propio y como padre y legítimo administrador de Narciso Borrassà, impúber, hijo suyo y de su esposa Catalina, heredero universal de los bienes de su difunta madre.	20 enero. Contrata un retablo para la iglesia de San Juan, de Valls, dedicado a San Miguel y San Martín. 11 junio. Proporciona color para pintar el púlpito de la Catedral de Barcelona.	• Retablo de San Miguel y San Martín, para la iglesia de San Juan, de Valls. 16 × 11 palmos. Precio: 80 florines oro Aragón (igual a 44 libras).		19 mayo. Martín I sucede a Juan I.

FECHAS	BIOGRAFÍA DE BORRASSÀ	DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES	HECHOS
1397					Regresa de Sicilia el rey Martín I.
1398	27 febrero. Francisco Sa Serra otorga poderes a favor de Luis Borrassà.	7 febrero. Contrata un retablo para Marquesa, viuda de Castelló, de Mallorca.	• Entremés con motivo de las fiestas en honor del rey Martín I, para el Gremio de Carniceros. • Retablo para la viuda de Castelló, de Mallorca. Precio: 35 libras.		
1399	22 mayo. Citado como residente en el barrio de Mar, de Barcelona. 2 junio. Otorga una escritura de donación y cesión de crédito. 12 julio. Firma como apoderado una paz y concordia.		Retablo dedicado a la Virgen María y San Jorge, en la iglesia de San Francisco, de Villafranca del Panadés (1390-1400).		Mueren doña María de Sicilia y el infante don Pedro.
1400	8 abril. Fiador de la venta de un violario.	6 julio y 5 agosto. Cobra 123 libras, 7 sueldos y 6 dineros por la confección de un entremés con motivo de las fiestas en honor de la reina María. 16 noviembre. Contrata un retablo dedicado a San Antonio, para la iglesia de Albarells. 14 diciembre. Recibe 11 libras a cuenta por un retablo dedicado a los Santos Antonio, Pedro y Pablo, para Vilarrodon.	• Entremés con motivo de las fiestas en honor de la reina María, para el Gremio de Feneros. • Entremés con motivo de las fiestas en honor de la reina María, para el Gremio de Carniceros. • Retablo de San Antonio, para la iglesia parroquial de Albarells. 10 × 9,5 palmos sin el bancal. Precio: 35 florines oro Aragón (igual a 19 libras y 5 sueldos). Retablo dedicado a San Antonio Abad (hacia 1400), de Copons. • Retablo de los Santos Antonio, Pedro y Pablo, para Vilarrodon. Precio: ?, 11 libras a cuenta. Retablo dedicado a los santos Juanes (hacia 1400).	24 febrero. Bartolomé Oliver, de 12 años de edad, entra como aprendiz por ocho años.	
1401	26 abril. Otorga poderes para recobrar al esclavo Lluch, de 26 años de edad, fugado de su casa. 6 junio. El prior del Hospital de la Santa Cruz, de Barcelona, entrega al pintor Juan Santgenís una hija de éste. Borrassà firma como testigo. 3 agosto. Figura como testigo en una escritura.	26 enero. Cobra 20 florines pagados por el presbítero Antonio Portella, parte de los 35, precio del retablo de Albarells. 19 junio. En Valls se acuerda encargarle un retablo para la iglesia de San Juan, por el precio de 300 florines. 27 junio. Contrata con García Ruiz, mercader de Burgos, la pintura de un retablo dedicado a Santa Catalina.	• Retablo para García Ruiz, mercader de Burgos. 18,5 × 13 palmos. Precio: 60 florines oro Aragón (igual a 33 libras). • Retablo para la iglesia de San Juan, de Valls. Precio: 300 florines oro Aragón (igual a 165 libras).		18 enero. Guerau Gener cobra el segundo plazo por el retablo de San Bartolomé y Santa Isabel, para la catedral de Barcelona.
1402	18 diciembre. Otorga poderes para cobrar algunas cantidades a su sobrino Asbert Borrassà, clérigo de Gerona.	26 enero. Contrata un retablo dedicado a la Virgen, para la iglesia de Santa María, de Copons. 14 agosto. Cobra una cantidad por la confección de dos entremeses en honor del rey Martín y de la reina María, realizados en 1397 y 1400 por encargo del Gremio de Carniceros, de Barcelona.	• Retablo dedicado a la Virgen, para la iglesia de Copons. 10 × 12,5 palmos. Precio: 44 florines oro Aragón (igual a 24 libras 4 sueldos). Retablo dedicado a San Antonio Abad (1400-1405), de Santa Margarita de Montbuy.		
1403	8 enero. Otorga poderes a favor de Juan Sobrevida, maestro de obras.	21 febrero. Contrata un retablo dedicado a San Pedro, para la iglesia de Santa María, de Manlleu.	• Retablo de San Pedro, para la iglesia parroquial de Santa María de Manlleu. 7 × 7 palmos, menos el bancal. Precio: 28 florines de oro de Aragón (igual a 15 libras 8 sueldos). Retablo de San Antonio Abad y Santa Margarita (1400-1405), de Rubió.		26 enero. El pintor Pedro Serra suscribe una carta de pago a cuenta de la obra del retablo mayor de Santas Creus.

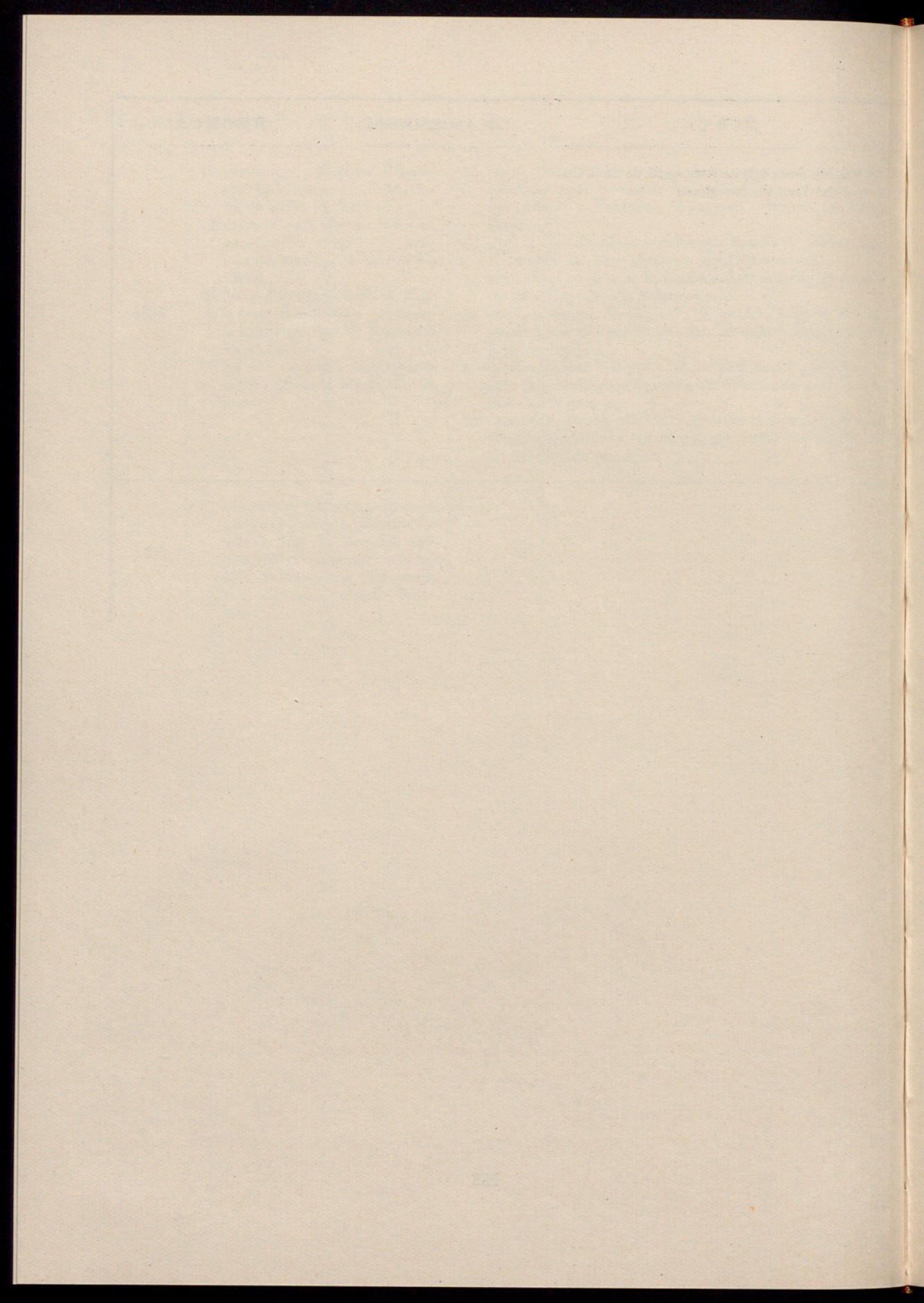
FECHAS	BIOGRAFÍA DE BORRASSÀ	DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES	HECHOS
1404	30 abril. Actúa como testigo de una escritura.	27 agosto. Contrata un retablo de la vida de Jesucristo, para el altar mayor de la iglesia de Guardiola. 29 agosto. Contrata un retablo dedicado a la Salutación de la Virgen, para la iglesia de las clarisas, de Villafranca del Panadés. 17 diciembre. Cobra los 50 florines restantes del precio del retablo de Guardiola.	•• Retablo de la vida de Jesucristo, para el altar mayor de la iglesia parroquial de Guardiola. 16 x 15 palmos. Precio: 70 florines de oro de Aragón (igual a 38 libras 10 sueldos). • Retablo dedicado a la Virgen María, para la iglesia de las clarisas, de Villafranca. 14 por 18,5 palmos. Precio: 54 libras.		19 marzo. El pintor Pedro Serra firma época por una cantidad recibida a cuenta del retablo mayor de Santas Creus. En caso de muerte, enfermedad o cualquier otra causa, el pintor se compromete a devolver los 300 florines recibidos en total.
1405		4 febrero. Cobra 5 libras y 10 sueldos, segunda entrega a cuenta por un retablo para el convento de Santa Clara, de Villafranca del Panadés.	• Retablo de San Antonio, para la catedral de Barcelona. Precio: 70 libras.		
1406	3 febrero. Figura como testigo en una escritura.	4 mayo. Cobra 70 libras barcelonesas por la pintura del retablo de San Antonio, de la Seo de Barcelona.	Retablo dedicado a un santo no identificado (1400-1410).		Muere el pintor Pedro Serra.
1407	2 diciembre. Interviene en la venta de unas casas en Barcelona.	18 abril. Contrata la pintura del retablo de San Miguel de Fluvia, anteriormente concertado por su difunto padre Guillermo Borrassà I.	• Retablo dedicado a San Miguel, para la iglesia de San Miguel de Fluvia. 13 x 17 palmos. Precio: 54 libras 1 sueldo.		Muere Guillermo Borrassà I. 4 marzo. Guerau Gener contrata la pintura del retablo mayor de la catedral de Monreale (Sicilia).
1408	20 enero y 22 septiembre. Interviene en la venta de unas casas en Barcelona. El pintor García Peris firma como testigo en el primer documento. 16 agosto. Albacea testamentario de Guillermo March. 20 septiembre. Testigo en una escritura. 5 diciembre. Otorga poderes a Miguel Pere, notario de Gerona, con relación a los bienes que posee en esta ciudad.	18 diciembre. Da poderes a Bernardo Ponsoda para cobrar 50 florines que le adeudan los jurados de Valls por la pintura de un retablo.	Retablo dedicado a San Miguel Arcángel (1400-1410).	5 diciembre. Consta como residente en casa de Borrassà el pintor Juan Tapiés, testigo en un documento.	24 enero. El carpintero Pedro de Puig contrata la obra de madera de un retablo para la Cofradía de San Antonio, en la seo de Manresa.
1409	30 septiembre. Compra una esclava llamada Diana, por 7 libras y 14 sueldos.	17 enero. Cancelación del contrato del retablo mayor de San Miguel de Fluvia, ya terminado por completo.			Sublevación de Cerdeña. Victoria de San Luri. Muerte de Martín el Joven.
1410	28 febrero. Reconocimiento de depósito a su favor de 14 libras y 17 sueldos. 9 septiembre. Andrés Pujol otorga poderes a favor de Luis Borrassà.	21 febrero. Cobra 60 florines, saldo de los 300 que debía recibir por la pintura de un retablo para la iglesia de San Juan, de Valls. 21 noviembre. Contrata la pintura de un retablo de San Antonio Abad, para la catedral de Manresa.	Restos de un retablo no identificado (colec. Perdigó) (hacia 1410). Retablo de la vida de Jesús o de la Virgen (hacia 1410 ?). Retablo de Santo Domingo, Santa Marta y San Pedro Mártir (hacia 1410). •• Retablo de San Antonio Abad, para la iglesia mayor de Manresa. Precio: 294 florines de oro de Aragón (igual a 161 libras 14 sueldos). Pentecostés. Resto de un retablo (hacia 1410).		Muere Martín I el Humano.

FECHAS	BIOGRAFÍA DE BORRASSÀ	DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES	HECHOS
1411	<p>28 enero. Compra a Jaime Gras, pintor de Perpiñán, un esclavo negro llamado Jorge, de 25 años.</p> <p>15 mayo. Actúa como procurador del mercader de Castellón de Ampurias Pere Seguí.</p> <p>18 julio. Carta de pago a su favor de 60 libras, pagadas por la compra del esclavo Jorge.</p> <p>17 octubre. Testigo en unos documentos.</p>	<p>1 septiembre. Contrata la pintura de un retablo para el altar mayor de la iglesia de San Pedro, de Tarrasa.</p> <p>19 octubre. Cobra 100 florines de oro de Aragón, importe del segundo plazo del retablo de San Antonio Abad, de la Seo de Manresa.</p> <p>14 noviembre. Cobra 90 florines, parte de los 272 que debía recibir por la pintura del retablo de San Pedro, de Tarrasa.</p>	• Retablo para la iglesia de San Pedro, de Tarrasa. Precio: 272 florines de oro de Aragón (igual a 149 libras 12 sueldos).		Interregno.
1412		<p>9 enero. Cobra 100 florines, parte de los 144 que se le adeudaban todavía por el retablo de San Antonio Abad, para la catedral de Manresa.</p> <p>12 abril. Recibo final del retablo encargado por Bartolomé de Soler para la capilla de las Once mil Vírgenes, en el claustro nuevo de la catedral de Vich.</p>	• Retablo para la capilla de las Once mil vírgenes, en la catedral de Vich.		Compromiso de Caspe. 28 junio. Elección de Fernando de Trastámara.
1413	<p>15 marzo. Otorga sendas escrituras de poderes a favor de Bernardo Castellar y de Jaime Baró.</p> <p>21 junio. Actúa como testigo en la publicación de una sentencia arbitral de pleito contra el arcediano y los beneficiados de Santa María del Mar.</p> <p>20 noviembre. Pleitea con Pedro Jacca, barbero de Barcelona.</p>	<p>21 julio. Cobra 100 florines a cuenta del retablo de San Pedro de Tarrasa.</p>	• Retablo de San Jaime, para la iglesia de San Juan de las Abadesas. Precio: 150 florines 6 sueldos (igual a 82 libras 16 sueldos).	17 agosto. Juan Peudelebre contrata su aprendizaje. Hijo de Miguel Peudelebre, de Siracusa (Sicilia); estará cinco años.	Sitio de Balaguer. 31 octubre. Rendición de Jaime de Urgel.
1414	<p>7 marzo. Otorga poderes para vender una casa de su propiedad en Gerona.</p> <p>Octubre. Testigo de una escritura.</p>	<p>27 febrero. Cobra un retablo dedicado a San Jaime, destinado a la iglesia del monasterio de San Juan de las Abadesas.</p> <p>12 junio. Contrata un retablo para la iglesia de San Gervasio, cerca de Barcelona.</p> <p>11 diciembre. Contrata la pintura de un retablo dedicado a San Martín, para la iglesia de San Martín, de Palafrugell.</p>	<p>• Retablo para la iglesia de San Gervasio, de Barcelona. Precio: 44 libras.</p> <p>• Retablo mayor de la iglesia de San Martín, en Palafrugell. 20 × 17,5 palmos. Precio: 135 florines de oro de Aragón (igual a 74 libras 5 sueldos).</p>		
1415	<p>22 febrero. Recibo a favor de Luis Borrassà.</p> <p>5 septiembre. Otorga poderes a favor de Antonio Borrell.</p> <p>5 septiembre. Requerimiento a instancia del procurador de Borrassà, por la fuga del esclavo Lluch.</p> <p>28 septiembre. Actúa como fiador en una escritura.</p> <p>16 diciembre. Figura como testigo.</p>	<p>9 febrero. Recibe 8 libras y 16 sueldos, a cuenta de las 44 que debe cobrar por el retablo de la iglesia de San Gervasio.</p> <p>17 abril. Contrata un retablo de Santa Eulalia de Mérida para el altar mayor de la iglesia de Gironella.</p> <p>27 julio. Recibo final de los 200 florines en que se contrató el retablo para el convento de clarisas, de Vich.</p> <p>30 octubre. Recibe 44 libras, parte de los 135 florines que debe cobrar por el retablo de San Martín, de Palafrugell.</p>	<p>• Retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Mérida, de Gironella. 12,75 por 13 palmos. Precio: 66 libras.</p> <p>• Retablo para el convento de Santa Clara, de Vich. Precio: 200 florines de oro de Aragón (igual a 110 libras).</p>		

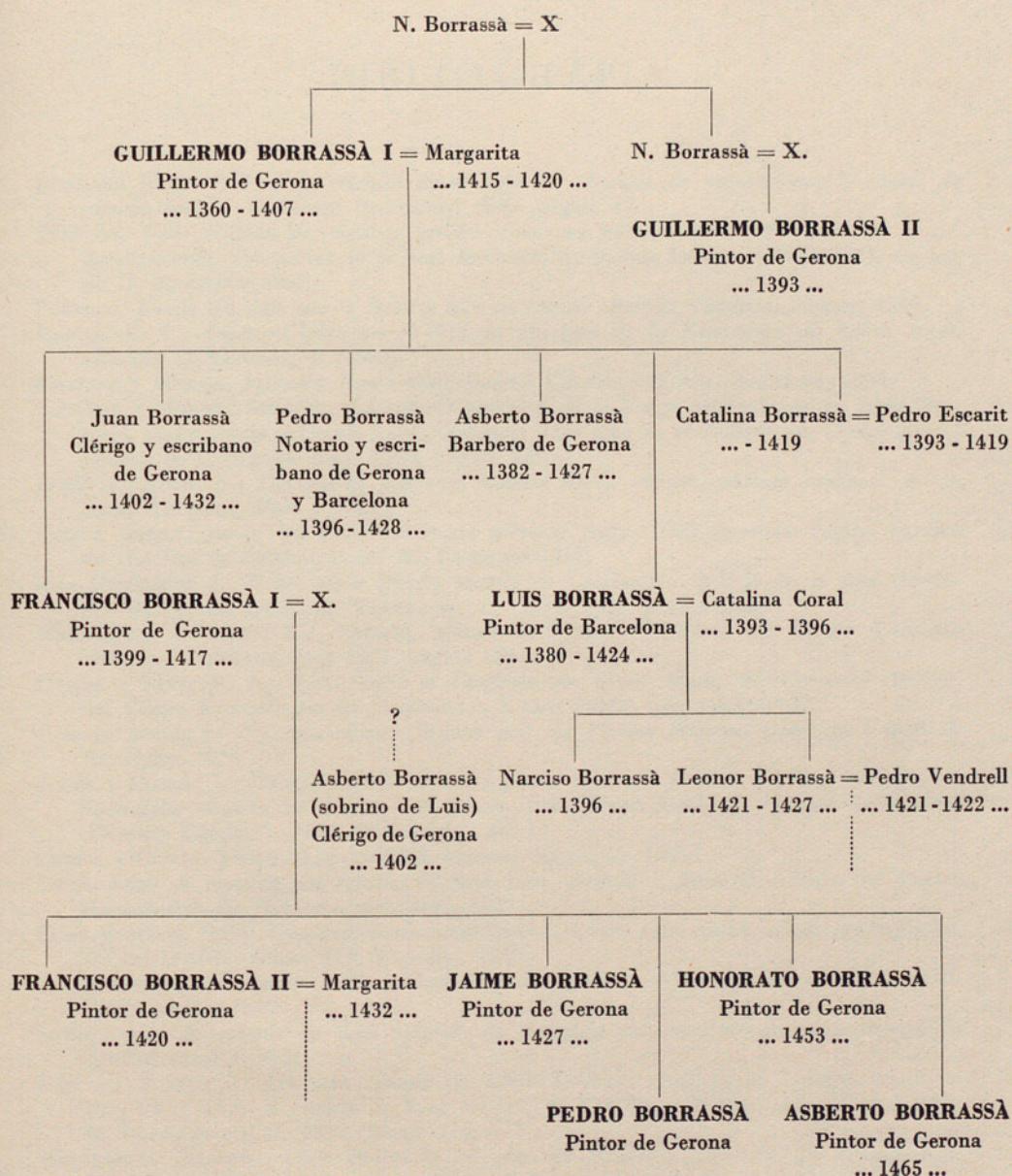
FECHAS	BIOGRAFÍA DE BORRASSÀ	DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES	HECHOS
1416	17 octubre. Actúa como testigo.	12 noviembre. Contrata un retablo dedicado a San Miguel Arcángel, para la iglesia de San Miguel, de Cruilles. 13 noviembre. Recibe 50 florines a cuenta de los 154 que debe cobrar por el retablo de San Miguel, de Cruilles. 9 diciembre. Contrata un retablo para el legista Ramón Grau.	Retablo de San Juan Bautista (1415-1420). • Retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Miguel de Cruilles. Precio: 154 florines de oro de Aragón (igual a 84 libras 14 sueldos). • Retablo para el doctor en leyes Ramón Grau. Precio: 140 florines de oro de Aragón (igual a 77 libras).		2 abril. Muere, en Igualada, Fernando I. Alfonso V. Incorporación de Sicilia.
1417	5 febrero. Otorga poderes para firmar paz y concordia con el noble Francisco de Bóxols y los suyos. 12 noviembre. Subrogación de un poder a su favor.	11 febrero. Otorga poderes para cobrar cantidades adeudadas por retablos para las iglesias de Gurb y Seva. 12 mayo. Cobra 22 libras, importe del segundo plazo de los 140 florines, precio del retablo del legista Ramón Grau.	• Retablo para la iglesia parroquial de Gurb. Precio: 320 florines de oro de Aragón (igual a 176 libras). • Retablo para la iglesia parroquial de Seva. Precio: 325 florines de oro de Aragón (igual a 178 libras 15 sueldos).		6 agosto. El pintor Lluch (Lluch Borrassà?) cobra 9 sueldos por policromar unas imágenes en la catedral de Barcelona.
1418	16 marzo. Percibe el importe de la redención de un violario, y se le restituyen joyas entregadas en garantía del préstamo. 2 junio. Recibe poderes para cobrar una cantidad. 2 junio. Figura como testigo en una escritura. 12 noviembre. Otorga poderes a favor del noble Poncio de Camany, que, a su vez, como procurador suyo, le promete cuidar de sus pleitos.	2 junio. Los procuradores del Común de Seva otorgan un debitorio a favor de Luis Borrassà por valor de 245 florines, saldo de los 325 fijados como precio del retablo del altar mayor de la iglesia. 3 junio. Acta de la entrega del retablo mayor a la parroquia de Seva. 10 septiembre. Cancelación de debitorio a favor de los propios de la parroquia de Santa María, de Seva. 6 diciembre. Recibe 320 florines por la pintura del retablo mayor de la iglesia de San Andrés, de Gurb.	Santa Bárbara. Resto de un retablo (1415-1420). Santo Tomás de Aquino (?). Resto de un retablo (1415-1420).	15 febrero. Alejo Codunyà reconoce deber el alquiler de una casa en Barcelona.	
1419	9 enero. Otorga una carta de pago a favor de Clara, viuda del jurisconsulto barcelonés Pedro Serra. 22 abril. Firma un recibo como heredero universal de su hermana Catalina. 1 diciembre. Como heredero de los bienes del pintor Jaime Castelldasens otorga poderes a favor de Francisco Barrera, de Castellón de Ampurias.	14 enero. Cobra 200 libras y 2 sueldos por el retablo de San Nicolás, de Cervera, que Borrassà ha pintado con su esclavo Lluch. 17 febrero. Contrata la pintura del retablo de San Lorenzo, San Hipólito y Santo Tomás de Aquino, para la catedral de Barcelona. 18 febrero. Cobra 55 libras a cuenta del retablo de San Lorenzo, de la catedral de Barcelona. 8 marzo. Cobra 60 florines a cuenta de los 360 convenidos como precio de un retablo para San Lorenzo de Morunys. 16 marzo. Cobra 133 libras y 6 sueldos por el importe de la pintura del retablo mayor del monasterio de Santas Creus, inacabado por la muerte del pintor Guerau Gener. 18 diciembre. Cobra 27 libras y 10 sueldos, segundo plazo a cuenta de los 360 florines convenidos como precio de un retablo para San Lorenzo de Morunys.	• Retablo para la Cofradía de San Nicolás, de la villa de Cervera. Precio: 200 libras 2 sueldos. • Retablo de los Santos Lorenzo, Hipólito y Tomás de Aquino, para la capilla de San Lorenzo, en la catedral de Barcelona. Precio: 85 libras. • Retablo de Villafranca de San Lorenzo de Morunys. Precio: 360 florines de oro de Aragón (198 libras). • Retablo mayor del monasterio de Santas Creus. Precio: 133 libras 6 sueldos.	30 septiembre. Pedro Pellerí contrata su aprendizaje por cuatro años. Tiene 16 años, y es de Valencia. 1 diciembre. Consta que al morir el pintor Jaime de Castelldasens residía en el domicilio de Borrassà.	
1420	7 marzo. Otorga poderes a favor de su sobrino Francisco Borrassà II, pintor de Gerona. 7 noviembre. Figura como testigo en la venta de un censal.	13 octubre. Los obreros de la parroquia de Sant Genís de Palafolls venden un censal a Pere Llorens, para pagar a Borrassà 150 florines como saldo del precio estipulado por el retablo mayor del templo del citado lugar.	• Retablo mayor de la iglesia parroquial de Sant Genís de Palafolls. Precio: 150 florines de oro de Aragón (igual a 82 libras 10 sueldos). Virgen con el Niño. Resto de un retablo (hacia 1420).		

FECHAS	BIOGRAFÍA DE BORRASSÀ	DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES	HECHOS
1421	<p>7 enero. Testigo de una escritura.</p> <p>7 enero. Otorga poderes a favor de Antonio Borrell.</p> <p>11 marzo. Recibe poderes de varios gerundenses.</p> <p>5 junio. Otorga un poder a favor de Pedro Pastriny.</p> <p>19 agosto. Firma debitorio a favor de su futuro yerno Pedro Vendrell.</p> <p>19 agosto. Capítulos matrimoniales de Leonor, hija de Luis Borrassà, con Pedro Vendrell.</p> <p>14 noviembre. Otorga poderes para cobrar las pensiones de un censal.</p>	2 enero. Cobra 150 florines, precio de la pintura del retablo mayor de San Ginés de Palafolls.	<p>Tablas con escenas de la Pasión. Restos de un retablo (1420-1425).</p> <p>Descendimiento, quizá pieza única de un retablo (1420-1425), en Pollensa.</p> <p>Retablo dedicado a San Miguel y los nueve coros angélicos (1420-1425).</p>		Primera intervención de Alfonso V en Nápoles.
1422	<p>3 agosto. Otorga una carta de pago a favor de Guillermo de Pla.</p> <p>12 septiembre. Recibo firmado por el mercader Jaime Ça Carrera a favor de Luis Borrassà.</p>				
1423	<p>13 abril. Testigo de una escritura.</p> <p>29 abril, 8, 17 y 24 mayo. Presenta una apelación ante el Vicario General de la Orden de Predicadores de la provincia de Aragón.</p> <p>2, 3, 4, 5, 7, 8 y 9 junio. Requiere notarialmente a Eulalia, viuda de Pedro de Vallfreda.</p> <p>15 y 30 junio. Testigo en escrituras notariales.</p> <p>18 agosto. Otorga una carta de pago a favor del canónigo Bernardo de Sant Amans.</p> <p>22 noviembre. Carta de pago otorgada por el mercader Dalmacio Ça Carrera a favor de Luis Borrassà.</p>	<p>13 abril. Contrata la pintura de un retablo para Juan de Llobera y Francisco Moragues.</p> <p>13 abril. Contrata un retablo con Juan de Llobera.</p> <p>20 abril. Cobra 55 libras a cuenta de la pintura de dos retablos contratados por Juan de Llobera y Francisco Moragues.</p> <p>8 agosto. Contrata un retablo dedicado a San Esteban, para la iglesia parroquial de San Esteban de Palautordera.</p>	<p>• Retablo para Juan de Llobera y Francisco Moragues, de Barcelona. Precio: 100 libras.</p> <p>• Retablo para Juan de Llobera, de Barcelona.</p> <p>• Retablo para la iglesia parroquial de San Esteban de Palautordera. Precio: 75 libras.</p>		<p>9 octubre. Pedro Sarreal, de Morella, contrata su aprendizaje por cinco años. Tiene 17 años.</p>

FECHAS	BIOGRAFÍA DE BORRASSÀ	DOCUMENTOS	OBRAS	COLABORADORES	HECHOS
1424	<p>18 mayo, 3, 4 y 21 junio. Requiere notarialmente a Eulalia, viuda de Pedro de Vallfreda.</p> <p>23 mayo. Firma una escritura de manumisión a favor de Inés, hija de María y de su esclavo Lluch.</p> <p>28 junio. Firma una carta de pago a favor del albacea del beneficiado de la Seo de Barcelona Ramón Solses.</p> <p>27 octubre. Compra una esclava tártera llamada María, de 35 años.</p>	<p>12 enero. Cobra 27 libras y 10 sueldos, a cuenta de las cien señaladas como precio de un retablo contratado por Juan de Llobera y Francisco Moragues, a cuenta de Pedro Cirer.</p> <p>13 abril. Cobra 10 libras legadas por Ramón de Blanes para el retablo de San Esteban, de Palautordera.</p> <p>13 abril. Acta en que se reconoce haber recibido el retablo de San Esteban, de Palautordera.</p> <p>24 octubre. Cobra 27 libras y 10 sueldos, importe del segundo plazo del precio de unos retablos contratados con Juan de Llobera.</p> <p>27 octubre. Cobra 5 libras y 10 sueldos, tercer plazo convenido con Francisco Moragues en el contrato para la pintura de un retablo.</p> <p>19 diciembre. Requiere a los obreros de la parroquia de San Cugat del Rec, de Barcelona, por razón del retablo de la mencionada parroquia.</p>	• Retablo de la iglesia parroquial de Sant Cugat del Rec, de Barcelona.		
1426	20 noviembre. Carta de pago otorgada por Lorenzo Jalbert a favor de Elionor Borrassà, hija y heredera universal, a beneficio de inventario, del pintor Luis Borrassá, muerto intestado.				



# ÁRBOL GENEALÓGICO DE LA FAMILIA BORRASSÀ



LIBRO DE LA GESTA DE LOS  
REYES DE CASTILLA Y DE LA  
CONQUISTA DE TERRAS DE  
INDIA

LIBRERIA DE  
J. M. MARÍA

## BIBLIOGRAFÍA

- PUIGGARÍ, Josep: *Pintura de retablos en el siglo xiv. Noticia de un desconocido pintor de aquella época.* «El Museo Universal», 1860, página 43.
- PUIGGARÍ, José: *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento.* «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras», volumen III, cuaderno II. Barcelona, 1880.
- PUIGGARÍ, Josep: *Un dato per la història de l'art català.* «Revista Catalana», febrer, 1892.
- GIRBAL, E. C.: *Discurso leído en el acto de apertura de la Exposición de Bellas Artes.* «Revista de Gerona», II (1898).
- SAMPERE Y MIQUEL, Salvador: *Los Cuatrocentistas Catalanes.* 2 vols. Barcelona, 1905.
- SAMPERE Y MIQUEL, Salvador: *La creació pictòrica de la Verge catalana per en Lluís Borrassà, pintor català del segle xv.* Conferència (Una nota en el Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya. Juny, 1906, página 190).
- RUBIÓ Y LLUCH, A.: *Documents per a la història de la cultura catalana mitgeval.* 2 volums. Barcelona, 1908 y 1921.
- GUDIOL CUNILL, Josep: *Un document inèdit sobre el pintor Lluís Borrassà.* Pàgina artística de «La Veu de Catalunya», n.º 88, 24 agosto 1911.
- MAS DOMÈNECH, J.: *Notes sobre antics pintors de Catalunya.* «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», VI (1911-1912), página 252.
- MARTORELL, Francesc: *Els Borrassà, pintors de Girona.* «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya», juny 1921, página 152.
- DURAN I SANPERE, A.: *L'art antic a l'església de Santa Maria de Cervera.* «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya», XXXII (1922), pàgines 293-317.
- GUDIOL CUNILL, J.: *Els Trecentistes.* Segona part. *La Pintura Mig-éval Catalana.* Volum II, Barcelona, 1924.
- SOLER Y MARCH, A.: *Troballa d'una obra del pintor Borrassà. Retaule de Sant Salvador, de Guardiola.* «Gaceta de les Arts». 15 febrer, 1925. (Reproducido en «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», 1921-1926, página 145.)
- GUDIOL Y CUNILL, Josep: *El pintor Lluís Borrassà.* Barcelona, 1925.
- DUCH, Joan: *A propòsit del retaule de Sant Pere, atribuit a Borrassà.* «Arxiu del Centre Excursionista de Terrassa», març-abril, 1927.
- ELIAS BRACONS, Feliu: *Una descoberta sensacional. Un nou gran retaule català del segle xv.* «D'Ací D'Allà», volum XIX, setembre, 1930.
- TRENS, Manuel: *El retaule català de Sant Miquel, d'Anvers.* «Vida Cristiana», XVIII (1930-1931), pàgines 7-10.
- SUTRÀ, Joan: *El retaule de Sant Miquel, de l'església del monestir de Sant Miquel de Cruilles.* Gerona, 1931.
- FOLCH I TORRES, J.: *Un nou retaule de Lluís Borrassà.* (Notícia de la monografia de Joan Sutrà sobre el retaule de Sant Miquel, de Cruilles.) «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona», abril, 1932, página 116.
- MARTORELL, Francesc: *Lluís Borrassà. La peinture catalane à la fin du Moyen Age.* (Conferences faites à la Sorbone en 1931-Fondation Cambó.) París, 1933.
- DURAN I SANPERE, A.: *Un deixeble del pintor Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona.* «Vida Cristiana», núms. 163 y 164 (1933), pàgines 84-88 y 123-132.

- DURAN I SANPERE, A.: *Dos pintors valencians deixebles de Lluís Borrassà*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», septiembre-octubre 1933, páginas 393-396.
- POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting* (vol. II y apéndices de los tomos siguientes). Cambridge, Mass. (EE. UU.), 1930.
- MORAGUES, Fidel de: *L'art, els artistes i els artesans de Valls*. «Estudis Universitaris Catalans», XIX (1934).
- SUTRÀ VIÑAS, Joan: *El retaule de la Mare de Déu, de la catedral de Tarragona*. «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya», enero 1935, páginas 18-31.
- TRENS, Manuel: *El retaule de Sant Jordi de Vilafranca*. «Quaderns IHustrats Penedès», número 6, Vilafranca del Penedès, abril 1936.
- La Pintura Gòtica a Catalunya*. II Saló «Mirador», dirigit per Josep Gudiol, Barcelona, maig 1936.
- GUDIOL RICART, J.: *Lluís Borrassà i la seva escola*. «Mirador», Barcelona, 4 juny 1936.
- GUDIOL RICART, J.: *La pintura gòtica a Catalunya-I*. Barcelona, 1938.
- Museu das Janelas Verdes-4.ª Exposiçao temporária. Pinturas espanholas dos séculos XIV, XV e XVI*. Catálogo. Lisboa, 1940.
- GUDIOL RICART, J.: *Historia de la pintura gótica en Cataluña*. Barcelona (1944).
- BATLLE PRATS, Ll.: *Los funerales del rey Pedro el Císter en Gerona* (15 de enero de 1387). «Analecta Sacra Tarraconensis», XVII (1944), páginas 140-143.
- MADURELL, José M.: *Luis Borrassà. Su escuela pictórica y sus obras*. «La Notaría», 2.º trimestre de 1944.
- AINAUD DE LASARTE, Juan: *Tabla de la Resurrección, procedente de Santes Creus*. «Añales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», volumen IV, núms. 3 y 4, 1946, páginas 499-505.
- SARALEGUI, Leandro de: *Visitando colecciones: la del marqués de Montortal*. «Arte Español», XVII (1947-1949), páginas 20-40.
- MADURELL, José M.: *Notes sobre dos retaules de l'altar major de Santes Creus*. «Archivo Bibliográfico de Santes Creus-Memorias», 1948, fasc. 2.º
- MADURELL, José M.: *El retaule mayor gòtic de Santes Creus*. «Archivo Bibliográfico de Santes Creus-Memorias», 1950, fascículo único.
- MADURELL, José M.: *El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras*. II Apéndice documental. «Añales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», volumen VIII (1950).
- COCKYE, H.: *Le retable catalan de la cathédrale d'Anvers*. (Artículo aparecido en un periódico de Amberes.)

## ÍNDICE DE ARTISTAS CITADOS

- All, Maestro de, pág. 87.  
Anglada, Pedro sa, pág. 111.  
Arcayna, Pedro, págs. 18, 85.  
Artajona, Maestro de, pág. 43.  
Artau, Francisco (orf.), pág. 9.  
Badalona, Maestro de, pág. 89.  
Bambino Vispo, Maestro del, pág. 86.  
Bandol o Bondol, Juan de (véase Juan de Brujas).  
Baró, Pere, pág. 88.  
Berruguete, Pedro, pág. 43.  
Bofill, Guillermo (arq.), pág. 7.  
Borrassà, Francisco I, págs. 9, 10, 23, 25.  
Borrassà, Francisco II, págs. 9, 30, 31.  
Borrassà, Guillermo I, págs. 8, 9, 10, 24.  
Borrassà, Guillermo II, págs. 8, 10.  
Borrassà, Honorato, págs. 9, 10.  
Borrassà, Jaime, pág. 9.  
Borrassà, Lluc, págs. 18, 20, 29, 30, 76, 80, 86, 135.  
Borrassà, Pedro, págs. 9, 10, 30.  
Bosch, Jerónimo, pág. 77.  
Brujas, Juan de, págs. 10, 11.  
Bruselas, Enrique de, pág. 10.  
Bruselas, Juan de, pág. 11.  
Bruselas, Nicolás de, pág. 11.  
Bruges, Alfonso de, pág. 11.  
Cabrera, Jaime, págs. 60, 84, 87.  
Castelldasens, aíme, págs. 30, 31.  
Castellitg, Maestro de, pág. 84.  
Carreal, Pedro, págs. 32, 89.  
Cirera, Jaime, pág. 87.  
Cimabué, pág. 5.  
Coma, Pedro Ça, pág. 9.  
Counou, Iaco, pág. 11.  
Codunyá, Alejo, pág. 86.  
Cogunyá, Alejo, págs. 19, 86.  
Cogunyá, Pedro, pág. 86.  
Destorrents, Ramón, págs. 37, 39, 40, 41, 42, 45, 84, 91.  
Ferrer Bassa, pág. 11.  
Ferrer, Jaime, pág. 84.  
Figuras Anémicas, Maestro de las, págs. 87, 94.  
Fonollosa, Maestro de, pág. 87.  
Franer, Ramón, pág. 11.  
Gallart, Ponç, pág. 111.  
García, Pascual, págs. 18, 86.  
Garcías Periz, pág. 25.  
Gener, Antonio, págs. 18, 85.  
Gener, Guerau, págs. 6, 15, 18, 63, 64, 65, 79, 85, 111.  
Giotto, pág. 11.  
Goya, Francisco de, págs. 70, 77, 119.  
Gras, Jaime, pág. 27.  
Greco, pág. 70.  
Huguet, Jaime, págs. 37, 42, 43, 69, 70.  
Jorge, pág. 27.  
Jover, Juan (carpint.), pág. 30.  
Liria, Maestro de, pág. 84.  
Martorell, Bernardo, págs. 73, 75, 77, 93.  
Masolino, pág. 5.  
Massaccio, pág. 5.  
Mates, Juan, pág. 84.  
Montesión, Maestro de, pág. 84.  
Moragues, Pedro, pág. 14.  
Nicolau, Pedro, pág. 64.  
Oliver, Bartolomé, págs. 19, 86.  
Ortoneda, Mateo, pág. 88.  
Pellicer, Pedro, págs. 31, 89.  
Peudelebre, Juan, págs. 27, 88.  
Pérez, Gonzalo, pág. 85.  
Puig, Pedro de (carp.), págs. 16, 17, 125.  
Puig, Bernardo, pág. 87.  
Planella, pág. 41.  
Roger, Ramón (vidriero), pág. 26.  
Rolf, Leonardo (escult.), pág. 9.  
Rosellón, Maestro del, pág. 88.  
Rovira, Esteban, pág. 14.  
Rubió, Maestro de, págs. 37, 44.  
Rusinol, Maestro de, págs. 37, 84.  
Sant Genís, Juan, pág. 32.  
Santa Eulalia, Maestro de, pág. 84.  
Sas, Marzaral de, págs. 64, 85.  
Secuita, Maestro de, pág. 87.  
Serra, Pedro, págs. 5, 6, 39, 43, 63, 67, 84, 85, 110, 111, 113.  
Serra, hermanos, págs. 6, 37, 38, 39, 44, 52, 75, 84, 95.  
Serra II, Francisco, pág. 84.  
Tapiés, Juan, págs. 26, 88.  
Tudó, Mateo, págs. 18, 86.  
Tutxó, Bartolomé, pág. 19.  
Vila, Gabriel (carp.), págs. 18, 86.  
Xatart, Juan (vidriero), pág. 26.  
Zaortiga, Bonanat, pág. 84.



## ÍNDICE

I. — LUIS BORRASSÀ. SU FAMILIA Y SU ÉPOCA. . . . .	5
La familia Borrassà y la ciudad de Gerona. . . . .	7
Arte extranjero en la corte del siglo XIV. . . . .	10
El estilo internacional . . . . .	11
II. — DOCUMENTOS RELATIVOS A BORRASSÀ. . . . .	13
Primeros trabajos . . . . .	13
El retablo de Santa Clara, de Barcelona. . . . .	14
Relaciones con la Casa Real. . . . .	14
Guerau Gener . . . . .	15
La extraordinaria labor del año 1392. . . . .	16
Colaboradores y obras hasta el año 1400. . . . .	18
Documentos y datos del período identificado estilísticamente. . . . .	20
El retablo de Copons . . . . .	20
Retablo de Guardiola . . . . .	21
Retablo de San Miguel de Fluvia. . . . .	23
Retablo de Manresa . . . . .	26
Retablos de San Pedro, de Tarrasa, y de Santa Clara, de Vich. . . . .	27
Retablos de Cruilles, Gurb y Seva. . . . .	29
Colaboración del esclavo Lluch . . . . .	30
Borrassà hombre de confianza de sus conciudadanos. . . . .	30
Retablo de San Lorenzo de Morunys, y últimas obras. . . . .	31
Los últimos contratos de Borrassà, y el retablo de Palau-tordera . . . . .	32
III. — LA OBRA CONSERVADA DE BORRASSÀ. . . . .	35
El problema de la juventud de Luis Borrassà. . . . .	37
Obras atribuidas al primer período borrassiano. . . . .	38
Retablo de la Virgen (Museo de Artes Decorativas, París). . . . .	39
Retablo de San Julián de Vilatorta . . . . .	40
Retablo del Arcángel San Gabriel (catedral de Barcelona). . . . .	40
Tabla de los Santos Juanes . . . . .	44
Retablo de Villafranca . . . . .	45
Retablo de San Antonio Abad, de Copons (Museo de Vich). . . . .	49
Retablo de Santa Margarita de Montbuy (Museo de Vich). . . . .	50
Obras del período identificado documentalmente. . . . .	52
Retablo de la Virgen (Colección Montortal, Valencia). . . . .	52
Retablo de San Antonio Abad y Santa Margarita, de Rubió. . . . .	53

Fragmento del Museo Diocesano de Barcelona. . . . .	53
Retablo de San Miguel Arcángel . . . . .	54
Retablo de Valls (?) . . . . .	55
Retablo del Salvador, de Guardiola (1404). . . . .	57
Retablo de los Santos Domingo, Marta y Pedro Mártir. . . . .	60
La predela de la colección Perdigó (Barcelona). . . . .	60
Tabla del Pentecostés, de la «Cooper Union». . . . .	61
Tabla del Santo Entierro, de Manresa (1410). . . . .	61
Retablo de San Andrés, de la catedral de Barcelona . . . . .	61
Retablo del altar mayor de Santas Creus. . . . .	63
Retablo de San Pedro, de Tarrasa (1411-13). . . . .	65
Retablo de Santa Clara, de Vich (1414) . . . . .	68
Retablo de San Andrés, de Gurb (1416-18) . . . . .	72
Retablo de Seva (1416-18) . . . . .	74
Retablo de San Juan Bautista (Museo de Artes Decorativas, París) . . . . .	74
Compartimientos de una predela de procedencia desconocida. . . . .	75
Santo Tomás (Colección Perdigó). . . . .	76
La Virgen del pajarito . . . . .	76
Retablo de San Miguel de Cruilles (1416). . . . .	76
Calvario de San Lorenzo de Morunys. . . . .	78
Retablo de San Esteban, de Palautordera (Museo Diocesano de Barcelona) . . . . .	78
Retablo de Gerona . . . . .	78
La Piedad, de Pollensa (Mallorca). . . . .	80
Retablo de San Miguel Arcángel. . . . .	80

IV.— EL CÍRCULO DE BORRASSÀ. SU CONCEPTO PICTÓRICO Y SU TÉCNICA. . . . .	83
El círculo de Borrassà . . . . .	83
El concepto pictórico de Borrassà . . . . .	90
La técnica . . . . .	93
Temas decorativos . . . . .	97

## CATÁLOGO

I.— OBRAS QUE SE CONSERVAN, DOCUMENTADAS O ATRIBUIDAS . . . . .	101
II.— OBRAS DOCUMENTADAS Y NO CONSERVADAS . . . . .	123
ESQUEMA DE LA VIDA Y DE LA OBRA DE BORRASSÀ. . . . .	137
ÁRBOL GENEALÓGICO DE LA FAMILIA BORRASSÀ. . . . .	155
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	157
ÍNDICE DE ARTISTAS CITADOS. . . . .	159